

tramas

subjetividad y procesos sociales

47

junio / 2017
año 28

Arte, subjetividad y política



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Educación y Comunicación

Arte, subjetividad y política

Los desafíos de la praxis
de los movimientos sociales contemporáneos

Editorial

¿Cómo pensar hoy las creaciones artísticas de las colectividades que buscan una transformación social? Esta es una de las preguntas centrales que atraviesan este volumen y que fue ganando peso a medida que nos adentramos en los debates y nuevas rutas que plantean los artículos que aquí se incluyen. Cuando se pretende avanzar en este cuestionamiento teniendo como referente los movimientos sociales que buscan una transformación social se puede constatar que además de las necesidades de reflexión sobre sujeto y creación artística, dichos movimientos enfatizan también la necesidad de pensar la relación entre sujeto y violencia.

Al observar las transformaciones que presenciamos a finales del siglo XX e inicios del XXI, que por su ritmo y novedades por momentos nos deslumbran y nos pueden hacer pensar que no tienen precedentes, notamos también que dichos cambios implican transformaciones políticas, económicas y en otras dimensiones de la vida social.

El campo de la producción artística de los movimientos sociales puede situarse, primordialmente, como parte de los procesos de transformación en el ámbito simbólico, a partir de su re juego entre significaciones en el campo de lo estético, heredadas y en tensión con aquellas creadas en momentos y contextos históricos particulares. Esta producción artística incide principalmente en un terreno simbólico cuyas inercias y transformaciones se concatenan, expresan y se mantienen en tensión con transformaciones en los campos económicos y políticos.

A menos que se trate de sucesos totalmente imprevistos, rara vez sucede que primero se den una serie de cambios políticos y económicos que posteriormente tendrán repercusiones en el ámbito simbólico y, por tanto, se reflejen en las obras artísticas. Es decir, no es la constante la secuencialidad mecánica o definida *a priori*. Tampoco a la inversa, que difícilmente puede suponerse que primero tendrían lugar una serie de cambios en el ámbito simbólico que desencadenarán, de manera mecánica, cambios en los ámbitos tradicionales llamados de *lo económico* y *lo político*.

Nos inclinamos a pensar, más bien, que los cambios en estos distintos ámbitos se dan simultáneamente, que se prefiguran y se expresan entre sí. De esta forma, la creación artística de los movimientos sociales puede pensarse como parte de una transformación simbólica que se expresa en un campo a la vez tensionado, expresado y prefigurado por cambios en otras esferas de la vida social.

Para situar de esta forma la creación artística de los movimientos sociales, se requiere también abordar la pregunta por el sujeto: ¿cómo pensar a ese sujeto que lleva a cabo las creaciones artísticas y a partir de ello puede buscar una transformación social? Surge entonces un primer campo dialéctico entre el sujeto y la creación artística. Éstos son representados por medio de creaciones artísticas que los influyen y los construyen socialmente. Pero al mismo tiempo, ese sujeto desea representarse a sí mismo de una forma particular, a partir de su propio proyecto.

Desde ese lugar, el sujeto se coloca en una arena en la que es representado por otros, y en la que, al mismo tiempo, lucha por expresarse mediante su obra, de producirse a sí mismo a partir de su creación artística. Así, los movimientos sociales considerados como sujetos que hacen su propia producción estética, se expresan y se construyen, al tiempo que ejercen también su capacidad de nombrar y caracterizar a otros sujetos, como parte de su propuesta prefigurativa expresada en su producción artística.

El sujeto que crea, al igual que aquel que es creado a partir de la producción artística, está necesariamente ubicado social e histórica-

mente. A ello se refiere Aníbal Quijano¹ cuando señala que el ser colonizado, que conlleva también la posibilidad de descolonización, ha quedado marcado por esa huella colonial que, al mismo tiempo, se propone impugnar de manera constante. A esta situacionalidad del sujeto y de la lectura de la realidad que produce, se ha referido también Donna J. Haraway² cuando plantea que todo sujeto se expresa desde un lugar específico, socialmente situado, que incluye su condición de género, raza, clase social, generación, nacionalidad, entre sus más variadas características.³ Una lectura que considere esta situacionalidad social e histórica de un sujeto, podrá enriquecer significativamente su comprensión y su accionar en el mundo.

Vistos desde este ángulo, los movimientos sociales en el campo de lo artístico nos invitan a considerar la tensión superpuesta entre el sujeto y la violencia. En esta otra dialéctica, el sujeto creador artístico puede expresar, mediante dicha producción, su condición de ser violentado —en tanto experiencia de ser objeto de la violencia de otros actores sociales o por parte del Estado—, al tiempo que puede mostrarse como sujeto que ejerce la violencia contra el Estado o contra otros actores sociales.

A este mismo campo de posibilidades y tensiones se había referido Frantz Fanon⁴ y Walter Benjamin,⁵ al señalar la necesidad de historizar

¹ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en Santiago Castro Gómez y Ramón Grossfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Colombia, Siglo del Hombre Editores, 2007.

² Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

³ Aída Hernández en su capítulo sobre mujeres reclusas. R.A. Hernández Castillo, “¿Del Estado multicultural al Estado penal? Mujeres indígenas presas y criminalización de la pobreza en México?”, en M.T. Sierra, R.A. Hernández y R. Sieder (eds.), *Justicias indígenas y Estado. Violencias contemporáneas*, México, CIESAS/Flacso, 2013, pp. 299-340.

⁴ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Argentina, Kolectivo Editorial Último Recurso, 2006.

⁵ Walter Benjamin analiza distintas formas que podrían ser catalogadas como violencias que han sido o son aceptadas por las sociedades y los marcos legales vigentes, tales como el derecho de huelga, la obligatoriedad del servicio militar o las distintas luchas revolucionarias que son posteriormente reconocidas como mecanismos legítimos para lograr transformaciones

el ejercicio de la violencia. En un continente marcado por la herida colonial, no pueden evadirse las contundentes preguntas respecto de ¿quién ha sido el que en primer término ha ejercido la violencia?, ¿quién ha recurrido al ejercicio de la violencia como último recurso para avanzar en un proceso de descolonización?

Es así que podríamos aproximarnos a una comprensión más cabal y justa de la violencia, mayoritariamente simbólica, que ejercen movimientos sociales contemporáneos cuya actuación está acompañada de una praxis artística. Al mismo tiempo, se deben considerar otras formas de violencia que hoy en día se ejercen como recurso último ante la imposición de proyectos políticos que enaltecen el libre mercado y que empobrecen a sectores mayoritarios de la población en esta región latinoamericana.

Junto con esta perspectiva histórica para considerar la producción artística de los movimientos sociales, se hace necesaria otra que considere las condiciones estructurales de su producción. Lo que se crea artísticamente expresa y, eventualmente, pretende modificar aquellas condiciones sociales que le dan origen, que la influyen o que determinan su condición al grado de llegar a negarla, invisibilizarla o censurarla.

Cuando se visualiza al sujeto creador artístico en el entrecruce de esta dialéctica entre ser representado y ser creador de la sociedad, al tiempo que es objeto de violencia y, a su vez, puede ejercerla, queda nuevamente abierta la pregunta sobre el sentido de su praxis artística. ¿Hasta dónde los sujetos logran efectivamente contribuir a una transformación social?, ¿en qué sentido son creados y violentados?, ¿en qué sentido crean y ejercen violencia contra otros y contra el Estado?

Cuestionamientos que en última instancia se refieren a la insistente pregunta que Hugo Zemelman⁶ planteara en 1996: al mismo tiempo que enfrentar el cuestionamiento sobre qué tipo de transformación se

sociales deseadas y avaladas por sectores mayoritarios de la población del país de que se trate. Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, España, Taurus, 2001.

⁶ Hugo Zemelman, *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*, México, El Colegio de México, 1996.

requiere, es necesario considerar la pregunta respecto de ¿qué sujeto se requiere para avanzar hacia dicha transformación social?

Sujeto, producción artística y violencia: imágenes y texturas

Cuando se tomó la iniciativa de convocar a un número temático de la revista *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* enfocado a los vínculos entre arte, subjetividad y política pensamos, sobre todo, en la posibilidad de incluir trabajos que tuviesen como referente las expresiones artísticas respecto de situaciones de muerte y violencia como característica contemporánea en ámbitos locales, nacionales o internacionales; o bien, que aludieran a los usos del arte en un sentido social, incluyendo la *praxis* de diversos movimientos y organizaciones que hoy en día actúan en el espacio público.

Sin embargo, la recepción de contribuciones que abordaban la temática inicial desde ángulos que inicialmente no habían sido contemplados, nos permite visualizar la fecundidad, la polisemia y las múltiples vetas que se desprenden al buscar vincular las tres nociones señaladas. El abanico de temáticas y los entrecruces de enfoques que se desprenden de los trabajos de quienes se han sentido interpelados por la convocatoria, nos lleva a constatar que la idea de relacionar política, subjetividad y arte, si bien permite ubicar recurrencias en los tópicos abordados, al mismo tiempo genera una heterogeneidad de preguntas que invitan a dar continuidad al intercambio y reflexión conjunta.

La noción de sujeto, retomada desde las discusiones clásicas hasta aquellas que proponen abordajes poco convencionales, puede ubicarse como uno de los ejes articuladores entre los distintos artículos. De su lectura puede inferirse que difícilmente puede discutirse el sentido de lo político y de la creación artística si no se atiende el debate respecto de quién y en qué condiciones los produce, los consume, los significa o los recrea. Los debates conceptuales respecto de cómo entender a los sujetos y su accionar remite tanto a las condiciones de posibilidad de la creación estética como las distintas vías en que el contenido de lo estético construye discursos y, a su vez, a los sujetos mismos.

Confluyendo con este debate, la discusión respecto de cómo considerar lo estético, sus lenguajes, sus alcances, su condición de representación o prefigurativa, es un tópico que también aparece en las distintas contribuciones. La creación estética es retomada tanto desde discusiones que contrastan las visiones liberales de lo artístico con perspectivas procesualistas y dialécticas, como desde posiciones críticas que cuestionan el eurocentrismo y abren la posibilidad de pensar lo que puede ser considerado como una *diversidad estética*.

Si bien los distintos artículos aluden a referentes empíricos que van de la teatralidad a la producción musical, o bien, de la producción cinematográfica a los videoclips, se vislumbra también otro eje concurrente que se enfoca a debatir el ejercicio de lo político y, más aún, de cómo considerar su sentido al tiempo que se enfatiza su alcance y se cuestionan sus posibilidades reales de contribuir a una transformación social.

Pueden ubicarse también temáticas convergentes que transitan hacia la discusión que da origen a este volumen y que incluyen debates que la vinculan con las instituciones educativas, con los aportes feministas o con la movilización estudiantil a finales de la década de 1960.

El contenido de este volumen inicia con un artículo de Fernando García Masip, quien nos propone poner en tensión la herencia reflexiva de la noción de sujeto con la perspectiva artaud-derridariana expuesta mediante el concepto de *subjectile*. Con esa finalidad, elabora un rodeo a partir de una revisión de *Edipo en Colona* para mostrar cómo opera en este caso ese soporte, o sujetil, que expresa la imposibilidad de hacer el duelo por la muerte a la manera de un punto ciego en una mirada iluminada. Desde la perspectiva del autor, el arte enfrenta la imposibilidad de la representación ya que el color, por ejemplo, es el propio sujetil sobre otro que es la tela, y la misma palabra *subjectile* es un sujetil al ser escrita, pintada o intentar ser representada de alguna forma.

Retomando el debate conceptual desde referentes empíricos específicos, este volumen también incluye tres artículos que retoman la trayectoria particular de ciertos sujetos en concreto: los psicóticos, “los callejeros” y un colectivo enfocado a la producción teatral no convencional.

Leticia Flores realiza una reflexión sobre el lugar de lo artístico en los padecimientos psíquicos. Así como el delirio en los psicóticos es pensado como una solución ante la ruptura de su ser —un intento de restablecimiento de esa crisis y ruptura—, la creación artística también puede ser pensada como una salida posible mediante la escritura, la pintura, el modelado o la escultura. La autora realiza un breve recuento sobre la relación entre el arte y la locura a partir de las teorías de Foucault y Nietzsche, entre otros, y expone personalidades artísticas de diferentes épocas como Van Gogh, Magritte, Pessoa, en quienes se observa una relación entre la locura y la producción artística. Al incursionar en experiencias de arte de los psicóticos, se pregunta de qué manera la creación artística —en la medida que genera la posibilidad de comunicar, de decir algo a otro y a uno mismo— hace posible el vínculo y abona a los procesos de apropiación subjetiva; concluye señalando que a partir del arte se establece cierto lazo social en los psicóticos, quienes justamente sufren de esto, de la posibilidad de establecer vínculo social.

En un sentido confluente, Martín Perdomo y Alejandro Ríos buscan dilucidar sobre el campo de la “cultura callejera” desde un enfoque transdisciplinario, y pensar al “callejero” como producto de un proceso histórico-social. Asimismo, pensar ese campo como un espacio de confluencia de actores e instituciones de asistencia y como un cuerpo atravesado y significado por *dispositivos legales, de disciplinamiento y de seguridad*, donde se le ubica como víctima e infractor. Un trabajo de corte etnográfico que contempla las densidades del proceso de colectivización. Según los autores, vivir en la calle no es tanto producto de una decisión sino de un proceso por el cual el “chavo” se aleja y se desidentifica de su familia y su comunidad para pasar a construir un referente en la vida en la calle y comenzar a arraigarse en dicho espacio. Los autores relatan la experiencia con un taller lúdico-recreativo pensado como un dispositivo grupal de intervención que les permitió acceder a la trama intersubjetiva de los chicos de la calle, y observar de qué manera las memorias construidas y a las que acceden tienen como referentes espacios, ámbitos y tiempos que se habitan en las calles, como pueden ser tenis desvencijados que cuelgan en los cables de las avenidas, sillones discontinuados, esquinas, plazas, imágenes religiosas, tatuajes, amigos e instituciones, entre otros.

También pensando la producción artística desde la práctica concreta de sujetos sociales, Mario Morales propone continuar con el proyecto de transitar del arte a la poética, sin renunciar por supuesto a las diversas formas de creación artística, en tanto que ésta permite mostrar, precisamente, la pluralidad de creaciones de todo tipo, enfatizando así las condiciones de emergencia y de recepción de *lo artístico*. Para ejemplificar su argumento, el autor recurre a la trayectoria y producción del colectivo artístico Cráter Invertido. Surgido en 2009, el grupo se define a sí mismo como productor de un lenguaje artístico para agitar la realidad y sacudir los monstruos producidos por las pasividades.

Si bien estos tres últimos artículos retoman el anudamiento entre arte, subjetividad y políticas desde el eje de las prácticas de los sujetos, los dos artículos restantes se aproximan a dicho campo problemático desde las creaciones audiovisuales en diálogo con su momento histórico, el contexto que las origina y el cometido social que les da sentido. María Florencia Fernández se concentra en discutir qué es aquello que hace política dentro de una obra artística y de la potencia crítica de la imagen, teniendo como referente el film *Luchas en Italia*, del Grupo Dziga Vertov. Para ello propone un diálogo con la obra de Louis Althusser y con el feminismo, situando su análisis en la intersección entre comunicación, arte y política. La obra plantea, a partir de dicho recorrido, la necesidad de cuestionar a fondo la noción de representación y de los “representantes” en el ámbito político, así como enfatizar la forma en que el cine, las imágenes, los sonidos, y en general las creaciones artísticas, se convierten en ensayos que apuestan a la transformación social a partir de cuestionar y proponer nuevas miradas de las problemáticas y de los cambios necesarios. Una ruta crítica en la que deben incluirse, por supuesto, las imágenes de la mujer, la sexualidad y la familia.

Con una intencionalidad paralela, Marco Alberto Porras nos propone pensar el arte como espacio de expresión habitado por la incertidumbre y el enrarecimiento de sentido que configura modalidades políticas. Para ello, nos propone detener la mirada en el videoclip de rock alternativo con la finalidad de observar cómo operan los discursos de poder que producen subjetividades basadas

en la ortopedia social. El autor propone analizar la relación entre arte, política y subjetividades a partir de las nociones de imagen movimiento e imagen tiempo, señalando que el arte de los videoclips, cuando se vincula con su sentido político, puede ser creador de subjetividades divergentes del discurso hegemónico.

Como podrá inferirse a partir de lo planteado, las reflexiones que vinculan arte, subjetividad y política aquí incluidas representan tan sólo un punto de inicio y una serie de ventanas que se abren para continuar la reflexión. La vigencia y necesidad de seguir por esta ruta, más allá de un interés teórico o académico, es enfatizado precisamente por las múltiples y conflictivas expresiones, movilizaciones y protestas sociales que a través de variados medios de comunicación, incluyendo las redes virtuales, nos recuerdan la necesidad de desarrollar una reflexión conceptual sensible, que acompañe, ayude a comprender y reanime dichas fuerzas sociales que invitan a asumir las urgentes transformaciones que se requieren en este orden global a inicios del siglo XXI.

En los actuales contextos políticos y sociales mexicanos y ante los límites de las instituciones gubernamentales para dar respuesta a la gran envergadura de las problemáticas sociales y de violencia, el desarrollo de prácticas alternativas con elementos de creación, lúdicos y de imaginación se vuelven escenarios de posibilidad interesantes para pensar la visibilidad sensible de estos problemas que aquejan en lo cotidiano. Asimismo se vuelven dispositivos de intervención que colaboran en el resarcimiento del lazo social en contextos de violencia. La pretensión es, en este marco, que este volumen de *Tramas* pueda ser un aporte para abonar y propiciar este debate vigente y necesario.

Alejandro Cerda
Valeria Falletti

Subjetilidades

Apuntes sobre la idea de sujeto y su relación con el arte

*Fernando García Masip**

Resumen

El presente ensayo, denominado “apuntes”, apunta a tratar de dilucidar la tensa problemática histórica de la idea de sujeto, contraponiéndole la idea artaud-derrideana de *subjectile*. El paso por *Edipo en Colona* no tiene otra finalidad sino la de mostrar cómo la imposibilidad de hacer el duelo por su muerte, por su ser sujeto, es la forma como la ceguera podría tratar de representarse al soporte, o al sujetil, de esa muerte: su tumba espectral, presente y ausente al mismo tiempo, como si fuese el punto ciego de una mirada iluminada. Esto es, especialmente, el *sujeto* de las artes pictórica y escritural: se pueden ver y no ver.

Palabras clave: sujeto, *subjectil*, rastro, ceguera, dibujo.

Abstract

This essay, denominated “notes”, tries to note the tense historical problematic of the subject idea, contrasting it with the artaud-derridean idea of the *subjectile*. The walk through the *Oedipus in Colon* has no other objective that showing how the impossibility of making a grief of his death, of his own being subject, is the way of how the blindness could try to represent the support, or the *subjectile*, of that death: his spectral tomb, present and absent at the same time, as it were the blind spot of an illuminated watching. This is notably the *subject* of the pictorial and writing arts: they can be see and not.

Key words: subject, *subjectile*, trace, blindness, drawing.

* Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco, Ciudad de México.

En el yacimiento del sujeto

Olho a esfinge
dentro dos olhos
ela pisca.¹

En estos apuntes pretendo iniciar una problematización sobre las ideas de sujeto, de subjetividad y de subjetivación. Evidentemente, no es mi propósito resolver el tamaño del problema que está en la “base” de esa terminología. Apenas buscaré introducir un término que contribuya a pensar, o a repensar, esos significantes fundamentales tanto para la filosofía moderna (desde Descartes) como para las ciencias sociales contemporáneas.

El significante utilizado por los griegos antiguos, *hypokeímenon*, al ser traducido por los latinos a *subjectum*, o *subiectum*, perdió una importante parte de su potencia creativa pero ganó otra. El *hypokeímenon* se puede traducir literalmente como *hypo*-bajo y *keímenon*-echado o de *keímai*-yacer: “lo que yace, o está echado bajo, y está a la base como fundamento”;² “lo sub-yacente”; “el sustrato”. El

¹ “Miro a la esfinge / dentro de los ojos / ella parpadea”. Hai-kai de Carlos Verçosa. Salvador de Bahía, Brasil. Facebook, 1 de agosto de 2013. En portugués el verbo mirar se dice “olhar”, por lo cual el juego entre *olho* como verbo y *olhos* como sustantivo hace más sentido en ese idioma que en español. Ese parpadeo, ese *pisca de olho*, será un tema fundamental para este trabajo. Todas las traducciones de textos originales son de mi entera responsabilidad, o citaré a otro traductor, pero cuando los deje en su idioma, lo haré de forma intencional. En relación con el autor citado, véase su obra/traducción/ensayo *Oku. Viajando com Bashô*. Salvador, Bahía, EGBa, 1995.

² “No hace falta ser heideggeriano militante para darse cuenta de que la metafísica, desde su nacimiento, ha planteado un problema de difícil solución, y aún más, que ella misma se ha planteado como tal problema. Ella es ese problema, a saber, el de investigar (*sképsis*) la relación entre permanencia y cambio, entre ser y devenir. Naturalmente, no podemos resolver la cuestión eliminando uno de los dos extremos, pues así caeríamos en un hiperparmenidismo a lo Zenón o en un relativismo disolvente al estilo de Gorgias o de Crátilo. El que la relación debiera dar la preeminencia a lo ente (*tò ón*) en detrimento de «las cosas nacidas» (*tà gignómena*) es algo que ha quedado inscrito en la terminología misma de la tradición filosófica desde el momento en que se ha preferido el verbo *keímai* («yacer») para expresar la primacía de la presencia constante, de aquello que sigue siendo igual a sí mismo, que perdura y es por tanto

hypokéimenon, se parecería a un soporte que desde abajo sostiene algo o a alguien. Un cierto “elemento” que, en posición acostada, como en una cama, en una tumba, en un papel, le da soporte al cuerpo durmiente, al ser, al cadáver, a la escritura o a la pintura. Lo que es destacable en la traducción de Duque, es la idea de que el *hypokéimenon* asegura una *presencia constante* de la cosa.

Sin embargo, es Platón en *La República*, quien aparentemente utiliza por primera vez, en filosofía, la palabra *hypokéimenon* con el sentido de asentamiento, de fundamento, de base, de premisa, etcétera: “Sócrates: —‘Sentado todo esto (*Touúton dè hypokéimenon*), diré que (*legéto moi*) venga a hablarme y a responderme aquel buen hombre que cree que no existe lo bello en sí ni idea alguna de la belleza que se mantenga siempre idéntica a sí misma”³. La idea platónica es claramente no la propuesta de un *subiectum* en el sentido moderno, sino de una base en términos de utilización *retórica*: “dicho esto”, “asentado esto”, “fundamentado esto”, etcétera.

digno de confianza. De ahí los respectivos compuestos, *hypokéimenon* y *antikeímenon*, «lo que yace y está en la base como fundamento», por un lado, y «lo que está ahí delante, lo opuesto», por otro (en el género masculino, to *antikeímenos* es «el adversario»; también el Diablo, pues)”. Félix Duque, “La naturaleza del sujeto en la Lógica hegeliana”, *Cuaderno Gris*, Universidad Autónoma de Madrid, época III, 8 (2007). Subrayado mío, retomaré el tema más adelante.

³ Platón, *La República*, edición bilingüe (traducción: José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997, pp. 168-169, 478 e 9. Otras traducciones consultadas: “Una vez esto asentado, que me responda ese hombre...”. / “La República o de lo justo”, en Platón, *Diálogos* (sin traductor), México, Porrúa, 1991, p. 532. / “Ces fondements étant posés, dirai-je, qu’il me parle et qu’il me réponde...”. / Platon, *La République* (traducción: Georges Leroux), París, Flammarion, 2002, p. 310, 478 e 9. / “Com estas bases, que me responda, direi eu, e me dê réplica esse honrado homem...”. Platão, *A República* (traducción: Maria Helena da Rocha Pereira), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 262, 478 e 9. / “Su questo fundamento risponda’ dirò ‘il nostro valido oppositore...”. Platone, *La Repubblica* (sine traduttore), Cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990, p. 479, 478 e 9. / “Sulla base di queste premesse, dirò, mi risponda il gran d’uomo...”. Platone, *Repubblica* (traducción: Giovanni Caccia), Roma, Newton & Crompton editori, 2008, p. 295, 478 e 9. / “Now, with this taken for granted, let him tell me, I shall say, and let him answer— that good man who doesn’t believe that there is anything fair in itself...”. *The Republic of Plato*. Trans. Allan Bloom, USA, Harper Collins, BasicBooks, 1991 (1968), 478 e 9.

Aristóteles lo usa tanto como verbo, como adjetivo o como sustantivo, lo cual no sería muy diferente en el caso del latín. Veamos esto rápidamente en algunos ejemplos del libro de la *Metafísica*.

- a) “(Las ideas...) Y de éstas, el saberlo todo pertenece necesariamente al que posee en sumo grado la Ciencia universal (pues conoce de algún modo todo lo sujeto [*hypokeímena, subiecta*]) a ella”.⁴
- b) “Y lo más escible son los primeros principios y las causas (pues mediante ellos y a partir de ellos se conocen las demás cosas, no ellos a través de lo que les está sujeto [*hypokeímenon, subiecta*])”.⁵
- c) “Y puesto que, evidentemente, es preciso adquirir la Ciencia de las causas primeras (decimos, en efecto, que sabemos una cosa cuando creemos conocer su causa primera, y las causas se dividen en cuatro, una de las cuales decimos que es la substancia [*ousían, substantiam*] y la esencia [*tò ti en éinai, erat esse*] (pues el porqué se reduce al concepto [*lógos, rationem*] último, y el porqué primer es causa y principio; otra es la materia o sujeto [*hypokeímenon, subiectum*]; la tercera, aquella de donde procede el principio del movimiento, y la cuarta, la que se opone a ésta, es decir, la causa final o el bien (pues éste es fin de cualquier generación y movimiento)”.⁶
- d) “(Sobre los filósofos primitivos...) Y por eso es, según ellos, el elemento y el principio de los entes (la materia). Y por eso creen que ni se genera ni se destruye nada, pensando que tal naturaleza se conserva siempre, del mismo modo que no decimos que Sócrates llegue a ser en sentido absoluto cuando llega a ser hermoso o músico, ni que perezca si pierde estas maneras de ser, puesto que permanece sujeto [*hypokeímenon, subiectum*], es decir, Sócrates mismo”.⁷
- e) “Ciertamente el sujeto [*hypokeímenon, subiectum*] no se hace cambiar a sí mismo. Por ejemplo, ni la madera ni el bronce son causa de que cambien una y otro; ni la madera hace la cama ni el bronce la estatua,

⁴ Aristóteles, *Metafísica*, Edición trilingüe (traducción: Agustín García Yebra), Madrid, Gredos, 1990, pp. 12-13, 982b.

⁵ *Ibid.*, p. 13, 982b.

⁶ *Ibid.*, p. 19, 983a.

⁷ *Ibid.*, p. 21, 983b.

sino que es otra la causa del cambio. Investigar esto es buscar otro principio, como diríamos nosotros, de donde procede el comienzo del movimiento”.⁸

De este modo, podemos constatar que las palabras *hypokeímenon*, *hypokeímena* / *subiectum*, *subiecta*, expresan cosas diferentes o, mejor dicho, sus *usos* son diferentes. Aristóteles utiliza *hypokeímena* en *a*) como *verbo* que denota la idea de sujeción, “todo lo que está relacionado a...”; en *b*) algo muy similar se usa como en el anterior punto, pues los principios y las causas no se conocen por su *sujeción* a las cosas, sino al contrario; en *c*) cambia radicalmente el sentido de *hypokeímenon*, deja de ser una acción para tornarse en un sustantivo propiamente, y no cualquiera, sino el sustantivo “materia”, como la segunda de las causas de lo existente: en este caso la materia sería el soporte, el sujeto material que le da base a las cosas físicas; en *d*) criticando a los filósofos “primitivos” (u *originarios* como los llaman algunos), Aristóteles desplaza el *hypokeímenon* de la materia al *ser o esencia* (*tò tí éinaí*) de la persona, en este caso Sócrates: sujeto es equivalente a *ser*, pues Sócrates es Sócrates independiente de sus *maneras* de ser; y en el *e*), el sujeto vuelve a ser ejemplificado como material y relacionado con la causa del movimiento que la *modifica* de una forma u otra, pero el agente de modificación es externo a la substancia (*ousíam*, *substantiam*) de la cosa: la madera sigue siendo madera, el bronce es bronce.

De esta forma, y como señala Hernández-Pacheco:

Visto así se ve la gran injusticia que la modernidad comete con Aristóteles, al interpretar sus principios como “causas ocultas”. Es cierto que el término *hypokeímenon* encierra una cierta ambigüedad, en la medida en que sugiere algo subterráneo que no aparece en la superficie empírica de la realidad [...] La *ousía* es ciertamente un *hypokeímenon*, en el sentido de que es la fuerza interior que se manifiesta en la pluralidad empírica; pero si se manifiesta es precisamente porque no se oculta, sino que se abre y muestra.⁹

⁸ *Ibid.*, p. 25, 984a.

⁹ Javier Hernández-Pacheco, *Hypokeímenon. Origen y destino de la tradición filosófica*, Madrid, Encuentro, 2003, p. 88.

Efectivamente, es de eso que deriva la “ambigüedad” importante del *hypokeímenon*, que por un lado se oculta, pero por otro se manifiesta: al mismo tiempo es sujeto, es verbo y es fuerza... El *hypokeímenon* se define desde su origen, como en el caso de Platón también, de una forma ambigua. Lo que “yace bajo algo”, puede o no surgir, manifestarse, tal y como un muerto que revive de su tumba, o como una fuerza que irrumpe como chorro, o como un espectro que se forma silenciosamente y sale a pasearse por aquí o por allá. Más que un sujeto, el *hypokeímenon* se asemeja a un derivado del *subjetil* (veremos un poco más adelante qué es esto).

Derrida, en “Ousía y grammé”, señala que:

Participar de la entidad (*étantité*), de la *ousía* es, pues, participar, del ser-presente, de la presencia del presente, si se quiere de la presencialidad. El ser es lo que es. La *ousía* es, pues, pensada a partir del *estí* (estar presente). El privilegio de la tercera persona del presente de indicativo revela aquí toda su significación historial. El ser, el presente, el ahora, la substancia, la esencia, están ligados, en sus sentidos, a la forma del participio presente. Y el paso al sustantivo, podríamos mostrarlo, supone recurrir a la tercera persona.¹⁰

La cuestión en este caso, es en la definición c) del *hypokeímenon* de Aristóteles,¹¹ en donde parece que la causa material no se confunde

¹⁰ Jacques Derrida, “Ousía et grammé”, en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972, p. 44. “Participer à l’*étantité*, à l’*ousía*, c’est donc participer à l’*étant-présent*, à la présence du présent, si l’on veut à la *présentité*. L’*étant* est ce qui *est*. L’*ousía* est donc pensée à partir de *estí*. Le privilège de la troisième personne du présent de l’indicatif livre ici toute sa signification historique. L’*étant*, le *présent*, le *maintenant*, la *substance*, l’*essence*, sont liés, dans leur sens, à la forme du participie *présent*”. Traducción en castellano, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 73-74 (paréntesis míos).

¹¹ Pierre Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1987, p. 49. “Esta última [Aubenque se refiere a la naturaleza], en cambio se ajusta perfectamente a la filosofía primera, que es la ciencia del ser primero según la esencia y la naturaleza, o sea, del ser que, no necesitando de ningún otro para existir, es aquel sin el cual ningún otro podría ser; tal ser privilegiado es la *esencia*, entendida a la vez como sujeto y sustrato (*hypokeímenon*)” (itálicas del autor). Extraña concepción la de este autor, pues la esencia se divide tanto como en un sujeto como en un sustrato. Al parecer, como en otros casos, el *hypokeímenon* no es el *subiectum* propiamente dicho como se entenderá después en términos de lo que subyace.

con la causa esencial primera (*ousía*), o con el ser en sí - esencia (*einai*), dominadas enteramente por la inmovilidad temporal de su presencia absoluta. Parece que, siguiendo las marcas encontradas por Derrida, el antiguo *subiectum* aristotélico no podría estar *sujetado* tampoco al tiempo, es decir, a la potencial temporalidad del movimiento de cambio de la materia, pues el movimiento le es externo. El *sujeto* no solamente no se podría mover como, además, no podría morir. Suspendido en su consciente presencia de sí mismo, al sujeto, tal vez, habría que hacerlo enrabiarse y enloquecer (*forcener, maddening*).

La tumba infernal

Jocaste: Œdipe! Œdipe! Cette petite bouche qui parle, qui parle, cette langue qui s'agite, ces sourcils qui se froncent, ces grands yeux qui lancent des éclairs. Les sourcils ne peuvent-ils pas se détendre un peu et les yeux se fermer doucement, Œdipe, et la bouche servir à des caresses plus douces que la parole.¹²

Que la boca sirva para más cosas que usar palabras, le dice Yocasta a Edipo que parece estar como en un trance, es porque él está a punto de descubrir por la boca del *ciego* Tiresias y, mejor dicho, por la voz del campesino que lo *miró* como bebé, las irreversibles verdades sobre su condición de parricida y de incestuoso. En un guiño, en un parpadeo, en un pestañeo (*clin d'oeil, blink, Augenblink, piscar de olho*) el destino de Edipo cambiará súbitamente, y él mismo se sacará los ojos cuando sepa la verdad, en frente de una de sus hijas, la pequeña Antígona.

A diferencia de la boca, que habla (pero que puede también silenciar como una tumba...), haciendo caricias o maldiciendo, el ojo al abrirse y cerrarse, dulcemente o no, en su pestañeo nos deja momentánea y

¹² Jean Cocteau, *La machine infernale*, París, Larousse, 1994 (1934), Acte III. p. 119. “*Yocasta*: ¡Edipo! ¡Edipo! Esta pequeña boca que habla, esta lengua que se remueve, estas cejas que se fruncen, estos grandes ojos que lanzan rayos. Las cejas no consiguen distenderse un poco y los ojos cerrarse dulcemente, Edipo, y la boca servir a caricias más dulces que la palabra”.

automáticamente ciegos. Tiresias es el parpadeo inesperado de Edipo. ¿Qué ve Edipo cuando Tiresias, que no ve, le dice que vea, como en un guiño del destino? Que no hable más, que vea, pero no con los ojos que no le sirven más de nada. Decía Heidegger: “No vemos porque tenemos ojos, tenemos ojos porque vemos”.¹³ ¿Qué hace el ojo cuando pestañea? Traza una diferencia. La diferencia se establece en un parpadeo, en un instantáneo abrir y cerrar de ojos, *entre* la vista y la ceguera.

Creo que nadie pensó, como Merleau-Ponty, con el más acuciante pensamiento, esta problemática de una fenomenología de la mirada. Traduzco una larga cita, pero la dejo en el original por si algún lector pueda señalar errores siempre potenciales en la misma. Dice Merleau-Ponty:

Quando digo entonces que todo visible es invisible, que la percepción es im-percepción, que la conciencia tiene un “*punctum caecum*”; que ver siempre es ver más de lo que se ve, no hace falta comprenderlo en un sentido de *contradicción*. No hay que imaginarse que le estoy sumando a lo invisible perfectamente definido como en Sí, un no-visible (que no sería más que la ausencia objetiva, es decir, presencia *objetiva más allá*, en un *más allá* en sí). Hay que comprender que es la visibilidad propiamente la que comporta una no-visibilidad. En la misma manera en que veo, yo no sé *lo que* veo, lo que no quiere decir que no haya nada *ahí*.¹⁴

El ojo se mira mirando, ciego a su propio punto ciego, no mira sino la mirada de su propia ruina. Ese *punctum caecum* merleauPontyano no

¹³ Martin Heidegger, *Le principe de raison*, París, Gallimard, 1983, p. 124. La cuestión fenomenológica que Heidegger propone, creo que se puede también pensar en un sentido suplementario con lo que él denominará *Ereignis* en su obra, *evento*, o mejor dicho, *acontecimiento*, como lo más propio del ser (*Seyn*).

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964, p. 300. “Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un ‘*punctum caecum*’, que voir c’est toujours voir plus qu’on ne voit –il ne faut pas le comprendre dans le sens d’une *contradiction*. Il ne faut pas se figurer que j’ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi un non-visible (qui ne serait qu’absence objective) (c’est-à-dire présence objective *ailleurs*, dans un *ailleurs* en soi. –Il faut comprendre que c’est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. Dans la mesure même où je vois, je ne sais pas *ce que* je vois, ce qui ne veut pas dire qu’il n’y ait là *rien*” (subrayado mío).

dice otra cosa más que siempre vemos más de lo que vemos, es decir, siempre vemos *el* más. El punto ciego no es ese algo que falta, es ese *resto que no resta*, que está ahí sin ser visto, ese *a más*, ese +(1).

¿Por qué la mirada ve a su propia ruina? Porque es la ruina del sujeto que todo desearía ver, ruina del propio sujeto, del subyacente *subiectum*. Dice Derrida:

La ruina no le sobreviene como un accidente a un monumento hasta ayer intacto. En el comienzo hay ruina. Ruina es lo que le sucede aquí a la imagen desde la primera mirada. Ruina es el autorretrato, ese rostro despojado de sí como memoria de sí, lo que *resta* o *regresa* como espectro desde que, a la primera mirada sobre sí, se eclipsa una figuración.¹⁵

En este punto ciego parpadeante, el sujeto se debate con la propia imposibilidad de ver el ser absoluto del *hypokeímenon*, y que esto se vive como una “Melancolía narcisista, memoria enlutada del propio amor”, en un soporte que apenas soporta y se soporta. *¿No le pasa esto al viejo Edipo en Colona?* Pero continuemos antes, un poco más en la línea de la vista y de su ruina intrínseca y “estructural”. Agrega Derrida:

La ruina: más bien esa memoria abierta como un ojo o ella abertura de una órbita huesuda que le deja ver sin nada enseñarle *absolutamente*. *Para nada* mostrarle *absolutamente*. “Para” nada mostrar, es decir, a la vez, *porque* la ruina *no muestra nada absolutamente, y en vista de nada* mostrar *absolutamente*. Nada de la totalidad que no se abre, no se perfora o no se agujerea inmediatamente.¹⁶

¹⁵ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, París, Louvre, 1990, p. 72. “La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l'image dès le premier regard. Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui reste ou revient comme spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse”.

¹⁶ *Idem*. “Ruine: plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. *Pour ne rien* vous montrer *du tout*. ‘Pour’ ne rien montrer du tout, c'est-à-dire á la fois *parce que* la ruine *ne montre rien du tout*, et *en vue de ne rien* montrer *du tout*. Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt”. Extremamente difícil poder traducir los juegos lingüísticos propuestos por el autor entre *rien du tout*, *tout*, *rien*, etcétera, que en nuestro idioma no se pueden presentar con la misma fuerza paradójica.

Edipo no podía ver la ruina de su propia subjetividad cuando mata a Layo, a la Esfinge, a la ‘maternidad’ de su incestuosa madre Yocasta, etcétera. Y esto es porque, más que simplemente saber, *Oedipos tyrannos* quería verlo todo, y por lo mismo no veía *nada*. Por eso cuando ve la ‘verdad’, saliendo de la boca de Tiresias, se arranca los ojos con el broche de su vestimenta. Ahora, no viendo nada, puede finalmente ver, ahora sabe que ve.

Ya conocemos demasiado la historia de Edipo. Y ya también se ha rumiado mucho su segunda tragedia, *en Colona*. Sin embargo, me gustaría retomarla con una perspectiva que la desconstrucción derrideana nos puede brindar. Edipo se entierra en una tumba para no *ser nunca más visto*. Su gesto no es simplemente que su cadáver desaparezca bajo la tierra. Su gesto es el de que nadie pueda ver dónde fue enterrado su cadáver. *Tumba infernal*, como veremos.

Lacan en 1959-1960 decía que el verdadero heroísmo de Edipo es el de haber avanzado a esa zona colindante con el *ser-para-la muerte*:

No hay aquí nada más que la verdadera e invisible desaparición que es la suya. La entrada en esa zona está hecha de esa renuncia a los bienes y al poder en que consiste el castigo, que no lo es. Si se arranca al mundo por medio del acto que consiste en cegarse, quiere decir que solamente aquel que escapa de las apariencias puede llegar a la verdad. Los antiguos lo sabían, el gran Homero es ciego, Tiresias también. Es entre los dos que para Edipo se juega el reino absoluto de su deseo, lo que es suficientemente recalado por el hecho que nos lo muestra irreducible hasta el fin, exigiendo todo, no habiendo renunciado a nada, absolutamente irreconciliable.¹⁷

No hay vida sin una muerte misteriosamente anunciada desde el principio. La interpretación del deseo de Edipo por Lacan, es la del deseo heroico de seguir deseando sin condiciones hasta el final. El deseo de *nada (rien)*. No el deseo de *la nada*. Sino el deseo sin objeto, puro

¹⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1986 pp. 357-358.

deseo en proceso hasta el final. Sin embargo, lo que Lacan *nada* ve en ese Edipo rumbo a la tumba, es lo mismo que su Edipo *nada* ve: el deseo narcisista letal de que nadie pueda ver su tumba, de modo que nadie pueda hacer el duelo por su desaparición. O, mejor dicho, al desaparecer a la propia tumba también, nadie más lo irá a ver, y el duelo será imposible. Que Antígona lo diga. Ese deseo infinito hasta la finitud, así expresado, es el *infierno* de los otros de Edipo, no la cura del viejo paciente Edipo. Al pedirle a su protector, Teseo, rey de Atenas, guardar el secreto del *tópos* de su tumba, Edipo condena a sus hijos, especialmente a Antígona e Ismene, a lo que Derrida agrega que:

Es como si él quisiera partir sin siquiera dejar una dirección para el duelo de aquellas que lo amaban. Actúa como si quisiera agravar infinitamente su duelo, volverlo pesado, incluso del duelo que ellas no pueden más hacer. Él va a privarlas de su duelo, obligándolas así a hacer su duelo del duelo. ¿Se puede conocer una forma más generosa y venenosa del don? A sus hijas, Edipo no les da ni siquiera el tiempo del duelo, se los rehúsa; pero por lo mismo, les ofrece, además, simultáneamente, un aplazamiento (*sursis*) infinito.¹⁸

Edipo las *ve*, ya muerto, llorar de no poder llorarlos. ¿Ese es su deseo? ¿No es más infernal esta tumba, que la Tebas del asesinato y del incesto que no se podía ver, aunque estuviesen a la vista? Edipo condena a sus hijas a la *ceguera*, a la *ruina* del luto; les arruina el luto, deseando que no hagan un luto por él, las quiere no enlutadas, para que así, su propio deseo, muerto su cuerpo, se perpetúe dolorosamente en cada *parpadeo* de ojos de los otros. ¿No es este dulce envenenamiento una forma más de asesinato, pero de la *psychè*? Edipo, padre y hermano, a la vez, de sus hijas-hermanas, las salva condenándolas a su propio sacrificio melancólico. Posteriormente, en otra tragedia, Antígona sería condenada (sin *sursis*) a ser sepultada viva en una *cripta*, y al *ver* llegar a oscuras su propia muerte, antes se suicida. Y todo por haber defendido

¹⁸ Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, París, Calmann-Lévy, 1997, p. 87.

y realizado un entierro *identificable* para su hermano Polinices, proscrito de Tebas, y condenado a muerte y condenado su cuerpo a *no ser enterrado*, a su vez, por haberse levantado en armas contra su tío Creonte *tyrannos*. ¿Complejo de Edipo? ¿Qué es *eso*? ¿Qué *sujeto* es ese?

Ni lechos ni tumbas: aparece el sujetil

En un diccionario sobre Derrida, bastante reciente, sobre algunos de sus conceptos, de sus palabras, de sus artefactos escriturales, Simon Morgan Worthman¹⁹ hace una razonable exposición de un buen número de esos conceptos derrideanos, de la misma forma que lo hacen muchos otros compiladores sobre el lenguaje utilizado por este autor. En uno de los *lemas* (no sé si llamarlo exactamente así, tal como trataré de explicarlo un poco más abajo), *The Truth in Painting*, el referido lexicógrafo hace una recapitulación bien condensada de una de las más importantes obras de Derrida: *La vérité en peinture*.²⁰ En esa obra, Derrida trabaja con una frase muy conocida de Cézanne, retirada de una carta de 1905, a su amigo Émile Bernard, en la que le dice: “Te debo la verdad en pintura, y te la voy a decir”. No entraré enteramente en el análisis de este libro específico, en sus meandros pues, eso sería materia para otro trabajo más específico. Sin embargo, además de referirse a Cézanne, a Platón, a Kant, a Hegel, a Van Gogh, a Shapiro, a Heidegger, etcétera, Derrida utiliza una palabra del francés, *le sujetil*,²¹ utilizada de

¹⁹ Simon Morgan Worthman, *The Derrida Dictionary*, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2010.

²⁰ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978.

²¹ *Subjectile*: “Surface externe d’un matériau, que le peintre doit revêtir d’enduit, de peinture, de vernis ou de préparation similaire. Les subjectiles peuvent être classés en 2 groupes: les subjectiles poreux (plâtres, mortiers de chaux ou de ciment, bétons, bois, cartons, textiles, etc.) et les subjectiles non poreux (métaux et alliages principalement). Tous nécessitent une mise en état très soignée avant usage” (París, Larousse, 1995). Traducción: “Superficie externa de un material que el pintor debe revestir de argamasa, de pintura, de barniz o de alguna preparación similar. Los *subjectiles* pueden ser clasificados en dos grupos: los *subjectiles* porosos (yesos, morteros de cal o de cemento, concretos, maderas, cartones, textiles, etcétera) y los *subjectiles* no porosos (metales y aleaciones principalmente)”.

una forma bastante particular por Antonin Artaud.²² Esa palabra no es referida por Morgan en el mencionado *lema*. Misterio, pues es un término que ayuda a comprender la problemática planteada por Derrida en el citado texto. Más que eso, el término aparece en muchos otros trabajos diversos de este autor, y señalaré algunos a manera de ejemplos de análisis, en donde el *subjectile* aparecerá sembrado en la textualidad derrideana con diferentes relevancias. Como si esa palabra fuese lanzada al aire en la forma de un puñado de semillas que tratarán después de enraizarse y fructificar en el campo. Metáfora agrícola, campesina tal vez, pero también es la tentativa de rescatar del gesto, del acto, del performativo derrideanos, sus rastros *seminales* esparcidos y que hay que investigar. ¿Por qué hay que investigarlos? Porque creo que la relación entre el *sujeto* y el *arte*, abordada *a partir de la obra de Jacques Derrida*, da pie a una reflexión desconstructiva sobre las ideas de sujeto y de subjetividad.

En una conocida entrevista de 1988,²³ Derrida apunta a una de las acepciones que le dará a la palabra/idea de *sujeto* que, como él señala, se buscará “una nueva determinación (posdesconstructiva) de la responsabilidad del ‘sujeto’”.²⁴ Por esto, antes de entrar a discutir la problemática de la idea de sujeto propiamente, tan en boga hoy en las ciencias sociales y en las humanidades, rodearé el asunto empezando con elementos conceptuales que nos acerquen mejor al tema que silenciosamente me guía.

Entonces, ¿por qué Derrida utiliza el adjetivo “posdesconstructiva”? En general la idea de lo posdesconstructivo se utilizaría para referirse a una “época” que no estaría ya más dominada por la desconstrucción, o mejor dicho, y para no hacerle aún demasiado caso a la idea de dominación, sino *en* un momento en donde la desconstrucción ya

²² Jacques Derrida, “Forcener le subjectile”, en *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, París, Gallimard, 1986.

²³ Dicha entrevista apareció en Jacques Derrida, “‘Il faut bien manger’ ou le calcul du sujet”, en *Points de suspension*, París, Galilée, 1992.

²⁴ *Ibid.*, p. 282. “[...] chercher une nouvelle détermination (post-déconstructive) de la responsabilité du ‘sujet’”.

no tuviera la fuerza, la potencia, que se supone que en 1988 ya estaba no solamente desarrollándose sino confirmándose en el campo del pensamiento, según lo que se podría percibir por la multiplicidad de estudios y de intervenciones en ese sentido. Por otro lado, lo posdesconstructivo ha sido utilizado en un sentido de crítica hacia el pensamiento de Derrida y de su concepto de desconstrucción, el más mediático de sus conceptos. Crítica ejercida en un sentido hegeliano, como la superación del *momentum* desconstructivo y de su filosofía destructiva (lo cual es una interpretación equivocada). En realidad, ponerle demasiada atención a ese *pos* (tal y como también se utiliza en pos-estructuralismo, posmodernidad, posindustrial, etcétera), me parece que nos podría llevar al yerro sobre el asunto que Derrida en realidad estaría tratando de proponer, volveré al asunto. Lo que me parece más importante en su reflexión es cuando da a entender que en una “*época*” en la que aún está dominada (mi lenguaje parafrasea a Heidegger, pero aguantemos un poco más) por las ideas de sujeto, de subjetividad, de subjetivación, etcétera, algo así como un pensamiento que trabaje con la idea de sujeto necesita, al mismo tiempo, deshacerse de la misma aunque no necesariamente destruirla (en realidad el momento destructivo de la desconstrucción, si tal cosa existe, sigue más el sentido que Derrida ha rescatado de Heidegger y de su definición de *destruktion* en *Ser y tiempo*). La tensión irresuelta entre construcción y destrucción es la principal característica de la *responsabilidad* de la desconstrucción.

En la misma entrevista, un poco más adelante, Derrida asienta que: “La desconstrucción llama, entonces, a otro derecho, o mejor dicho se deja llamar por él, un derecho más exigente aún, prescribiendo, de otra forma, más responsabilidad”.²⁵ En ese sentido, el *prefijo* post apunta a dejarse interpelar con más fuerza por una mayor responsabilidad, en el derecho, justamente, de desconstruir al sujeto. La desconstrucción siempre ha sido un *guiño* entre lo *pre* y lo *pos*. Lo posdesconstructivo también es lo pre-desconstructivo. La responsabilidad

²⁵ *Ibid.*, p. 288. “La déconstruction en appelle donc à un autre droit ou plutôt se laisse appeler par lui, un droit plus exigeant encontre, prescrivant, autrement, plus de responsabilité”.

de la desconstrucción, su justicia, está en el derecho de desmontar los entretiempos del sujeto, es decir, al propio sujeto como entretiempos entre el pre y el pos.

Por lo mismo, la frase “una nueva determinación (posdesconstructiva) de la responsabilidad del ‘sujeto’”, significaría en este caso, encontrar un soporte que le dé al “sujeto” una condición al mismo tiempo insoportablemente de-sujetada. La responsabilidad de esa condición es una responsabilidad sobre un “sujeto” de esta forma tornado *spectral*. La espectralidad del *entre*, por donde devanea el sujeto sin asidero seguro, es lo que significa la condición *subjectile*, “subyectil”, “subjetil” del sujeto: soportado y sin soporte fijo, lanzado como un pro-yectil.²⁶

²⁶ Es difícil traducir la palabra *subjectile* al español, por lo que haremos algunos juegos semánticos en relación con la misma. Derrida quiere conservarle, en su lengua, la doble estructura de soporte (*subiect-um*) más el sufijo – ile de *projectile*. Por lo mismo, oscilaré en la utilización tanto del término en francés *subjectile*, según sea el caso de su intraducibilidad, como de *subjetil* en español para aproximarme despacio hacia una propuesta sobre la palabra subjetividad y, finalmente, la del neologismo, también, del *subyectil* que trata de conservar en español una forma gramatical más fehaciente de los elementos del término original y manteniendo en el sufijo la idea del lanzamiento, del –yectil. Por otro lado, la palabra *subjectile* puesta en circulación por Artaud en 1932, en uno de sus escritos, ya se usaba en el lenguaje francés anteriormente. Sin embargo, en *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida* (Nueva York, Cambridge University Press, 2007), su autora Leslie Hill afirma que: “For in exploring the complexities of idiom, Derrida was making an important philosophical point: that here was a density, materiality, and labyrinthine weave to thinking, and that, like writing, thinking was an unpredictable and sometimes startling event which it was essential to countersign as such –as he did, for instance, after discovering in the letters, papers, and drawings of the writer Antonin Artaud the strange word *subjectile* (which is better established in English than in French, and refers to the material or bodily surface upon which a painting is made or a text inscribed), which gave rise to a lengthy and remarkable homage to Artaud, which was also a kind of signature piece on Derrida’s part, entitled ‘Forcener le subjectile’ (‘To Unsense the Subjectile’), p. 23. Apenas quiero apuntar dos cosas, para mostrar las dificultades de los usos del término. Primeramente, la autora señala que el término está mejor establecido (*established*) en inglés que en francés. Sin embargo, en el *Diccionario Oxford* se señala que su uso en inglés se originaría en el siglo XIX, probablemente proveniente del francés (sic). En segundo lugar, la autora traduce el “forcener”, que en español significaría “enloquecer” (o “forzar al enloquecimiento”), por *to unsense*, que evidentemente suaviza la idea de locura, del perder la cabeza (*perdre la tête, rendre fou*), al reducirla a algo “falto de sentido” o sin sentido, *to insensible*. Por lo mismo, hay que darle un gran crédito a la traductora original de ese texto

Derrida nos recuerda que la *Geworfenheit* (el ser-lanzado) del *Dasein* en Heidegger se da antes de cualquier subjetividad.²⁷

En esa misma entrevista de 1988 a la que me refería más arriba, Derrida agrega, a propósito del término ‘sujeto’, que por cierto vimos que lo entrecomillaba:

Pero siempre me ha parecido que más valía, una vez trillado ese camino, olvidar un poco esa palabra. No olvidarla, pues es inolvidable, pero arreglarla, sujetarla a las leyes de un contexto que ya no domina más desde el centro. Dicho de otra manera, no hablar más sino escribirla, escribir ‘sobre’ él, tanto como sobre el ‘subjectile’, por ejemplo.²⁸

La idea no es hacer desaparecer, destruir, o enterrarla viva o muerta, a la palabra “sujeto”, sino escribirle en las espaldas otras cosas, tatuarla, marcarla con otras improntas, desplazarla de su perdido reino central, enloquecerla un poco, o un mucho, hacerla hermana de la palabra *subjectile*, y dejarla contagiarse del entusiasmo terrenal de ésta, de sus lienzos, de sus telas, de sus soportes y de sus esqueletos.

de Derrida al inglés, la poeta, escritora y académica, Mary Ann Caws, que tradujo el “Forcener le subjectile” por un correctísimo “Maddening the subjectile” que estaría a caballo entre un *hacer rabiar* y un *enloquecer*, más próximos del *forcener* derrideano. Jacques Derrida y Mary Ann Caws, “Maddening the subjectile”, *Yale French Studies*, núm. 84, *Boundaries: Writing & Drawing*, 1994, pp. 154-171.

²⁷ Jacques Derrida, *Points de suspension*, París, Galilée, 1992, p. 289. “Si l’on revient à cette sémantique du jeter ou du ‘subjectile’ qui institue le concept de sujet, on doit remarquer que la *Geworfenheit* (l’être-jeté) du *Dasein*, avant même d’être subjectivité, ne caractérise pas simplement un état, un fait, l’être-jeté dans le monde à la naissance” (“Si retornamos a esta semántica del lanzar o del ‘subjectil’ que instituye el concepto de sujeto, debemos señalar que la *Geworfenheit* (el ser-lanzado) del *Dasein*, antes incluso de ser subjetividad, no caracteriza simplemente un estado, un hecho, el ser-lanzado en el mundo desde el nacimiento”).

²⁸ Jacques Derrida, *Points de suspension*, *op. cit.*, pp. 282-283. “Mais il m’a toujours semblé qu’il valait mieux, un foi ce chemin frayé, oublier un peu le mot. Non pas l’oublier, il est inoubliable, mais le ranger, l’assujettir aux lois d’un contexte qu’il ne domine plus depuis le centre Autrement dit, plus en parler, mais l’écrire, écrire ‘sur’ lui, comme sur le ‘subjectile’” (entrecomillado del autor).

Derrida, en una serie de escritos de 1979 a 2004 y recogidos en un libro llamado *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*,²⁹ se centra principalmente en la palabra *trace* (rastro, marca), uno de sus operadores lingüísticos favoritos. Dice: “El rastro es la experiencia misma, por todos los lugares donde nada se resume al presente vivo y donde cada presente vivo esté estructurado como presente por el reenvío al otro o a otra cosa, como rastro de alguna otra cosa, como reenviándola”.³⁰ El sujeto, la palabra, el concepto, para darse su sentido necesitan necesariamente un estar presentes a sí mismos, como lo vimos más arriba, pero lo que Derrida agrega es que las marcas del pasaje del sujeto por ese presente vivo, están ahí denunciándolo como un tiempo de otra especie que le hace resonancia a su propia extrañeza, a su propia otredad: el sujeto nunca es sujeto de sí mismo si no, no estaría marcado por el rastro del otro.

Aproximándonos al texto sobre Artaud, y sus dibujos y retratos, con Derrida retomo el tema que planteé más arriba sobre la experiencia del *ver*. Dice:

La operación dibujante no tiene nada que ver con lo inteligible ni con lo sensible y es por eso que, de una cierta manera, es ciega. Esta ceguera no es una discapacidad. Hay que ver, en el sentido corriente del término para desplegar esas potencias de ceguera. Pero la experiencia del trazo en sí misma es una experiencia de ciego: *ab-ocular* (etimología de ‘ciego’ / *aveugle*), sin ojos [...] En todo dibujo digno de ese nombre, en lo que hace al trazado del dibujo, un movimiento queda absolutamente secreto, es decir, separado (*se cernere, secretum*), irreducible a la vista diurna.³¹

¿Quién es el sujeto que, al dibujar, no ve en lo que ve?, ¿qué secreto guarda el trazo al cegarse con lo visible?, ¿es posible mostrarlo

²⁹ Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible*, París, Éditions de la différence, 2013. Es muy sugestivo el título del libro, *Penser en no ver*, y que replica uno de los más relevantes ensayos del mismo del cual comentaré algunos elementos.

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹ *Ibid.*, pp. 72 y 78.

todo? La palabra *monstre* en francés antiguo, significaba mostrar, pero una mostración de lo otro en lo mismo. Edipo monstruoso. Ciego, dibujando la estrategia de su desaparición paterno-fraternal. Políticas de la enemistad. *Subjetilidades*.

¿Por qué hay que enloquecer al *subjetil*?

Es en 1986 cuando Derrida explicita propiamente el tema del *subjectile*. El subjetil (subyectil) es la principal palabra trabajada en “Forcener le subjectile”, prefacio al libro, *Artaud, dessins et portraits*.³² En largas 50 páginas (pp. 55-105), Derrida expone su postura en relación con el problema emblemático de la metafísica, tanto antigua como moderna, del *hypokeímenon / subiectum*. Basándose en los dibujos y retratos de Artaud, y utilizando la palabra *subjectile*, que el propio Artaud utiliza tres veces en los escritos hechos *dentro* de sus dibujos, *con* sus dibujos y retratos, Derrida trabaja con la casi-idea de *subjectile*, pero sobre todo con la de la acción del *forcener*.³³ Derrida nos muestra cómo Artaud

³² Jacques Derrida, “Forcener le subjectile”, préface au livre organisé par Paule Thévenin, *Artaud, dessins et portraits*, París, Gallimard, 1986.

³³ Ya vimos en la nota 26 lo que el verbo *forcener* podría significar. Sin embargo, la raíz de *forcener* es *force*, y en otros modos significaría forzar, en el sentido de abrir, o de agujerear, de descoser. “Como un descosido” es una expresión en castellano próxima del haber perdido los límites de la razón. *Out of joint*: “fuera de juntura”, descoyuntado. Sin embargo, Charles Ramond, en su ensayo “Derrida lecteur d’Artaud. La déconstruction à sens unique” (en *Derrida et la question de l’art. Déconstruction de l’esthétique*, París, éditions Cécile Defaut, 2011, pp. 47-66) señala que “[...] ‘forcener’, es a la vez –según una etimología equivocada– ‘forzar’ o ‘violentar’, y –según la verdadera etimología– ‘poner fuera de sentido’ (*mettre hors sens*), o ‘fuera de sentido’ (*hors sens*)”, p. 59. La verdadera o la equivocada etimología dependen del trabajo que se quiera hacer con la articulación fundamental que Derrida propone en relación con el *subjectile*. La idea de *forcener* no aparece, si no estamos equivocados, en ningún otro texto derrideano, al menos vinculado con la propuesta aquí desarrollada. *Forcener* no es un simple “poner fuera de sentido”, sino hacer que el sentido se desdibuje, sea forzado a perder su camino, su vía, su ubiquidad, se desarticule, se descoyunte. *Forcener* obliga a la desconstrucción a forzar, a violentar la idea de sujeto entendida como soporte contenido aún en un *subjectile* domesticado por la metafísica. *Forcener*, que en francés antiguo se escribía con una s, “*forsener, forsens, forsain*”, y significaba, etimológicamente varias cosas *al mismo tiempo*: *folie*

hace de sus hojas de papel un soporte, un “soporte”, tanto para dibujar, pintar, escribir, agujerar, quemar: enloquecer al soporte. La estabilidad de los sujetos soportados no es nunca tal. Se vive en un duelo por la inestabilidad de no poder ser nunca ese ente que todo lo podría soportar. Agujerados, pintarrajeados, marcados, ciegos, escritos: esto no tiene nada que ver con la falta (*le manque*).

Veamos algunas menciones centrales que Derrida utiliza en el referido prefacio al libro sobre los dibujos y retratos de Artaud:

[a] “Un *subjectile* primero se llama. Que el *subjectile sea alguna cosa*, eso no es dado. Mejor dicho, se anuncia más como alguien, y de preferencia *algún otro*: él puede traicionar. Pero el otro también puede llamarse sin ser, sin un ser, y sobre todo no un sujeto, la subjetividad de un sujeto. Tal vez no sabemos, aún, lo que ‘llamamos’ de ‘*subjectile*’, porque, al mismo tiempo, en que no constituye el objeto de ningún saber, puede traicionar, faltar al llamado antes de ser llamado, antes de recibir su nombre”.³⁴

[b] “Un *subjectile* parece intraducible, ese es el axioma, organiza un cuerpo a cuerpo con Artaud. Por lo que se pueden entender dos cosas. Por una parte, la palabra ‘*subjectile*’ no se deja traducir. Con todo y su paréntesis semántico o formal, del subjetivo a lo táctil, del engendro (*suppôt*), soporte o súcubo a proyectil, etcétera, no atravesará jamás la frontera de la lengua francesa.³⁵ Por otro lado, un *subjectile*, es decir el soporte, la superficie o el material, el cuerpo único de la obra en su primer acontecimiento, en el nacimiento, lo que no se deja repetir, lo que se distingue tanto de la forma como del sentido y de la representación, aquí aún un desafío para la traducción”.³⁶

(locura), *furieux* (furioso), *enragé* (enrabiado), *fors-sen* (*hors de ses sens*: fuera de sus sentidos, y no del “sentido”). Y sí también implica un *cierto grado de violencia*, sino no habría cómo enfrentar a la violencia estructural de la metafísica del sujeto. Véase Fernando García Masip, “El giro viopolítico. *Violance* y desconstrucción”, *Política y Cultura*, núm. 46, México, UAM-Xochimilco, 2016, pp. 33-53.

³⁴ Jacques Derrida, “Forcener le subjectile”, *op. cit.*, p. 56.

³⁵ De lo cual dudo, claro.

³⁶ Jacques Derrida, “Forcener le subjectile”, *op. cit.*, p. 57.

[c] “Un *subjectile* no es un sujeto, aún menos lo subjetivo, no es tampoco el objeto. ¿Por lo mismo, y justamente qué, y la pregunta del ‘qué’, guarda un sentido por lo que se tiene *entre* esto y aquello, *no importa qué?*”.³⁷

[d] “Llamo aquí lanzamiento (*jetée*) al movimiento que, sin ser jamás él mismo en el origen, se modaliza (*se modalise*) y se dispersa en las trayectorias de lo *objetivo*, de lo *subjetivo*, del *projectil*, de la *intro-yección*, de la *interjección*, de la *objeción*, de la *deyección* y de la *abyec-ción*, etcétera. El *subjectile* está *entre* esas diferencias lanzadas, sea que constituya el elemento subyacente, el lugar y el medio de nacimiento, sea que se interponga, como una tela, como un velo, un ‘soporte’ de papel, el *hymen* entre el afuera y el adentro, el arriba (*dessus*) y el debajo (*dessous*), por debajo (*en-deçà*) o en el más-allá (*au-delà*); sea que devenga a su vez en un *lanzamiento*, no como movimiento propio de lo que se lanza, sino como la recaída endurecida de una masa de piedra inerte en el puerto, el límite de una ‘tormenta parada’, una represa”.³⁸

[e] “El pensamiento del *chorro* (*jet*) es el pensamiento de la propia pulsión, de la *fuerza* pulsiva, de la compulsión y de la expulsión. De la fuerza antes de la forma. Y trataré de demostrar que es el propio *pensamiento* de Antonin Artaud. Antes de cualquier temática del chorro, ella está *en obra* en el cuerpo de sus escritos, de su pintura, de sus dibujos. Y desde el principio, indisociable del pensamiento *cruel*, dicho de otra forma, de un pensamiento de la *sangre*. La primera *crueldad*, es un chorro de sangre”.³⁹

Selección de citas de la traducción imposible de *subjectile*, aunque posible escrituralmente, término que lo vemos y no lo vemos, lo sentimos y no, sabemos de su debajo, pero también de su arriba, de su ambigüedad entre la vida y la muerte, de su espectralidad como ente *entre*, sin ser siendo. Es un soporte del lienzo de un cuadro, es la tela, el papel, la piel animal o humana, el subjetil es el espectro del sujeto,

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁹ *Idem.*

no es nunca un sujeto ni un objeto, sin embargo, su *jetée* se disemina entre todos los potenciales lanzamientos o de su fuerza de lanzamiento, y no de su forma.⁴⁰ El sujetil es una entidad (*entité*) indefinida, está ahí para sostener, pero puede arruinarse, deshacerse, romperse, enojarse o enloquecerse. Ese es el problema relevante que veo en la tentativa de Derrida al pensar las intervenciones que hace Artaud en algunos dibujos, haciéndolos dejar de ser meros dibujos, apareciendo agujereados por puntas encendidas de cigarrillos, dibujados con lápiz, con pastel, llenos de poemas o de escritos alrededor de las figuras, ¿qué es eso, un dibujo?, ¿lo muestra *todo*?, ¿es una *monstruosidad*?⁴¹

Paseando con el sujetil

El *subjectile*, la palabra, decíamos parafraseando a Derrida, es un *subjectile* también. El espectro del sujeto. La plancha en la que se inscribe el sujeto precedido por su *subjetilidad*. El origen y sus desdoblamiento conceptuales, o escriturales, sería mejor decir, son muy significativos

⁴⁰ Jacques Derrida, “Force et signification”, en *L'écriture et la différence*, París, Éditions du Seuil, 1967. El primer ensayo de este libro, ensayo príncipes se podría decir, es el ensayo de Derrida en donde propondrá la diferencia entre forma y fuerza. La idea de *force*, *fors*, *forcener*, etcétera, lo acompañará, a pesar de su desconfianza en el término de fuerza, hasta el final de sus trabajos.

⁴¹ Julian Wolfreys, *Derrida. A Guide for the Perplexed*, Nueva York, Continuum, 2007, pp. 83-84. “Materially and technically, the subjectile is, writes Mary Ann Caws, ‘the underlying support of canvas, paper, text’ (SAAA, xi), or that which makes the text, whether one speaks of words or pictures, appear and yet which, despite its materiality, is immaterial in or to most conventional discourses on art. We might suggest that the subjectile is therefore a ghost of sorts. Hovering in the background of any text, neither there nor not there, it belongs properly speaking neither completely inside nor outside any text, the text of the painting or photograph. It resides as the double border between word or image and world, between representation and the real, between the idea of an original and translation, between representation and interpretation, and of course between the living and the dead, presence and absence. The subjectile haunts that to which it gives a place of appearance. Derrida’s interest in the subjectile is focused on its aspect as what ‘underlies both language and art like a support... and which is not to be translated’ (Caws SAAA, xii)” (subrayados míos).

y haremos ese periplo selectivo, los invito, tomando como pivote, o como bisagra de articulación, el ya analizado texto de 1986.

Una primera pista, Derrida nos la da en otro ensayo del libro citado, *L'écriture et la différence*,⁴² y precisamente es una pista porque el término *subjectile* aún no aparece, pero sí su fantasmática y perturbadora compañía. Propongo hacer una larga cita porque nos llevará también, indirectamente, a cuestionar algunas estructuras usuales de la manera de entender a la constitución del lenguaje. Dice Derrida:

La ausencia de todo código exhaustivo y absolutamente infalible: lo que esto quiere decir es que, en la escritura psíquica, que de esa manera anuncia el sentido de toda escritura en general, la diferencia entre significante y significado no es nunca radical. La experiencia inconsciente, antes del sueño que sigue antiguos pasos-abiertos, no adopta, sino que produce sus propios significantes, ciertamente no los crea en sus cuerpos, pero sí produce su significancia. Desde ese momento no son ya, propiamente hablando, significantes [...] La posibilidad radical de la sustitución estaría pues, implicada por el par de conceptos significado/significante, en consecuencia, por el concepto mismo de signo. No cambia nada el hecho de que, de acuerdo con Saussure, no se distinga el significado del significante más que como las dos caras de una misma hoja. La escritura originaria, si es que hay una, tiene que producir el espacio y el cuerpo de la hoja misma.⁴³

El periplo, que comienzo con este “origen” de la propuesta derrideana, lo haré como un conjunto limitado aún de pestañoses, mejor dicho, de

⁴² Jacques Derrida, “Freud et la scène de l’écriture”, en *L'écriture et la différence*, París, Éditions du Seuil, 1967.

⁴³ *Ibid.*, p. 31. “L’absence de tout code exhaustif et absolument infaillible, cela veut dire que dans l’écriture en général, la différence entre signifiant et signifié n’est jamais radicale. L’expérience inconsciente, avant le rêve qui suit les frayages anciens, n’emprunte pas, produit de ses propres signifiants, ne les crée certes pas dans leur corps mais en produit la signifiante. Dès lors ce ne sont plus à proprement parler des signifiants [...] La possibilité radicale de la substitution serait donc impliquée para le couple de concepts signifié/signifiant, donc para le concept de signe lui-même. Qu’on ne distingue le signifié du signifiant, avec Saussure, qui comme les deux faces d’une même feuille, cela n’y change rien. L’écriture originnaire, s’il en est une, doit produire l’espace et le corps de la feuille elle-même” (subrayados míos).

guiños al lector. Guiño (*clin d'oeil, Augenlink, Blink, piscar d'olhos*) que necesariamente incluye una *ceguera instantánea pero momentánea*, un abrir y un cerrar del ojo, o de los ojos, que busca apenas mostrar en este trabajo pedazos del *soporte* de este tema: el *subjectile-subjectil-subjetil*.

En el caso de la cita de arriba, lo primero que rescato es esta “performatividad” de la escritura que se produce en el *entre* del espacio y de la hoja de papel. Parecería que la hoja de papel (*feuille*) es un soporte que le permite a la escritura advenir, en este caso. Pero la idea de *la hoja de papel* parecería ser en este momento del pensamiento de Derrida, un sujeto o un objeto, como se quiera, y que no hubiese podido deshacerse enteramente de su condición de significante objetivo o de significado subjetivo. Por lo mismo, la idea de la *producción* de la hoja ya apunta a esa condición que “aflojaría” la dura estructura binómica y dicotómica de la relación sujeto/objeto. Pero la cita dice un poco más: la escritura “originaria” (lo que después Derrida denominará de *archi-escritura*⁴⁴ produciría, *al mismo tiempo*, tanto al soporte que la acoge, recibe, contiene, y al espacio que el mismo ocuparía. Sin escritura no hay soporte que la contenga. Así, va emergiendo tímidamente la propuesta derrideana de que *la escritura constituye la propia posibilidad de su espacio de inscripción*. Aunque ese soporte sea, incluso, el propio espacio en el que dibujamos con gestos corporales una escritura que el propio cuerpo produciría, considerando al propio cuerpo, en este caso, como verso y anverso de la *significancia* (y no de la significación como es costumbre decir). El cuerpo y la hoja de papel “aparecen” porque una escritura los produce como objetos o como sujetos. La cuestión es, entonces, que la escritura, el espacio y el soporte (esta palabra que todavía no utiliza en ese momento con este sentido) se producen *al mismo tiempo*.

⁴⁴ *L'archi-écriture* es en realidad, como se verá más adelante en relación con la palabra *différance*, el movimiento que abre el sistema lingüístico a sus posibilidades tanto espacializantes como, sobre todo, temporalizantes. En el corazón de toda palabra presente, la *archi-escritura* opera esas *fuerzas* que marcan al lenguaje como los restos de una diferencia silenciosa pero imborrable. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, pp. 83-88.

Años después, en *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (1980),⁴⁵ Derrida utilizará proficuamente la cuestión del *soporte*, del soportar, del insoportable soportar. Dice:

Pero (apenas puedo soportar, sostener este pensamiento con palabras) el día en el que no sabrá hacerlo, cuando tú no me dejarás más ponerle el punto sobre mis I; el cielo caerá sobre mi cabeza y la caída será sin fin, me extenderé en el otro sentido de mi soporte. Me lo has dicho un día, creo, que escribo siempre sobre el soporte, no solamente en un soporte, sino sobre su tema. Resultado descontado, eso lo deforma, comienzo así su destrucción al mostrarlo, a él, tratando de ser lo que se destruye, cayendo en pedazos, un poco teatrales, pues se incinera bajo los ojos y no hay más que tus ojos. Tú comprendes, eso es la insoportable partición del soporte. Podemos tener razones para no soportarlo y lo comprendo bien en tanto que soy razonable, como tú y como todo el mundo, pero justamente el problema es la razón. Bueno.⁴⁶

En esta cita, lo que trata el autor de mostrar, y que se explicitará más adelante, es el soporte, como lo vimos, el *hypokeímenon*, lo que subyace, lo que le da soporte a ese otro que seríamos en esta reunión entre el soporte y lo que está encima o *adentro* del soporte: el cuerpo, las pulsiones, el deseo, la silla, la mesa, la cama, el ataúd, la tumba, la cripta. En este caso, la Tarjeta Postal es el soporte para poder escribir sobre el amor, amorosamente, odiosamente, ambiguamente, y enviar

⁴⁵ Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate a Freud et au-delà*, París, Aubier-Flammarion, 1980.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 31-32. “Mais (je peux à peine supporter, soutenir cette pensée avec des mots) le jour où je ne saurai plus le faire, quand tu ne me laisseras plus mettre le point sur mes I, le ciel tombera sur la tête et la chute sera sans fin, je m'étendrai dans l'autre sens de mon support. Tu me l'as dit un jour, je crois, j'écris toujours sur le support, à même le support mais aussi à son sujet. Résultat escompté, ça le déforme, j'entame ainsi sa destruction tout en le montrant, lui, en train d'*être* ce qui se détruit, tombe en pièces, un peu théâtrales, puis s'incinère sous les yeux et il n'y a plus que tes yeux. Tu comprends c'est ça l'insupportable partition du support. On peut avoir raison de ne pas la supporter et je le comprends bien en tant que je suis raisonnable, comme toi et comme tout le monde, mais justement il y a va de la raison. Bon” (subrayados míos).

este soporte insoportable; insoportable porque se parte en sí, y se separa de nosotros. Se parte en sí (Derrida no utiliza las palabras *divise*, *división*, como sería lo propio del lenguaje hegeliano-lacaniano) porque la propia escritura crea esta condición de soporte que, sin la misma, no tendría operatividad. Una tarjeta postal sin dirección, sin palabras, sólo las imágenes portadoras de un mensaje que no es nuestro aún, no llegarían a ningún lugar. El envío (*envoi*)⁴⁷ es el acto de separarse de sí mismo, de “desobjetivarse”, de hacer soporte y, al mismo tiempo, de separarse del mismo, de partirlo (¿en cuántos pedazos?) y *partir*.⁴⁸

Espojas, I. La esponja es “una remarcable figura del receptáculo, un *subjectile* para la escritura como la página o la mesa sobre la cual él (*François Ponge*) escribe, pero como una mesa, lo veremos, puede tornarse hermafrodita (la superficie de escritura plana de la mesa levantándose sobre la erección de una T o del estar encima de un pie”.⁴⁹ Para Derrida, el juego entre el apellido del poeta (*Ponge*) y la figura subjetil de *l'éponge* (esponja) como *parte derivada* que se rebasa a sí misma en el acto poético de la *absorción*, pone sobre la mesa a la propia poesía como escritura + que performativa del lenguaje que se parte a sí misma hinchándose de palabras inéditas.

Espojas, II. La mesa, decía Derrida, como subjetil (el subjetil es varias cosas al mismo tiempo y ninguna en sí), como soporte de otros subjetiles, por ejemplo, la hoja de papel, la máquina de escribir, el computador, la propia escritura, etcétera, es para el poeta “el subjetil de Ponge (citándolo): ‘La mesa, no me queda más que la mesa de

⁴⁷ “Envois” es el título del largo primer ensayo contenido en la *Carte postale*.

⁴⁸ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, París, Galilée, 1987, p. 25. “Chaque écriture ressemble non pas un petit-fils comme grand-père mais, au-delà de l'Œdipe, à la fois au fragment détaché d'un logiciel et a un logiciel plus puissant que l'autre, une partie dérivée mais déjà plus grande que le tout dont elle est *partie*” (“Cada escritura se parece no a un nieto como abuelo, más allá del Edipo, a la vez al fragmento separado de un logicial y a un logicial más potente que el otro, una parte derivada mayor que el todo de la cual ella *partió*”).

⁴⁹ Jacques Derrida, *Signéponge*, París, Seuil, 1988, pp. 56-57. “C'est une remarquable figure du réceptacle, un *subjectile* pour l'écriture comme la page ou la table sur laquelle il écrit, mais comme la table, on le verra, elle peut devenir hermaphrodite (la surface d'écriture plate de la table se dressant sur l'érection du T ou la station debout du pied)”.

escribir para finalizar absolutamente”⁵⁰. ¿Finalizar qué? La mesa como un *resto*, como un receptáculo (*khôra*) último de nuestras marcas del cuerpo institucional: relación absorbente de la vida poética entonces, entre mesa-lecho-ataúd.

Del derecho a la poesía al derecho a la filosofía. Así como la esponja incluye todo lo líquido de la memoria escritural, las instituciones, rocas que apenas se dejan horadar por el agua y el tiempo, excluyen de sus archivos todo aquello que no quieren incluir en su memoria: “Y sucede que lo excluido, aquello cuyos trazos son pesadamente graves en el hueco del archivo, marcas capaces de imprimir el soporte o la superficie institucional, y terminar por tornarse, a su vez, *el subjetil* que porta la memoria del cuerpo institucional”⁵¹. Lo expulsado, lo rechazado, lo excluido, retorna. Pero retorna no solamente como un “síntoma institucional”, sino que la propia institución como esponja social, no puede evitar secar enteramente de su memoria a las propias marcas borradas de sus archivos. La institución, considerada también como receptáculo (*khôra*) que incluye/excluye, anestesia a lo excluido que así es tornado en un soporte de la escritura espectral que deja regadas las propias acciones subjetiles del movimiento del derecho a decir.

Pero esta *khôra*, esta institución receptiva de las marcas sociales y expulsiva de las mismas, movimiento por lo tanto del ir y venir (*fort/da*) de lo político en la estructura y en los procesos institucionales, esta *khôra* es más que un mero receptáculo. Derrida lleva ahora muy lejos la tentativa de *enloquecer* al subjetil. ¿Por qué hay que forzarlo a perder su sentido de soporte, perder más aún su no-identidad, su transitoriedad fantasmática? Justamente, porque el subjetil va gradualmente encontrándose con aquello de lo que busca *diferenciarse*, el sujeto. El subjetil se subjetiva, o se objetiva, no importa. De tanto nombrarlo, usarlo,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 116. “[...] le subjectile de Ponge : ‘La table, il ne me reste que la table à écrire pour en finir absolument’”.

⁵¹ Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, París, Galilée, 1990, p. 17. “Et il arrive que l'exclu, celui dont les traits sont lourdement graves dans le creux de l'archive, imprimés à même le support ou la surface institutionnelle, finisse par devenir à son tour le subjectile qui porte la mémoire du corps institutionnel”.

recorrerlo, incluirlo en la institución de la escritura, va ganando contornos sólidos, perdiendo lo esponjoso de su actuar. De tanto querer interpretarlo, traducirlo, presentarlo, en fin, lo vamos perdiendo como resto productivo-performativo. Lo vamos institucionalizando.

Por eso en 1993, Derrida *relanza* un texto que había escrito en 1987, tratando, aparentemente, de redoblar lo que parecía ser el lanzamiento (o relanzamiento) de una señal de advertencia. Otro texto pivote: “Y, por lo tanto, ‘*khôra*’ parece nunca dejarse alcanzar o tocar, aún menos afectar (*entamer*), y sobre todo no agotarse por esos tipos (*types*) de traducción trópica o interpretativa. Ni siquiera se puede decir que les entrega el soporte de un substrato o de una sustancia estable. *Khôra* no es un sujeto. No es el sujeto. Ni el subjetil”.⁵² Extraña afirmación. Pero no tanto. En realidad, la propuesta derrideana de *Forcener le subjectile*, apunta hacia la domesticidad potencial que el subjetil puede tener si no se le enloquece. El peligro que corre el subjetil es el de dejar de ser el espectro del sujeto y fundirse con él, desapareciendo. Por lo mismo, la *khôra* tendría que entenderse en este caso, como la “condición” en la cual se mantendrían vivas la archi-escritura y la *différance*⁵³ entre el sujeto

⁵² Jacques Derrida, *Khôra*, París, Galilée, 1993, p. 28. “Et pourtant, ‘*khôra*’ semble ne jamais se laisser même atteindre ou toucher, encore moins entamer, surtout pas épuiser par ces *types* de traduction tropique ou interprétative. On ne peut même pas dire qu’elle leur fournisse le support d’un substrat ou d’une substance stable. *Khôra n’est pas un sujet. Ce n’est pas le sujet. Ni le subjectile*”.

⁵³ Por economía de espacio, propongo retomar la definición que di recientemente en “El giro viopolítico. *Violance* y desconstrucción”, *Política y Cultura*, núm. 46, México, UAM-Xochimilco, 2016, pp. 33-53. “La *différance* es otro nombre para lo mismo: *hymen*, *khôra*, *phármakon*, suplemento. *Différance* se dice de muchas maneras, tiene muchos nombres diferentes, aunque se refieran a lo mismo, a ese no-origen originario en donde se producen las propias diferencias. Es lo que permite pensar, y actuar, por lo menos en el doble sentido de *diferenciar* y de *diferir*. Esa “no-palabra”, como la llama Derrida, opera como un dispositivo *más que* puramente lingüístico, pues lanza y retiene, como en el juego de los dados, cualquiera de las diferencias, sean éstas lingüísticas, políticas, económicas, biológicas, psíquicas, etcétera. Las produce tal y como un poder, las contiene tal y como una potencia, una potencia que nunca termina de expresarse, que mantiene un *resto* en juego, el resto de la propia diferencia en su diferir del poder. La *différance* es un *origen* indiferenciado, luego no es propiamente lo que es (por eso Derrida lo presenta tachado, siguiendo la propuesta del propio Heidegger en relación con la palabras ser), y por lo tanto es un origen que no puede serlo porque no se

y el subjetil, entre el objeto y el subjetil, etcétera. La *khôra* mantendría en vida, mantendría la vida, al subjetil en su condición de muerte viva. ¿Qué sería del subjetil sin la intervención operante de una escritura, un dibujo, una pintura, un jeroglífico? Nada, sólo muerte. *Entre* la vida y la muerte está el subjetil, espectro que liga a las dos. ¿Dos sujetos entonces? Traduzco: la condición del espectro es la del *sobreviviente*, el *más de vida* que vive en la muerte del *subjeto* como un *sobre-jeto*.⁵⁴

El ojo de un espectro recorre al *subjectum*

Escribía Artaud en abril de 1946, *La Mort et l'homme*:

Me gustaría al mirarlo más de cerca que encontremos esa especie de desprendimiento de la retina, esta sensación como virtual de un desprendimiento de la retina que he tenido al separar el esqueleto de arriba, de la página, como una puesta en lugar por *un* ojo. El esqueleto de arriba sin la página con su puesta en lugar *dentro* de mi ojo.⁵⁵

diferencia de sí mismo para tornarse en un origen y luego en su propio desarrollo y luego en un fin: la *différance* es al mismo tiempo diferenciante en relación consigo misma. Indiferencia y diferencia hacen a la *différance* producir espacialidades y diferir temporalidades, hace lo temporizante darse y lo espaciante diferenciarse”.

⁵⁴ Lisa Foran, *Derrida, the subject and the other. Surviving, Translating and the Impossible*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016. “I have been employing throughout this work and notably in the preceding paragraphs, the term ‘subject’. I describe the subject as ‘sur-viving translating’. The philosophically loaded term should, however, in no way be understood as a unified identity but rather a ‘uniqueness without unity’ (Derrida, *Monolingüisme de l'autre*, p. 127). The term ‘sur-viving translating’ adheres to Derrida’s insistence on the necessity of destabilizing an understanding of the subject as ‘substance, stasis, stance’ (Derrida, *Points de suspension*, p. 285). With this term I want to emphasize the impossibility of ‘cutting-off’ and to mark an interminable opening and openness in what is called the subject”, p. 258.

⁵⁵ Antonin Artaud, “Je voudrais en le regardant de plus près qu’on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d’un décollement de la rétine que j’ai eue en détachant le squelette d’en haut, de la page, comme une mise en place pour un œil. Le squelette d’en haut sans la page avec sa mise en place *dans* mon œil”. *Œuvres Complètes*, t. XXI, pp. 232-233 [https://www.google.com.mx/search?q=Antonin+Artaud/La+mort+et+l%27homme]. Citado en Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, París, Galilée, 2001, pp. 27-28.

Artaud propone simplemente separar la retina del ojo para así poder mirar sin representación al propio esqueleto del dibujo. El esqueleto de la muerte se *injertaría* en el ojo desprendido de su retina. La representación se tornaría no en un punto ciego, sino en un punto de luz, directa, luego, como representación desaparecida y sin fantasma, se vería la cosa misma injertada en la máquina infernal del ojo. Instalación de la propia cosa en el ojo sin ningún tipo de soporte a no ser el propio ojo tragándose a la cosa, dice Derrida:

Pero ese desprendimiento permitiría instalar la propia cosa, la cosa representada, el esqueleto de la muerte, en el propio ojo, sin soporte. Arrancada de la página, retenida sobre un sujetil que incluye, en tanto la retina está de ese modo desprendida, al cuerpo de la cosa misma; la muerte en su representación esquelética vendría a plantarse en la mirada. Más precisamente, gracias al desprendimiento de la retina, este cuerpo muerto vendría a encontrar su ‘lugar’, allí donde al fin tendría lugar, a saber, ‘en mi ojo’.⁵⁶

Así la acción subjetiva se desprende de sus representaciones e imágenes. Pensar sin imágenes, decía Nietzsche, decía Deleuze. Poder arrancarse la representación para tener la experiencia sin mediación de la cosa. El arte nos aproxima por su performatividad +1, a esta posibilidad de vivenciar el sujetil con la sutilidad y la subjetividad lanzadas, anudadas, desnudas, sin ojos, ciegas. Colores desprendidos de la paleta del pintor, por ejemplo. Es lo que Derrida se refiere con la pintura de Jean-Michel Atlan. No nos la podemos representar, el color es el propio sujetil sobre el otro sujetil que es la tela. Doble sujetil. El sujetil es siempre un + que sí mismo.

⁵⁶ Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, París, Galilée, 2001, p. 27. “Mais ce décollement permettrait d’installer la chose même, la chose représentée, le squelette de la mort, dans l’œil même, sans support. Détaché de la page, prélevé sur un subjectile qui figure ce dont la rétine est ainsi décollée, le corps de la chose même, la mort en sa représentation squelettique viendrait se planter dans le regard. Plus précisément, grâce au décollement de la rétine, ce corps mort viendrait trouver sa ‘place’, là où enfin il aurait lieu, à savoir ‘dans mon œil’”.

No solamente, pero sobre y todo cuando, este es el caso, es imposible decidir si hay o no representación, abstracción, figura, letra codificada, letra sin código, es decir, esquema de un nuevo alfabeto, como las cuerditas *quipus*, su propio soporte, su propio sujeto, quiero, decir, su propio subjetil: pintando la pintura, y por eso engendrando el color, un color sin nombre común ('ocre', 'negro', amarillo', 'oro', 'azul nocturno', 'azul pastel', etcétera), un color antes de la pintura, metiéndola al mundo, el tal color, haciendo *como sí*, igual a Kahena, el pintor pariese al color adoptado.⁵⁷

Así, tal y como nos enseñó Derrida, la propia palabra *subjectile*, es un subjetil: escribimos *sobre* ella, la pintamos, la agujereamos, la descosemos, nos sacamos los ojos para verla, nos echamos en su cama, yacemos con su *hypokeímenon*, sangramos a chorros, nos enterramos sin avisar, traicionamos sin amar, y amamos con la misma potencia *sin sujeto*. Nada más.

⁵⁷ Jacques Derrida, *Atlan. Grand Format*, París, Gallimard, 2001, p. 19.

La creación artística en el campo de la salud mental

*Leticia Flores Flores**

Resumen

En este trabajo se muestran las posibilidades de la creación artística en los procesos de subjetivación. Para los sujetos con padecimientos psíquicos cuyos recursos simbólicos se encuentran afectados, el arte puede ser una herramienta, un recurso para explorar y expresar sus conflictos. Los talleres de creación artística puede ser una estrategia para la recuperación de los sujetos con sufrimiento psíquico.

Palabras clave: creación artística, procesos de subjetivación, recuperación, sublimación.

Abstract

In this paper it will be attempted to show the way in which artistic creation opens the possibilities to the processes of subjectivation. For those with mental illnesses whose symbolic resources are affected, art can be a tool, a resource to explore and express their conflicts. Artistic creation workshops can be a strategy to contribute to the recovery of individuals with mental suffering.

Key words: artistic creation, subjectivation processes, recovery, sublimation.

* Profesora-investigadora, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

Destápanse, niñas y niños, señoras y señores, compañeras, compañeros, ofrézcanse, júntense, para que aparezca y resplandezca el artista que cada uno lleva adentro, ese que pinta o escribe o alza casas o inventa jardines o hace magias o cocina alegrías, y así cada yo emprenda su viaje hacia el nosotros, y juntos seamos capaces de crear el gran poema de nadie, que es obra de todos.

EDUARDO GALEANO

La época moderna trae consigo para el ser humano una nueva forma de ser y estar en el mundo: sentirse capaz de manipular la Naturaleza, pensar en un mundo infinito, saberse constructor de su propio destino; sin embargo, al promover como valor máximo a la razón, quedó excluida la posibilidad de considerar el sufrimiento psíquico como parte inherente de la existencia. La vida en la actualidad se experimenta como *light* e indolora. Como dice Lipovetsky:

Dos tendencias antinómicas modelan nuestras sociedades. Una excita los placeres inmediatos [...] la otra, por el contrario, privilegia la gestión “racional” del tiempo y del cuerpo. El placer ya no está proscrito, está masivamente valorado y normalizado, promocionado y encauzado, diversificado y “limpio”, liberado y frecuentemente diferido por las obligaciones del trabajo, por la difusión de las normas racionales de “progreso” y “salud” (2000:55-56).

Es así que todo aquello que implique contrariedad o complejidad es dejado en los márgenes, es expulsado. El sistema social dominante promueve el valor de la producción de bienes, del consumo, impulsa al sujeto a centrar sus preocupaciones en sí mismo y a olvidar el sentido social y comunitario de la vida. Los valores centrados en la eficacia, en la estandarización de las acciones humanas, traen como consecuencia el exilio y la censura de cualquier expresión divergente frente a los cánones dominantes en la sociedad. La razón se vuelve el

centro alrededor del cual gravitará y a falta de la cual quedará el sujeto desposeído de su más alto valor.

La modernidad eclipsa la posibilidad de coexistencia con el *lado oscuro* del ser, no sólo dejándolo fuera de la vida subjetiva (social) sino poblando esta región de pura abyección. La visión maniquea de opuestos salud-enfermedad, normal-anormal, razón-sinrazón, se ha naturalizado sin dejar lugar para claroscuros, contradicciones o ambigüedades posibles. No tenemos tiempo ya para detenernos y mirar, escuchar, encontrar incluso en nosotros mismos estas paradojas. Nos negamos la posibilidad de ver que la dicotomía que promueve la psicopatología clásica, aun la que se inspira en el psicoanálisis, encierra una contradicción; las fronteras tajantes que establecemos entre psicosis y neurosis, entre delirio y razón, locura y cordura, son endebles, frágiles ilusiones que intentan mantener al ser humano asegurado frente a la angustia que produce la incertidumbre. Así como el cuerdo es susceptible de derrumbarse, el “loco” puede ser capaz de armar estrategias para hacer frente a su derrumbe psíquico, puede crear y sostener zonas de anclaje, contar con herramientas para expresar su malestar y lograr restablecer el orden fracturado; así lo sostiene Darian Leader cuando habla de estabilización y creación:

Los sujetos psicóticos, a menudo, encuentran formas no sólo para estabilizarse después del desencadenamiento y hacer su sufrimiento más llevadero, sino también para evitar el desencadenamiento total de la psicosis [...] el modo más obvio de defenderse [...] es mediante la creación de un delirio: éste puede tener el efecto, si se lleva a cabo con éxito, de restablecer el sentido, volver a reunir el significante y el significado y limitar y contextualizar la libido (2013:247).

Recordemos que en la psicosis tenemos una fragmentación del yo, de tal manera que el sujeto queda a merced de una especie de hemorragia libidinal. El delirio es un recurso, pero existen otros más, como por ejemplo la construcción de un ideal, el cual permite organizar el mundo resquebrajado, o la creación de un mundo simbólico protésico con el cual pueda restituir el sistema simbólico faltante como puede ser la escritura: “Si la cadena simbólica está dañada en la

psicosis, la escritura ofrece un modo de reparar, anudar, de reunir las palabras y la libido” (Leader, 2013:265). Como se puede ver, el sujeto psicótico no es necesariamente portador de déficits, sino puede ser capaz de encontrar estrategias para evitar el derrumbe total subjetivo.

Las personas con padecimientos psíquicos pueden ser portadores de saber y de cultura, crean muchas veces recursos para soportar la angustia que les produce la crisis que viven. El delirio, hemos dicho, es una forma de solución ante la ruptura de su ser. “Lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante, es en realidad el intento de restablecimiento, la reconstrucción” (Freud, 1978:65).

La creación artística puede ser una de las salidas que algunos encuentran, sea mediante la escritura, la pintura, el modelado o la escultura, por ejemplo. En este trabajo nos proponemos revisar estos caminos, en el doble sentido de su negatividad, es decir, cuando la capacidad creativa se torna en vacío y en silencio, así como su potencialidad cuando el sujeto logra recuperarse, y analizar así el lugar que ocupan los procesos creativos en la vida social humana, en la vida institucional que nos ordena y guía.

A muchos el acto creativo les permite dar sentido a la hemorragia libidinal que los oprime.¹ La capacidad de captar de manera profunda la naturaleza humana y la fina sensibilidad ante las cosas del mundo fragiliza pero también abre vías para restituir el orden simbólico roto.

Locura y creación. Algunos antecedentes

La relación entre locura y creación no es nueva. La encontramos desde la Antigüedad. Por ejemplo, Platón, en el Fedro, asociaba la pintura con “el más altivo de los silencios”, porque aunque comunica, exige también crear un lenguaje otro, subversivo, íntimo. Imposible leer

¹ Por hemorragia libidinal podemos entender una especie de invasión pulsional debida a que los límites que suele imponer el yo a las representaciones pulsionales provenientes del ello, no se llevan a cabo debido a la fragmentación que sufre el yo en las psicosis.

Historia de la locura de Foucault (1990), sin una referencia a ello. Este autor se refiere al silencio de las imágenes que un Bosco o un Brueghel retratan, aunque su estudio se inserta en una búsqueda genealógica para encontrar el sentido de las prácticas manicomiales que desde el siglo XVIII se instituyeron en gran parte del mundo; es así como sostiene que la época clásica trajo consigo una experiencia de la locura que dejó sepultada en el olvido su dimensión trágica. “Mientras que Bosco, Brueghel y Durero eran espectadores terriblemente terrestres, implicados en aquella locura que veían manar alrededor de ellos, Erasmo la percibe desde bastante lejos, está fuera de peligro; la observa desde lo alto de su Olimpo” (Foucault, 1990:46). La dimensión crítica que Erasmo representa y la dimensión trágica evocada en los cuadros de Durero, por ejemplo, irán separándose cada vez más hasta que finalmente quedarán pocos signos de esta última en la época moderna.

Bajo la conciencia crítica de la locura y sus formas filosóficas o científicas, morales o médicas, no ha dejado de velar una sorda conciencia trágica. Es esto lo que han revelado las últimas palabras de Nietzsche, las últimas visiones de Van Gogh. Es ella, sin duda, la que, en el punto más extremo de su camino, ha empezado a presentir Freud: son esos grandes desgarramientos los que él ha querido simbolizar por la lucha mitológica de la libido y del instinto de muerte (Foucault, 1990:51).

En el sentido de las reflexiones que Foucault invita a hacer, hemos de suponer que quien ha sucumbido a *la locura*, el recurso del arte, mediante la escritura o la pintura por ejemplo, esa dimensión trágica se muestra, sea en el intento de expresión del vacío que lo apresa o bien en su condena al puro silencio. Igualmente, habría que preguntarse por los efectos que producen las respuestas sociales e institucionales hegemónicas frente a la experiencia trágica que, sin duda, consume al sujeto, al reducirlo a puro objeto de asistencia.

Nietzsche, filósofo, poeta y músico, se hundirá, parafraseando a Foucault, en la noche del mundo, renunciará a la vida, optará por la oscuridad, otorgándole mayor peso al lado dionisiaco del ser humano, a la irracionalidad, al dolor, a pesar de haber vivido procesos creativos sin igual. Cesare Pavese, poeta y novelista italiano nacido en 1908,

envuelto en la soledad y el vacío, escribirá en su diario una última nota, *no escribiré más*, antes de suicidarse a los 42 años.

William Styron (1925-2006), notable escritor estadounidense, merecedor de varios premios internacionales por su obra, después de atravesar por un episodio de depresión profunda a los 60 años, quedó marcado por el silencio en el marco de su actividad creadora. Ejemplos de la presencia de una fuerza destructora, dimensión mortífera del sufrimiento psíquico.

Sin embargo, para muchos otros la creación se vuelve un recurso que permite sustraerse a la locura, que permite reconstruir vínculos, que lo reconcilia con la vida. A René Magritte, por ejemplo, el encuentro con la pintura le permitió encausar su tormentoso carácter y quizás elaborar las duras pérdidas que sufrió cuando era joven. Sucedió igual con Pessoa, escritor portugués, que tuvo la necesidad de crear heterónimos ante el impulso creativo que marcó su escritura, se apartó del miedo a la locura apoyándose en procesos de engendramiento de cuerpos extraños (Le Poulichet, 1998), es decir, procesos mediante los cuales el sujeto crea un objeto-cuerpo fuera de sí, como intento de separación respecto de un goce que atrapa pero del que se intenta poner distancia. La creación como poseedora de una fuerza liberadora, medio de recuperación, hace que se vuelva una herramienta, permitiendo al sujeto “administrar la locura” (Marxen, 2011:29).

Algo sobre la historia del *arte psicótico*

Desde finales del siglo XIX algunos psiquiatras mostraron interés por la actividad artística de los pacientes psicóticos que atendían. Aunque se dieron a la tarea de coleccionar obras de los pacientes psiquiátricos, no se les consideraba como producciones artísticas por no estar sujetos a los cánones oficiales. Como lo señala Eva Marxen: “[...] consideraban que los locos eran una especie rara que manifestaba su alteridad en dibujos extraños” (2011:17) De ahí el interés por coleccionarlo.

En 1922 aparece el libro *Creaciones de enfermos mentales* de Hanz Prinzhorn, en el que no sólo presenta una colección de obras de arte realizadas por pacientes psiquiátricos de diversas instituciones de salud

mental en algunos países de Europa, sino también propone un análisis de la producción artística de los llamados “enfermos mentales”. Llegó a reunir alrededor de 4 500 trabajos, mismos que actualmente se encuentran en el Museo Prinzhorn, en la Universidad de Heidelberg, Alemania.

Quienes se interesaban por la producción artística de los internos de hospitales psiquiátricos, consideraban dichas obras como expresionistas en el sentido de que a través de ellas manifestaban su experiencia interior, dejando fluir, con menos censura que cualquier otro artista, sus pulsiones. Más que los psiquiatras o los especialistas en el campo de la salud mental, fueron los surrealistas quienes se interesaron por estas obras y se cree que pudieron inspirarse en ellas en el camino que tomó su movimiento.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Dubuffet, en Suiza, siguiendo el ejemplo de Prinzhorn, reunirá una gran colección de arte, e iniciará junto con otros intelectuales, entre ellos André Breton, la Sociedad de Art Brut –Arte Bruto, Crudo, a través del cual buscará hacer visible la producción artística de personas, muchas de ellas con experiencia en hospitales psiquiátricos, pero también marginales sociales. Países como Alemania, Suiza, Francia, España, Brasil, albergan en museos tales como el Museo Sammlung Prinzhorn en Heidelberg, la Collection de l’art brut en Lausanne, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Museo de las Artes Decorativas en París, el Museo del Inconsciente en Río de Janeiro, obra que se considera marginal y que aunque no se ajusta a los cánones de la academia, poseen un interés y valor estético indiscutible.

El *art brut* trae consigo, de forma explícita o implícita, el cuestionamiento de los criterios hegemónicos según los cuales se dice lo que el arte es o debería ser. Suele ser considerado como tal lo que se adhiere a las exigencias academicistas, excluyendo la consideración de las vías mediante las cuales la experiencia subjetiva pueda decirse y metaforizarse, siendo capaz de rebasar los criterios de la academia.

Es absurdo incluso pensar que la expresión del ser tendría que ajustarse a parámetros que muchas veces obedecen a criterios de otro orden, económicos o políticos. En el mundo actual, a veces las producciones artísticas se consideran accesorios inútiles; los valores

imperantes son más la eficiencia y la productividad económica que la recreación o la promoción de la cultura. Se ignora o se niega la importancia de actividades como la educación, la salud, el arte, como herramientas que pueden incidir en una mejor calidad de vida, tanto colectiva como individualmente. La vida cultural no es ni un apéndice ni tampoco un accesorio innecesario en la vida humana. La historia de la humanidad muestra que la creatividad y la producción artística forman parte sustancial en la vida colectiva de toda sociedad. No sólo la mantiene viva, sino le otorga sentido a la existencia. Permite salir de la soledad y el vacío. Hace posible escucharse y salir de sí mismo.

El fundamento simbólico del acto creativo

La condición de ser hablante, en todo ser humano es paradójica. Permite establecer vínculos con los otros, pero también conlleva el costo de la incertidumbre y la extrañeza, el desencuentro y el malentendido; aunque la palabra vehiculiza el lazo social, también puede conducir a la ruptura, condenando a la soledad, al odio, a la fragmentación. Las palabras son como el *Pharmakon* de Platón: veneno y remedio a la vez; curan los males aunque también producen malestar, liberan y a su vez atan, coartan, someten, limitan. Por eso muchos decimos, siguiendo las enseñanzas del psicoanálisis, que no hablamos sino que somos hablados por el lenguaje, porque éste nos somete y una vez atrapados en sus redes, no podemos despojarnos de su yugo. Tal como lo expresa Pascal Quignard, en un trabajo titulado “Las orejas no tienen párpados”, los sonidos, a diferencia de las imágenes, no pueden oponer un límite o resistencia alguna para ser percibidos. Frente a las palabras, estamos inertes, pasivos, obedientes, “tocados a distancia [...] el sonido no se emancipa nunca del todo de un movimiento del cuerpo que lo causa y lo amplifica” (Quignard, 1988:61).

Sin embargo, la lengua también es olvido, enajenación. Es huella sepultada que a pesar de ser memoria, somos incapaces de recordar. Podemos sufrir su exilio, dejando al sujeto en el caos, más allá de sus fronteras, desabonados del lenguaje, quedando a merced de un goce mortífero, de la locura, bordeando el vacío. Esa condición paradójica

del lenguaje permite comprender que éste también puede ser remedio. Sana, cura, restaura, expulsa, libera. Ante los restos vacíos que deja el lenguaje, el ser humano cuenta con algunas salidas o alternativas: la escritura, la poesía, la creación artística como recurso que promueve la expresión de sus deseos, angustias, miedos.

Si bien la psicosis podría entenderse como un problema del sujeto en relación con el lenguaje puesto que hay una ruptura con respecto a él, por el solo hecho de ser hablante, el lenguaje condena a todo sujeto a un babel que promueve el desconcierto, el malentendido, el caos. Las palabras nos dicen, ellas dicen de nosotros lo que somos, lo que deseamos, de qué adolecemos. Dicen de nuestro *pathos* aunque intentemos disimularlo por todos los medios. Aunque a *ello* seamos incapaces de escucharlo, de reconocerlo. Decimos sin saber lo que decimos, ello nos dice, aunque nuestra sordera no alcance a reconocer en nuestro discurso más que murmullos, palabras cuyo sentido se nos escapa o resulta imperceptible. Quizás por eso los seres humanos hemos recurrido, desde tiempos inmemoriales, a explorar otros caminos, y aun aquellos que padecen del “mal del silencio”, intentan o pueden encontrar mediante ciertas estrategias, inscribir las fronteras de su ser y estar con los otros. El recurso creativo —al proponer imágenes, sonidos, movimientos y/o formas— puede ser una vía que permite decir(nos) y quizás escuchar(nos) mejor.

La experiencia estética

No hay aspecto de la vida social —a lo largo de la historia— desprovisto de lo que podríamos llamar la experiencia estética. El ser humano ha buscado representar facetas de su vida, el nacimiento, la sexualidad, la guerra, la muerte, creando formas, figuras, colores, sonidos, marcas cuyo sentido habría que elucidar. ¿Qué lleva al ser humano a crear objetos, una pintura, un escrito, una obra?, ¿qué hace a los seres humanos producir objetos, escribir historias, jugar, inventar algo que lo trascienda, entregarse, a veces de manera desaforada, a la experiencia estética? Como decía Camus: “[...] si el mundo fuese claro, no existiría el arte” (1985:49). Mediante recursos simbólicos, el ser humano

crea signos o marcas, por el gusto o incluso la imperiosa necesidad de expresar algo, de expulsarlo de sí, de transformarlo o de volverlo bello, logrando imprimir los rastros de su experiencia, sus creencias, sus sueños, sus miedos o angustias en su paso por el mundo. Intenta elucidar los enigmas que la vida nos impone.

Para acercarnos al proceso creativo, considerar las reflexiones que se desprenden desde la teoría psicoanalítica puede ser una vía si queremos explorar los hilos que mueven al ser humano a la creación; sin duda la creación artística está imbricada con lo más íntimo del ser humano, con la vida subjetiva, con los pensamientos y sentimientos de los hombres.

Freud vinculó la creación con una tendencia pulsional, con una manera de tramitar las exigencias pulsionales que nos habitan. La sublimación² fue uno de los caminos que este autor propuso cuando trabajó la idea de los destinos de la pulsión; sin embargo, se trata de tramitación que supone transformación, producción de algo más. Cuando Freud habla de las pulsiones en “Trabajos sobre metapsicología” (1914), nos dice que éstas consisten en una fuerza cuya naturaleza consta de un empuje constante. La creación tal vez estaría ligada a una forma particular de colocación de esa fuerza. Tanto la meta de la pulsión, es decir, la tramitación de la fuerza, como el objeto mediante el cual la obtiene, se imponen de un modo singular en el caso de la creación porque su modo de obtener satisfacción parece desviado del fin sexual original; desviado, pero al mismo tiempo muchas veces con una fuerza brutal. Jean Oury lo describe claramente: “[...] hay algo del orden de una necesidad imperiosa: hay una dimensión casi ‘desaforada’” (2011:59) en todos aquellos atrapados por el impulso creativo, para no obturar, quizás, la posibilidad de expresión del deseo.

La sublimación, si bien nos introduce en un campo de posibilidades cuando pensamos en la tramitación de la pulsión, también muestra algo del orden del desencuentro como característico de la vida humana, puesto que la obra, la cosa creada, aunque pueda ser duradera, sólo es una representación de lo que se intenta expresar, siempre hay un

² Por sublimación se puede entender la posibilidad de reemplazar un objeto o un fin sexual por uno no sexual, y suele conllevar una valoración social.

abismo entre el deseo y el objeto que lo colma. Si tomamos la idea de objeto transicional de Winnicott quizás sea posible percibir que la obra es a final de cuentas un intermediario entre las fantasías inconscientes y la realidad material. Nunca es el encuentro con lo que produce la falta constitutiva del ser humano. El objeto, aunque permite establecer una relación entre el “interior” del artista y el mundo exterior, deja un espacio sin cubrir. Le Poulichet, en su libro *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación* (1998), propone en lugar del término transicional, el de *desconocido*, que capta las fuerzas pulsionales que se construyen a partir del vacío. “El objeto creado, en tanto objeto desconocido, podría ser verdaderamente el sucedáneo de una superficie corporal susceptible de investirse” (1998:14). Mediante ese objeto “transicional”, ese *cuerpo extraño*, se intenta reparar las fallas o el fracaso en la libidinización del yo, que tendría que sentar las bases para la formación básica de la vida anímica. Esta psicoanalista se pregunta cómo se dan los procesos de engendramiento de “cuerpos extraños”, de objetos que permitan reconstituir las rupturas que llevan al sujeto a una caída subjetiva. Explica:

En el núcleo de experiencias de puro desamparo que desintegran la imagen del yo, puede elaborarse, en efecto, esta extraña práctica de un *arte del peligro* puesto que se puede considerar una opción inusitada y asombrosa frente a la condición de desamparo en la que de repente el sujeto se ve sumergido (1998:8).

Esos procesos de engendramiento de cuerpos extraños los entiende como sustitutos del yo que recomponen las relaciones del tiempo y el espacio a fin de erradicar el peligro que supone la fragmentación psicótica. Al igual que los sueños, la creación artística podría considerarse una vía “regia” para la expresión de los deseos y fantasías inconscientes. Como los sueños, las producciones artísticas permiten decir algo, facilitan la expresión y también la tramitación de las fuerzas que invaden al sujeto. Es una manera de decir de otro modo lo que las palabras no logran decir.

Cuando el silencio invade al sujeto, como sucede en el caso de los padecimientos psíquicos graves, el recurso a otros modos de expresión de

sus conflictos puede permitir llenar las *áreas de muerte*³ que lo invaden, de acuerdo con Benedetti (1996). Los procesos creativos pueden evitar la angustia de enfrentarse con lo real, con lo mortífero; permiten relacionarse consigo mismo y con los otros; brindan la posibilidad de conectarse con su propia fuerza, con sus potencialidades. Por eso, en el caso del trabajo de personas con padecimientos psíquicos, resulta más importante observar el proceso creativo que la obra como tal.⁴

Muchas instituciones que tienen a su cargo la atención de personas con padecimientos psíquicos graves, han incorporado como estrategia de intervención talleres de arte, puesto que se ha encontrado que el trabajo de exploración y expresión artística puede ser una herramienta de trabajo privilegiada en instituciones que intentan realizar un trabajo de tipo psicosocial, es decir, de rehabilitación e incorporación de sus usuarios a la comunidad. Baste con ello señalar una de las experiencias documentadas sobre este tema; citamos lo que expone Jacques Garneau, responsable de los talleres de arte en el trabajo que realizan con psicóticos en la Clínica 388 en Quebec, Canadá:

Tanto sea en teatro, en escritura, en artes visuales, cerámica, escultura, etcétera, aquel que llega a los talleres de creación está conducido a descubrir su propia forma de degustar el lenguaje del arte. También está invitado a vivir, según su forma personal, múltiples estrategias creativas. Así, trabajando la tierra, el texto, podrá exteriorizar un proyecto, un deseo, por la puesta en forma de un objeto a aparecer. Entrar en contacto con la creación es encontrar los placeres del “hacer”, de hablar, de manifestarse, de decirse (Garneau, en Apollon, 1997:191).

³ Por áreas de muerte se entiende “la creación de espacios vacíos donde ciertos potenciales humanos no llegan a desarrollarse, ciertas informaciones fundamentales para la vida jamás se configuran, ciertas experiencias que estructuran el Yo desde los orígenes jamás han tenido lugar, de modo que ni siquiera existe represión en el Inconsciente, sino ‘zonas mudas’ del Inconsciente, es decir, la ausencia de estructuración psíquica” (Benedetti, 1996:26-27).

⁴ En este trabajo no nos ocuparemos de las teorías sobre arte-terapia, sino solamente exponer el lugar que puede tener el acto creativo en la posibilidad de recuperación en la psicosis.

El lugar del arte en las instituciones de salud mental

Queremos insistir en el lugar que ocupan los procesos creativos en las instituciones, particularmente las que atienden grupos sociales vulnerables, marginados sociales –adultos mayores, niños de la calle, pacientes psiquiátricos, personas con alguna adicción, o reclusos en cárceles, por ejemplo– y comprender mejor el papel que desempeñan estos procesos en las actividades cotidianas al interior de lugares de encierro, puesto que pueden ser una herramienta en la producción de subjetividad, es decir, en la posibilidad de construir modos de vida distintos y de reconstruir vínculos con los otros. Hemos mencionado a Garneau, quien conduce una experiencia de trabajo en el Centro 388 en Quebec, bajo la dirección de Willy Apollon, lugar donde se brinda atención a personas que sufren psicosis. Este tallerista insiste en el valor de la creación por el arte para “abolir el veredicto de exclusión de lo razonable” (Garneau, 1997:190). Mediante estos talleres, conducidos por personas vinculadas con el mundo del arte, se busca que los sujetos puedan construir una nueva forma de estar en el mundo, que puedan escucharse, encontrarse consigo mismos, mediante el ejercicio del descubrimiento, del encuentro, de la evocación, la provocación quizás, de los deseos suprimidos, de los sueños olvidados de quienes han sucumbido al silencio.

La posibilidad de devenir sujeto creativo, de incidir en los procesos de subjetivación, es decir, romper paradigmas, identidades fijas, visiones cerradas, podría encontrarse en instituciones que se inclinan a cuestionar los imaginarios instituidos, imaginarios que toda institución tiende a preservar; quizás por ello muchas veces estas actividades se convierten fácilmente en simples pasatiempos, donde en el mejor de los casos, pueden aprender alguna buena técnica o explorar, descubrir o re-descubrir habilidades que habían sido abandonadas u olvidadas. Las instituciones de tipo asistencial no suelen tener como vocación el cambio o transformación del universo de sentido de quienes habitan entre sus muros. Aunque en las últimas décadas vemos por parte de las instituciones oficiales cuán fácilmente han incorporado o adoptado en

sus discursos e idearios las reflexiones más novedosas en relación con los derechos humanos, a la reintegración psicosocial de sus usuarios, a la integración a la comunidad de quienes habitan entre los muros para ellos construidos, a la hora de establecer estrategias o acciones que conduzcan a ello, puede quedar como una tarea imposible si se desconoce el sentido de esta práctica, incluso pueden retroceder hacia posiciones anquilosadas, y cuando se implementan talleres de actividades artísticas, por ejemplo, parecen ignorar tanto los fundamentos teóricos, como el sentido subjetivo de estas prácticas.

Cuando el “especialista”, el técnico en la salud mental escucha o mira la locura, parte desde sus imaginarios instituidos, ideas naturalizadas y fijas y se enfrenta con ese otro, *la gran extranjera* (Foucault, 2015), y a pesar muchas veces de contar con un arsenal teórico suficientemente capaz de dar cuenta de esa condición de extranjero, se encuentra frente al reto de cuestionar, antes que nada, sus propios fantasmas. Porque solemos partir de la idea de una supuesta “unidad” desde la cual se establecen, implícita o explícitamente los criterios que orientan y definen la mirada que fija las fronteras más o menos rígidas para ubicar con la mayor claridad posible los desechos, la negatividad, lo deficitario, lo extravagante, y de esa manera intentar dominar la realidad que tenemos enfrente. Los delirios, cuando no los silencios, los vacíos, serán ordenados y orientados de acuerdo con las ideas instituidas, y cuanto más alguien se aleje de ellas, esa otra-extranjera será colocada a la distancia suficiente que alcance a garantizar su lugar en el mundo de la razón. A pesar de que los elementos instituidos ordenan nuestra vida social y le dan sentido, la posibilidad de creación, de invención de registros nuevos, puede aparecer en el quehacer humano. Es cuando podemos hablar de algo del orden de la recreación, como invención de una realidad nueva, de acciones que puedan dar cabida no sólo a la exploración y reelaboración de las fantasías, de las experiencias traumáticas, de los agujeros de la memoria para poder estar en el mundo y permitir abrir la mirada a uno mismo mediante la sensibilidad y el *insight* sino también como estrategias que apunten a la generación de comunidad y al cambio social. Acción que va de la mano de la imaginación al servicio de la transformación anhelada.

La creación como recurso para la recuperación

La investigación en las ciencias sociales relativa al vínculo entre arte y recuperación, reinserción, o bien procesos de subjetivación, ha tomado un lugar cada vez más importante, tanto en México como muchos otros países. La creación artística, en la medida que genera la posibilidad de comunicar, de decir algo a otro y de decirse uno mismo, hace posible el vínculo, contribuye a los procesos de apropiación subjetiva. Sin embargo, se trata de un campo abierto a múltiples caminos que generan la posibilidad de pensar diversas y complejas problemáticas. La creación artística ofrece, en el caso de personas que forman parte de grupos vulnerables, cargando el estigma que pesa sobre ellos, un recurso para reconstruir un lugar en el entramado social.

La idea de recuperación se encuentra vinculada con un modo de ver el problema de la locura y de atenderla. Bajo esta noción subyace la idea de que las personas con experiencia psiquiátrica, por la ruptura de lazo social que los marca, se encuentran desprovistas de recursos para vincularse con los otros. Por lo que las estrategias de acción de los equipos de trabajo apuntan hacia intervenciones que apuestan al restablecimiento del sujeto, a la recuperación de los recursos que perdió debido al desencadenamiento de la crisis, recreación de aquello que la llamada “enfermedad” les hizo perder. Las estrategias están asociadas con la posibilidad de vinculación, de reinsertión social. No sólo tendría que ver, entonces, con la posibilidad de abandonar o clausurar el aislamiento, el encierro, la soledad que los oprime, sino también con la posibilidad de dar cabida a lo diferente, a procesos de subjetivación diversos, que permitan recuperar valores comunitarios, identitarios, poner en práctica la solidaridad, dar pues lugar más a la condición de sujetos –y no objetos de asistencia o de intervención–, de erotizar la vida, de sostener sus deseos, tener proyectos, ánimos para enfrentar los retos de la vida cotidiana.

La creación artística puede ser una vía para restaurar el caos interno de quien padece algún desorden psíquico. Las imágenes que crea pueden contribuir a simbolizar aquello real que no pudo ser simbolizado. Recordemos, con Freud, que el delirio mismo debe ser considerado

como un intento de restablecimiento de la ruptura a la que sucumbió, y el arte puede ser una vía para expresar y restablecer la experiencia misma de la locura, restablecer a nivel imaginario el orden simbólico, profundizando la expresión de contenidos inconscientes mediante la producción artística. Como dice Klein: “La locura puede ser portadora de creación y la creación un tratamiento para la locura” (citado por Marxen, 2011:27), porque la locura, como la marginación social, facilitan otro tipo de saber sobre la sociedad. Son portadores de saber y de cultura y no, como se suele pensar, portadores de faltas, de déficits con respecto al saber, a las capacidades, o peor aún, de victimización.

Bibliografía

- Benedetti, G. (1996). *La esquizofrenia en el espejo de la transferencia*. Argentina: EDELP.
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Barcelona: Losada.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2015). *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1911-1913). “Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1978.
- (1914). “Trabajos sobre metapsicología”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1978.
- Garneau, J. (1997). “Los talleres de creación en el 388”, en Willy Apollon (coord.), *Tratar la psicosis*, Buenos Aires: Polemos.
- Leader, D. (2013). *¿Qué es la locura?* México: Editorial Sexto Piso.
- Le Poulichet (1998). *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lipovetsky, G. (2000). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.
- Marxen, E. (2011). *Diálogos entre arte y terapia. Del “arte psicótico” al desarrollo de arte terapia y sus aplicaciones*. México: Gedisa.
- Oury, J. (2011). *Creación y esquizofrenia*. México: Casillas y Figueroa Ed.
- Quignard, P. (1988). “Ocurre que las orejas no tienen párpados”, en *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

“Los callejeros”: una experiencia colectiva de un lenguaje olvidado

*Martín Israel Perdomo Jasso**

*Alejandro Ríos Miranda***

El universo para él no tiene enigmas
Lo ha conocido al derecho y al revés
Sus viajes locos eran puras fantasías
Su combustible era el activo todo el mes
Una galaxia de temores en su mente
Lo hacían escaparse de su triste realidad
Había meteoros que golpeaban su inconsciente
Pero su nave nunca quiso abandonar
Un día me dijo “valedor me siento solo”
Ven hazme un paro, necesito platicar
De mi cantón hoy me corrieron por ser vago
Tal vez me ayudes, me quiero regenerar.

JOSÉ LUIS,
La Nave PVC (2002)

Resumen

La “cultura callejera” frente a los mecanismos de orden y control es resultado de un proceso histórico social que atraviesa los paradigmas de la caridad, la filantropía, la beneficencia y la asistencia social; en constante conflicto con las prácticas de castigo, encierro y rehabilitación, se ha hecho del “callejero” un ente de la marginación social, en una socialización no-común, que encarna el miedo, el peligro y la patología social. Un sujeto capaz de

* Maestro en psicología social de grupos e instituciones, UAM-Xochimilco [martdwa11@yahoo.com.mx].

** Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco [alexriviers39@hotmail.com].

resignificar su condición de vida por medio del lenguaje, sus puntos de encuentro, su relación interpersonal utilitaria, su conformación en grupos y en redes de sobrevivencia callejera; donde surge el campo de la “experiencia colectiva” que reúne tanto la singularidad y colectividad del sujeto en su universo material y subjetivo, como la vida psíquica y cultural de los grupos y las instituciones donde se reproduce. Configurando una grupalidad atípica fragmentada, sostenida desde la ilusión de fraternidad y solidaridad hasta las imágenes de agresividad y violencia, significada mediante la memoria colectiva, los cuentos y los sueños, el lenguaje olvidado de la desafiliación social en el espacio urbano.

Palabras clave: cultura callejera, callejeros, experiencia colectiva, subjetividad, desafiliación social.

Abstract

Considering control and order mechanisms, the “street culture” is the result of a social historical process that crosses the paradigms of charity, philanthropy, welfare and social assistance. Constantly unsettled by punishment practices, confinement and rehabilitation, the “street person” has been become a social marginalization entity, in a non-common socialization which embodies the fear, the danger and the social pathology. A subject able to resignify his life condition by means of language, his meeting points, his utilitarian interpersonal relationship, groups conformation or through the inclusion to the street survival network, where emerges the “collective experience” field which gathers the subject's singularity and collectivity in his material and subjective universe, as well as psychic and cultural life of the groups and institutions where it reproduces. Configuring an atypical fragmented clustering, sustained from the illusion of fraternity and solidarity up to the images of aggressiveness and violence, signified through collective memory, stories and dreams, the forgotten language of social disaffiliation in the urban space.

Key words: street culture, street persons, collective experience, subjectivity, social disaffiliation.

Introducción

El presente artículo busca dilucidar el campo de la “cultura callejera” bajo un enfoque “transdisciplinar” (Wallerstein, 2006), espacio de encuentro de la sociología, la antropología, el psicoanálisis y la psicología social, en una temporalidad espacial que permita entreverar el universo teórico al mundo empírico, como articular la singularidad del fenómeno con sus dimensiones regulares y generales, en una experiencia colectiva del “callejero” como producto de un proceso histórico social, permeado de marginación, vulnerabilidad y exclusión social, frente al cual se conforma como un ente disociado y atípico del orden instituido. Dicha inmersión supone una investigación cualitativa y enfoque holístico, bajo un método de trabajo etnográfico, que se propone abrir la reflexión teórico-metodológica que derive en la superación de esquemas rígidos y reduccionistas para que pueda desarrollarse tanto la concepción de nuevas posibilidades y herramientas metodológicas como la producción del conocimiento en el campo de la psicología social. Se busca explorar la experiencia colectiva del “callejero” en su vida cotidiana, lugar de confluencia de actores, escenarios, instituciones de asistencia, puntos de encuentro y tramas de vinculación. Elementos que se instrumentalizan mediante el dispositivo de intervención grupal, el “taller lúdico-recreativo”, que permitió reflexionar sobre la trama intersubjetiva de esta población desde la construcción de una subjetividad colectiva, análisis e interpretación derivado del dispositivo de intervención que permitió dilucidar una dimensión real, imaginaria y simbólica del grupo, en un diálogo abierto y multidisciplinario como lo es la génesis teórica y social del conocimiento (Baz, 1996), que vislumbra un *lenguaje olvidado* y la experiencia de *la inmanencia*.

Los sujetos de investigación: “los callejeros”

El “callejero” es un sujeto histórico social que se construye en un tiempo y espacio determinados, producto de diferentes condiciones económicas, políticas, sociales y culturales de cada época; es heterogéneo y versátil en tanto se ve atrapado por múltiples tecnologías de poder; cuerpo

atravesado y significado por *dispositivos legales, de disciplinamiento y de seguridad*, donde se le ubica como víctima y como infractor y se halla en la ciudad y sus calles como fondo y contexto. Se encuentra en los márgenes de las nomenclaturas del orden instituido, escapa de los cánones de orden y regulación, en una multiplicidad: tanto en la diversidad del espacio urbano como en la singularidad de su contexto situacional; también constituyen una categoría conceptual y analítica atravesada por discursos académicos y construcciones institucionales, políticas y sociales. Así, en una breve enunciación, a lo largo de la historia ocupa diferentes rostros que siempre han habitado la calle y sus plazas o paseos, donde aparecen como “hijos de la chingada”, “ceros sociales”, “mendigos”, “léperos”, “vagos” y “malentretendidos”. Sujetos conceptualizados desde la fe, el altruismo y la defensa de los derechos sociales a partir de la “caridad”, la “filantropía”, la “beneficencia” y la “asistencia social”; quienes por su condición de marginación y segregación constituyen las gruesas filas de los “pobres y necesitados” de la metrópoli, donde es tachado de “desecho”, “residuo” o “paria”; conformando con todo ello la construcción de un individuo vulnerable y desprovisto de protección que, para fines del siglo XX, alimentó la construcción teórica en las ciencias sociales de los “niños de la calle”, “niños en la calle”, “niños en riesgo”, “niños institucionalizados”; “jóvenes de la calle”, “los sin domicilio” y, finalmente, las “poblaciones callejeras”.

De esta cadena de significantes emerge el “callejero”, un sujeto que en esencia involucra su interacción con la calle, con el modo de vida urbano, donde conforma su modo de ser y su “cultura callejera”, universo material y simbólico que se reproduce en prácticas y nominaciones.

[El callejero es] Todo aquel niño, niña, joven y adulto no mayor de 35 años que ha vivido un proceso de vida en la calle, que desde menor ha hecho de la calle su lugar de vida, que para su supervivencia depende o está en condiciones de depender de sus propias actividades en las calles, que está en ruptura o en un grado de ruptura con las instituciones que idealmente creó el Estado para su socialización, que ubicados en las zonas urbanas han hecho de la calle su hábitat y su modo de vida, del cual se

desprende su vida cotidiana y su conformación identitaria colectiva e individual; por ello su vida está sujeta a diferentes cambios, sin embargo ciertos rasgos culturales y personales le son propios y característicos de la cultura callejera, y cuando salen de la calle por encarcelamiento o ingreso a una institución de asistencia, no es sino para luego regresar a la calle; esto es, porque en su arraigo indisoluble con la calle salen de ésta sólo temporalmente (Ríos, 2004:188).

El “callejero” es un sujeto múltiple que se encuentra en diferentes rangos etarios; en la calle experimenta la vida atada a la sobrevivencia y a la ruptura del orden social, donde reproduce un modo particular de vida y construye los códigos de una cultura que se hace en el andar cotidiano de los procesos identitarios callejeros. Establecen una socialización que no se inserta en los modos de producción, en la división social del trabajo, ni en las clases sociales, ya que escapan de los dispositivos de orden y disciplinamiento primario, colocándose fuera de la normativa, por lo cual se producen y se reproducen a sí mismos a partir de una socialización no aprobada, atípica, en otras palabras, “no-común” (Ríos, 2004); dentro de ésta el “callejero” se caracteriza por no tener límites claros ni preestablecidos; es un sujeto que se preocupa por sí mismo, por su propio bienestar, que paulatinamente se vuelve un sujeto dependiente de las instituciones y de la sociedad, implementa estrategias como pedir, dar lástima o despojar, para garantizar su subsistencia y paulatinamente se institucionalizan, es decir, pierden su capacidad de crear, recrear e interactuar con el medio de un modo socialmente aceptable; en resumen, se “callejeriza” (Ríos, 2004).

El “callejero” es un sujeto con habilidad, sagacidad y astucia, forjada en un proceso disociado de la sociedad, lo cual hará de él un desafiado social (Castel, 2010); se vale de estratagemas, de ocasiones y oportunidades para lograr su supervivencia; es demasiado prudente para cometer delitos graves y demasiado perspicaz para escapar de acciones correctivas y reguladoras. A pesar de estas propiedades debe establecer diferentes vías de comunicación que garanticen su sobrevivencia, por lo cual, debe atravesar el sendero de la comunicación y el intercambio con los otros; en otras palabras, queda incorporado al campo del lenguaje, por medio del cual es capaz de significar su ser

y hacer dentro de su vida diaria, creando un lazo irresoluble con la sociedad, pero también márgenes desde donde significa y es significado en un sistema de reconocimiento mutuo, singular y colectivo, propio y característico.

Los procesos de subjetivación y la cultura callejera

Lo anterior hace de él un hombre hablante, que habla de otros y de lo que a él le rodea, es hablado y es significado, funda su entorno atribuyéndole cualidades y propiedades a los objetos, a las personas y a los acontecimientos por medio del campo de la palabra. El lenguaje inaugura la realidad misma del ser “callejero”, su condición de sujeto y de subjetividad, entendida esta última como:

La capacidad del locutor de plantearse como “sujeto”. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia (Benveniste, 1997:180).

La subjetividad es un proceso siempre en construcción que conjuga las prácticas sociales y la acumulación de saberes de un sujeto tanto en su singularidad como en su dimensión colectiva, compone una unidad psíquica e individual, misma que se reconoce y sabe de sí, a partir de la relación que funda con el otro; es una relación de oposición, complementariedad y reversibilidad entre la vida interior y la vida exterior. La subjetividad está sujeta a los asideros temporales y espaciales, al momento y al lugar en que es enunciado el sujeto, terreno donde se construye la relación inacabada con la alteridad. Esto hace del “callejero” un sujeto del lenguaje, que anuda su experiencia de vida a su universo interior y exterior, lo que hace de él un ser inacabado y en transformación continua. Para Lacan (1971), el sujeto del lenguaje es la hoja en blanco, es el capítulo que aún no se ha escrito o que se encuentra escrito en otro lugar, éste se halla en el monumento que el

cuerpo representa, es el archivo de recuerdos de infancia, el significado de las palabras, de las tradiciones y las leyendas de los héroes, en la discontinuidad de ese discurso, en su incompletud, en aquella frase inacabada y soslayada que hace de él un sujeto en falta, que le permite reinventarse y garantizar su coexistencia a través de su cultura.

La subjetivación del callejero aparece en lo que Griesbach y Sauri (1997) denominan “proceso de callejerización”, mismo que pasa por diferentes esferas de la vida individual y social, sigue una trayectoria que va de la familia, a las instituciones de asistencia o disciplinarias y la calle; responde a las experiencias de vida que desvinculan a estos sujetos de su familia y su comunidad de origen, adhiriéndolos poco a poco al espacio urbano, lo que significa que el primer contacto de identificación con la calle lo realizan gradualmente, paralelo al deterioro social, individual y físico. Al respecto, los mismos autores señalan:

La salida [...] a la calle y su permanencia es más que una decisión, es un proceso a través del cual viven experiencias que lo alejan de su familia o de su comunidad y que lo acercan a la calle. Estas experiencias se tornan significativas en la medida en que carecen de otras experiencias que lo arraiguen a la familia o a la comunidad y, por así decirlo, que hagan de contrapeso a las primeras [...] El camino a la calle desidentifica progresivamente al niño con su familia y su comunidad, pero a la vez lo identifica simultáneamente con la calle y sus personajes. Dicho “proceso de callejerización” avanza sobre dos vías: la transferencia de una identidad comunitaria y el deterioro de las condiciones sociales de vida del sujeto. Ambas vías guardan una dimensión estrecha de interdependencia, ya que, por un lado, el deterioro en las condiciones de vida individuales del sujeto, en su salud y su grado de higiene, actúan como elementos que fortalecen la identidad con la vida y los personajes callejeros y, por otra parte, deterioran la relación familiar o comunitaria (citados en Ríos, 2004:192).

La “callejerización”, momento en que el callejero genera vínculos con diferentes elementos que existen en la calle, infiere en un proceso de conocimiento, adaptación y apropiación del espacio público —condicionado a las situaciones de vida y las circunstancias que han llevado

a uno u otro individuo a vivir en la calle—, además, permite ubicar sus niveles de ruptura del vínculo social, su dinámica itinerante por diferentes instituciones y *puntos de encuentro*, al mismo tiempo que define el arraigo a la calle como una movilidad constante: migración del campo a la ciudad; formas en las que establecen vínculos de sociabilidad clasificados por el grado de cercanía; tiempo desde la separación hasta el abandono total de la familia; contacto permanente con la calle; “formas de trabajo” que generan recursos; e interacción entre estos elementos que paulatinamente conforman su cotidianidad “callejera”. Lo anterior también está relacionado con los *puntos de encuentro*:

Sitios de concurrencia social, laboral, política, recreativa, de descanso y comercial donde los menores socializan y crean redes de solidaridad complejas, pues a través de ellas establecen mecanismos de autodefensa y organización que incluye trabajadores adultos cuya actividad laboral es el comercio *callejero* (Coenica, 1992:14).

Los espacios de reunión donde el “callejero” significa y da sentido a su vida son lugares que han sido objeto de intervención en la dinámica callejera y se clasifican en: “ordinarios”, “dominicales”, “nocturnos” y los utilizados para “pernoctar” (Coenica, 1992:14). Estas zonas tienen la función de generar recursos en horarios convencionales, en días usualmente no laborables, así como aquellos en los que se congregan para trabajar, socializar, dormir, etcétera; y aquellos que son utilizados para vivir de forma parcial o permanente. Son zonas que se caracterizan por albergar a niños, niñas, jóvenes y familias; escenarios insalubres, permeados por el aroma de la basura y la suciedad urbana, el olor característico del uso de drogas, además de la presencia de fauna nociva como moscas, ratas, chinches y piojos. En la interacción humana es un espacio sin reglas definidas ni límites claros, donde las prácticas sexuales son “desbordantes” y la violencia se vive a flor de piel. Lugares catalogados por Bauman (2004) como *zonas grises*, lugares de infra-definición e indeterminación, puntos de quiebre que fracturan la estructura arquitectónica de la modernidad, lugares ínfimos, situados fuera del orden instituido, comúnmente asociados con el miedo y el peligro; son parques, plazas, puentes o avenidas que han sido objeto

de reconfiguraciones y adecuaciones por parte de gobiernos en turno, pero que también permiten situar una “red de sobrevivencia callejera”.

Esta *red de sobrevivencia* consolida un tejido de relaciones sociales compuesta por elementos de la infraestructura comunitaria: instituciones de salud, religiosas, servicios de transporte público, comercios, instituciones de asistencia y personas; ésta se define como:

Un sistema de relaciones e identidades urbanas en las cuales [...] se integran, aportándoles parte de su existencia. Aunque este sistema se compone de una gran cantidad de elementos, uno de los que determina la permanencia [...] en la calle es la relación utilitaria que generan entre ellos y otras personas y grupos que componen la red (Griesbach y Sauri, 1997:44).

Sistemas que conforman una estructura heterogénea, en la cual sus elementos interactúan continuamente estableciendo una dinámica cambiante, determinada por el tiempo, el espacio y la interacción con *los otros*, lo cual se traduce en un sistema complejo que emerge dentro del acontecer diario de la vida en calle.

La dinámica al interior de esta red callejera se determina a partir de “relaciones utilitarias”, que responden a una forma de comunicación que el “callejero” instaura con “el mundo del nosotros”, *la mismidad*, de la cual toma diferentes elementos para reconfigurarlos, “instrumentalizarlos” y así sobrevivir (Ríos, 2004), es decir, se estructura a partir del provecho y los beneficios que obtiene del espacio, los actores, las situaciones y de las condiciones que se viven en la calle. Para Griesbach y Sauri (1997), dicha relación apunta en dos sentidos: uno que gira en torno a los sujetos, quienes sacan provecho de las relaciones que construyen con las personas y grupos para obtener drogas, afecto y protección; y otro que se mueve en función de personas asociadas con la explotación y el comercio de drogas que se benefician con la presencia del “callejero”. Este vínculo se encuentra determinado por la utilización y el usufructo tanto de personajes como de situaciones determinadas, lo que hace de ella una relación móvil, cambiante y su tiempo de preinscripción depende del grado de explotación y duración de los recursos materiales y afectivos. Se estructura en condiciones

pragmáticas del encuentro con el otro, mediante el uso de espacios, personas y afectos, lo que hace de ella un aparato útil y práctico que garantiza la sobrevivencia en temporalidades.

En esta *red de sobrevivencia* se conforman los “grupos callejeros”, se posibilita su acercamiento, sus diferentes formas de congregación y el modo en que modifican el paisaje urbano y la dimensión simbólica que éstos encierran. Esta *socialización no-común* se halla en tres sentidos: la primera se relaciona con la necesidad gregaria del sujeto, indispensable para sobrevivir al medio ya que “[...] el grupo de calle se convierte en su único grupo de pertenencia y referencia, cerrándose casi por completo en el mundo que diseñan juntos [...] crea su propio lenguaje y valores y a veces es un conjunto tan hermético que le es difícil la convivencia con otros grupos” (Ednica, 1993:66). El segundo se refiere a la organización interna del grupo, caracterizada por una definición difusa de roles, cohesión restringida, carácter transitorio de pertenencia, consenso normativo mínimo, pertenencia inestable, con objetivos limitados y poco compromiso de los miembros hacia el grupo (Llorens, 2005).

Finalmente, en lo que concierne a la reconfiguración del espacio urbano, Pérez López (2012) señala tres elementos sustanciales que permiten la congregación del grupo: los “recursos materiales”, la “seguridad” y la “rentabilidad”. Los primeros contemplan el mobiliario urbano, el cual debe contar con la protección suficiente contra las inclemencias del tiempo, con acceso al agua, un lugar aislado para orinar y defecar. Los elementos mínimos de seguridad como alumbrado, coladeras, muros, lugares de asistencias cercanos y agentes de seguridad con quienes pueda negociar su tranquilidad. La rentabilidad del espacio se mide en términos de subsistencia, ya que debe ser un espacio que cuente con comercio formal o informal, servicios e importante afluencia de personas, la modificación y apropiación del espacio público a partir de campamentos y la improvisación de “viviendas” con la ayuda de cobijas, cuerdas y plásticos.

En síntesis, tanto el *proceso de callejerización*, los *puntos de encuentro o de calle*, la *red de sobrevivencia callejera*, la conformación de “grupos” y sus formas de relación utilitarias, son elementos que conforman un universo propio, condicionando un lenguaje singular, conocido como

argot o *caló*, así como pautas de comportamiento características de estos sujetos, es decir, en conjunto se configura una “cultura callejera”, misma que es considerada como una invención del acontecer cotidiano de la sobrevivencia en calle, es un sistema que se conforma a partir de prácticas y saberes heterogéneos y marginales que se producen y reproducen en un proceso histórico social, formando una trama que se enlaza a personas, lugares y formas de vinculación, un contexto dentro del cual pueden describirse “fenómenos” de manera inteligible. Al respecto Geertz señala:

Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (2003:19).

La cultura callejera es un sistema con códigos, pautas de comportamiento, modos de actuar y formas culturales que encuentran articulación y cobran significado en el uso que se hace de éstas y su operatividad dentro del sistema situado; por tanto, progresivamente se va inventando y resignificando a partir de diferentes tácticas y estrategias para cumplir su cometido; a la vez que deben franquear y evadir en lo posible los dispositivos de orden y control. La sobrevivencia se asemeja a las tácticas que menciona De Certeau (2000), mismas que se determinan por la ausencia de un espacio propio, se conforma en la relación con el otro y en su campo de aproximación, se establecen en un terreno ajeno donde se impone y organiza la ley de una fuerza que no es la suya y está en continuo movimiento. Las tácticas se hacen gradualmente y están al acecho, en la cacería de la ocasión, del acontecimiento, de las fallas; se enmarcan en los azares del tiempo; requieren de astucia, habilidad y sorpresa, están asociadas con los sujetos más débiles, de ahí que sean empleadas para la sobrevivencia callejera y con ello surcar los diferentes momentos de una vida que se inventa, lo cual rectifica y refuerza su adaptación y conservación en las calles, reajuste y reacomodo en su multiplicidad y heterogeneidad.

Dispositivo o “ruta de intervención” en el tejido callejero

Frente a este espectro cultural callejero, múltiple y heterogéneo, el dispositivo de intervención es considerado como un elemento teórico-metodológico que permite visualizar la estructuración, organización y funcionamiento de una cultura que se hace en la cotidianidad de los acontecimientos, es una herramienta que permite visibilizar y enunciar *prácticas y saberes marginales* que constituyen la cultura callejera frente al orden, el control y la “rehabilitación” que los gobiernos en turno han promovido; sea mediante la regulación de la vida en calle, el control de las poblaciones callejeras y su administración y vigilancia en instituciones de asistencia o represivas. Frente a este conjunto multilíneal (Deleuze, 1999) u *ovillo cultural*, la investigación se introduce al tejido callejero por medio de una ruta de intervención marcada por tres momentos. El primero se desarrolla en la incursión a la cultura callejera por medio del Instituto de Asistencia e Integración Social (Iasis, GDF), en el Centro de Atención e Integración Social Coruña (CAIS), mediante el Programa de Acción Social Emergente (PASE), lo que permitió sondear el modo de vida de las poblaciones callejeras como al personal de la campaña “En frío invierno, calor humano”.

La anterior estrategia emergió como vía alterna ante las dificultades de la vinculación interinstitucional universidad-instituciones, por los tiempos delimitados para elaborar la investigación y por las mismas dificultades de acceso a las *instituciones totales*; por ende, en el transcurrir del proceso (entre citas, entrevistas y oficios) se construyó la posibilidad de ingresar al *trabajo en terreno* bajo una modalidad encubierta, puesto que:

Es menos probable que los grupos poderosos de nuestra sociedad autoricen el acceso de los investigadores, la investigación en ciencias sociales tiende a concentrarse entre los que no tienen poder [...] las investigaciones exponen las faltas de los débiles, mientras que los poderosos permanecen intocados (Taylor y Bogdan, 1987:47).

En consecuencia, desde el inicio involucró la búsqueda, el hallazgo y la recolección de datos, a partir de un proceso continuo de construcción,

donde el sujeto investigador es el principal instrumento metodológico (Baz, 1996), en el cual se identificó a informantes clave y, con ello, la ubicación de lugares de congregación, *puntos de encuentro*, toda vez que no existe en las ciencias sociales una metodología universal para la producción de conocimiento, sino que es relativa a “la naturaleza” del fenómeno social a estudiar. Así, se propuso una intervención grupal en problemáticas psicosociales como paradigma teórico-metodológico, que además de cualitativo es operativo y analítico.

El segundo momento se desarrolló en coparticipación con el programa “Hijos e hijas de la ciudad” del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF-DF), bajo la rúbrica del trabajo voluntario, con quienes se implementó el dispositivo de intervención “taller lúdico-recreativo” en dos *puntos de encuentro*; principalmente en “Tepito”, ubicado en Avenida del Trabajo, esquina Jarciería, colonia Morelos, Delegación Cuauhtémoc; el otro en “Taxqueña”, ubicado en el entrecruce de Calzada de Tlalpan y Avenida Taxqueña, colonia Campestre Churubusco, Delegación Coyoacán; mismo que, aunque no se llegó a concluir, sí aportó elementos de análisis y construcción teórica.

Finalmente, como tercer momento se sitúa el diálogo teórico-empírico con la UAM-Xochimilco, en el posgrado en Psicología Social de Grupos e Instituciones. Espacio que posibilitó la reflexión teórica, el análisis y la escritura sobre el fenómeno callejero, los sujetos de investigación, las formas de intervención en el trabajo de campo y, sobre todo, la implicación del sujeto investigador en el encuentro con la “cultura callejera”. Para Devereux (2003), este proceso se construye a partir del escrutinio de significados donde aparece el interés afectivo del investigador, la deformación que éste hace de la realidad, sus reacciones contratransferenciales, la naturaleza y el deslinde entre el sujeto investigado y el que investiga, es decir, la posición subjetiva que interfiere en la elección de métodos para describir, controlar y pronosticar el comportamiento del otro.

Este dispositivo de intervención delineó un método operativo y analítico con enfoque inductivo de corte holístico, donde los actores de un sistema social son vistos como un todo en interacción, el cual intenta comprender a las personas a partir de su mismo contexto; por ende etnográfico. Para Hammersley y Atkinson (1983), este enfoque registra

los conocimientos específicos de una cultura, la interacción detallada de sus patrones de conducta, las narrativas orales y las experiencias concretas dentro de las particularidades de la misma, es decir, la forma en que las personas dan sentido a su vida cotidiana. Además, este método requiere de una *descripción densa* de la multiplicidad de estructuras complejas que se enlazan entre sí y que pueden aparecer de forma regular o irregular, implícita o explícitamente dentro de un sistema cultural (Geertz, 2003). Para Bernard Lahire (2006), dicha descripción puede inclinarse tanto a objetos como a hechos construidos y formalizados por el investigador y pasa por la descripción verbal o escrita de personajes, objetos, paisajes, acciones y las interacciones sociales. En este sentido, la descripción y el análisis se efectuó a partir de técnicas de investigación como la observación participante, recorridos periódicos por los sitios de concentración, entrevistas informales, la intervención del *taller lúdico-recreativo* y de *dispositivos grupales*, así como el uso del *diario de campo* como instrumento de recolección y construcción de datos, a fin de situar a los sujetos de investigación y su cultura en el campo de la experiencia colectiva.

a) *Noches de guardia*

Se llevó a cabo una visita a espacios de pernocta o *puntos de encuentro* de la población callejera en diferentes demarcaciones políticas de la Ciudad de México, donde se les entregaban cobijas y se les canalizaba a diferentes albergues, de acuerdo con el perfil poblacional de cada persona; entre ellos había niños, niñas, adolescentes, mujeres, ancianos y personas con problemas mentales.

Después, cada noche, se atravesaba la puerta de acceso del albergue resguardada por dos policías, se caminaba por un pasillo largo y angosto con árboles en ambas orillas y poca iluminación brindada por farolas rotas. A unos metros estaba una fila de hombres, la mayoría con un alíño discontinuado, cabello largo y enmarañado; otros con la cabeza rapada y unos cuantos cubiertos con sombreros y gorras; se les observan manos hinchadas, gruesas y partidas por resequedad y mugre, uñas largas y afiladas, algunas cubiertas por vendas que se enroscan

en muñecas y brazos; visten con grandes sacos, camisas y playeras, prendas desgarradas y empolvadas, que concentran el olor de mugre, suciedad, sudor y otras excrecencias corporales; en otros se observan pantalones que se arrastran por lo grande de la talla y ante la ausencia de cinturón son sostenidos por lazos, agujetas o alambres que cruzan las trabillas; otros más dejan ver sus tobillos hinchados; sus zapatos están desgastados y descoloridos, algunos sin agujetas, otros con pares no iguales, incluso hay entre éstos calzado femenino por donde se asoman los dedos decorados de esmalte rojo, estrangulados e hinchados por las correas de las zapatillas; unos más van descalzos con los pies inflamados y rechonchos, con uñas largas y retorcidas, en el argot se le conoce como “pie de elefante”; en su mayoría traen bolsas y mochilas donde almacenan ropa, cobijas, botellas de alcohol, cigarros y demás objetos que se obtienen mayormente de la basura o de donaciones.

Al inicio de la fila dos guardias revisan los bolsillos y pertenencias de quienes pretenden ingresar, la intención es que no entren con drogas o armas; junto a estos oficiales, una trabajadora social se encarga de pasar lista a los beneficiarios o “usuarios” que llevan tiempo albergados, incluso hay quienes tienen viviendo meses o años, también se encarga de llenar un “formulario de alta” para quienes utilizan la institución por primera vez. El espacio ocupado por la fila humana está impregnado por un olor peculiar que combina la sudoración del cuerpo, el polvo, el olor a pies, a orines y a heces fecales, también se percibe el hedor a alcohol, marihuana e inhalantes; algunos están de pie, otros sentados o acostados en espera de una charola con comida, para que después de la cena sean acomodados en algún dormitorio.

Franqueando el filtro está un patio que sirve de estacionamiento, frente a éste una reja donde se halla una pequeña imagen de la Virgen de Guadalupe que observa el paso de las personas que cruzan por el lugar, algunos transeúntes se inclinan o hacen una reverencia de solemnidad, se persignan o bien dejan una flor en un jarrón sin agua colocado frente a la imagen. La malla de alambre separa las oficinas del Programa de Acción Social Emergente (PASE), sitio donde acuden por primera vez aquellos que no cuenta con un espacio fijo; en esta zona son canalizados a los diferentes servicios del albergue, entre los que se encuentran: Coruña Niños, lugar destinado a atender a niños, niñas

y jóvenes; Coruña Hombres (antes Plaza del Estudiante), que atiende a la población adulta del sexo masculino; y los Módulos, espacios acondicionados para la atención de la población de la Campaña de Invierno, consistentes en casas prefabricadas de lámina y asbesto, amuebladas con literas de madera y colchones de hule espuma forrados de plástico negro. Este sitio se encarga de organizar y administrar a los beneficiarios, se les asigna alimento, ropa, un lugar donde dormir, número de dormitorio y cama; al mismo tiempo atiende las denuncias telefónicas que solicitan el servicio para aquellas personas que viven en las calles y se diseñan las rutas de recorridos para las camionetas del albergue.

En los pasillos se ven individuos con problemas psiquiátricos, desde casos delirantes hasta adultos mayores con Alzheimer que desconocen quiénes son y dónde viven, se encuentran perdidos, muchos con escoriaciones en la piel, otras son personas postradas, algunos con la pérdida de brazos o piernas, y otros que no controlan esfínteres; además de familias que buscan un lugar para pasar la noche, migrantes del interior de la República o de Centroamérica, que en su paso por el territorio nacional tratan de reunir un poco de dinero para continuar su viaje o al menos conseguir la subsistencia necesaria para ir pasándola; por último están aquellos que sólo ven en la noche una aventura temporal.

El albergue tiene huéspedes como el “PacQUIAO” y el “Gallo”, el primero es un hombre de aproximadamente 40 años, quien lleva viviendo 16 años en la calle, cuenta con antecedentes penales por robo y homicidio, además de dependencia a inhalables, alcohol y marihuana; el segundo, un joven de aproximadamente 29 años, a quien le preguntamos por su estancia en calle: “[...] no, yo la neta soy fresa, estoy aquí porque mi mamá me cerró la puerta en la cara, el tatuaje que tengo en el brazo derecho dice: sólo Dios puede juzgarme”. El lugar resguarda a adolescentes como el “L”, alias “el mago”, como mejor se le conoce, un chico de 16 años que inició su vida en la calle hace tres años, es originario de Oaxaca; realiza actos de magia en el transporte público; en diferentes ocasiones pone en práctica algunos trucos dentro del albergue, tomando un juego de cartas en blanco y después de algunos pases mágicos y un soplido presenta nuevamente la misma baraja, sólo que ahora serigrafiada por ambos lados.

Durante la campaña invernal se encuentran jóvenes de la calle Artículo 123, quienes se adueñan temporalmente de los módulos (casetas construidas con láminas de acero y que cuentan con literas y colchonetas, con la capacidad de albergar de ocho a diez personas y que comúnmente presentan hacinamiento y plagas de pulgas y chinches); estos jóvenes cierran los módulos, ponen cadenas, introducen artículos personales como televisiones, radios, ropa y alimentos; además consumen drogas, tienen relaciones sexuales, protagonizan riñas tanto con los miembros de su grupo como con otros usuarios, impiden el paso al personal institucional y se irritan con facilidad si son “molestados”. El “D”, uno de estos chicos, comentó: “[...] así al chile dejen dormir hijos de su puta madre, ustedes (dirigiéndose al personal de la institución) sirven para puras madres, se duerme mejor en la calle que en esta chingadera”.

Así como estos callejeros, se sumaron otros integrantes de diferentes puntos de la ciudad, como los jóvenes de Tepito, quienes en una de tantas noches frías fueron levantados por la camioneta de la brigada nocturna; estos chicos mentían sobre su nombre, edad y otros datos personales; durante la entrevista continuamente jugaban y se tocaban de forma erótica, otros aun llevaban sus estopas o papeles mojados de inhalantes para drogarse. Como era rutina, fueron acogidos y llevados al comedor para cenar y se les proporcionaron cobijas para que no pasaran frío, pero debido al número de ellos se tuvo que solicitar un espacio exclusivo para que permanecieran juntos; a pesar de eso salían del dormitorio riendo y gritando, algunos consumían marihuana e inhalaban activo, otros desvestían a un miembro del grupo quien salía desnudo de la caseta, mientras algunos otros fornicaban al interior del módulo. Frente a esta situación el personal del lugar opta por ignorar a la población y permite el consumo de drogas, en algunas ocasiones funge como instancia reguladora que sanciona; sin embargo, el maltrato hacia los usuarios también se manifiesta en ocasiones.

Las noches de invierno repercutieron en la demora de la identificación de informantes clave, debido al involucramiento laboral con el lugar y la primacía del encargo institucional. El trabajo nocturno dejó el escalofrío de la madrugada, el desgaste físico y emocional de la investigación, así como la resaca que produce la vida nocturna en la

calle, pues este espacio conlleva lidiar con riñas entre los usuarios, con enfermedades infecto-contagiosas, con las condiciones degradantes en las que se encuentran algunos como la disociación del tiempo, del lugar y la persona y, primordialmente, el contacto –siempre latente– con la muerte. Entre la maraña de rostros se consiguió distinguir y ubicar al “grupo callejero” de “Tepito”, tras rastrear sus huellas, la investigación se perfiló en estos sujetos; sin embargo, el vínculo con este grupo aún no contaba con los cimientos necesarios para consolidar lazos de confianza. Frente a este panorama se optó por reconocer el *punto de calle* a partir de recorridos periódicos y observar el paisaje de la vida urbana durante el día, para lo cual se ubicó geográficamente el espacio, situado en el entronque de Eje 1 Norte (Avenida del Trabajo), esquina Carpinteros, en la colonia Morelos, Delegación Venustiano Carranza de la Ciudad de México.

b) El terreno de la intervención: los callejeros de Tepito

La colonia Morelos se ubica en la zona centro-oriente de la Ciudad de México, colinda con las Delegaciones Iztacalco, Cuauhtémoc y Gustavo A. Madero; “[...] esta colonia es una de las más grandes y antiguas de la capital, tomando en cuenta que su fundación data del 16 de noviembre de 1882” (Ednica, 2003:4):

[En ese] entonces la colonia se redujo al fraccionamiento de unos terrenos ubicados al norte del antiguo Convento del Carmen. Tepito, su barrio característico, es uno de los barrios actuales de mayor sabor folklórico y costumbrista de la Ciudad de México. Según fray Alonso de Molina (*Vocabulario de la lengua castellana mexicana*), Tepito significa pequeño o poca cosa: *tepitoyotl*, pequeñez; *tepititla*, *nila*, acortar o achicar algo. En su *Diccionario de aztequismos*, el doctor Cecilio A. Robelo explica: “Tepito (*teocaltepiton*): *Teocali-tepiton*: pequeño templo, ermita, capilla” (Ciudadanos en Red, 2009).

Durante la Conquista existía un templo pequeño que los indígenas llamaron Teocul-tepitón, que finalmente terminó por ser denominado por los españoles Tepito, esta capilla estuvo bajo el título de San Antonio y pertenecía a la Parroquia de Santiago Tlatelolco (Ciudadanos en Red, 2009). De acuerdo con Ednica (2003), la conformación de la colonia se dio a partir de los movimientos migratorios procedentes del Bajío, Jalisco y Guanajuato originados por la Guerra Cristera. Los primeros pobladores se alojaban temporalmente; sin embargo, su permanencia se fue asentando y originó problemas de vivienda y urbanización, estos asentamientos humanos se caracterizaban por la presencia de viviendas precarias, carentes de servicios públicos, familias extensas con altos grados de analfabetismo y, principalmente, un contexto sin grandes perspectivas laborales, lo que implicó que gradualmente se establecieran trabajadores que dominaban diversos oficios de manera independiente, a través de talleres: carpinteros, vidrieros, mecánicos, herreros, plomeros, etcétera (Ednica 2003:4).

La colonia Morelos fue habitada principalmente por personas de escasos recursos, de ahí que la nomenclatura de las calles aluda a los diferentes oficios de la población popular: carpinteros, herreros, panaderos, etcétera. En la década de 1970 el país experimentó una fuerte decadencia y restricciones para el ingreso de mercancía que venía del extranjero; frente a este escenario:

Tepito consolidó su fama como punto de venta clandestina de artículos procedentes del extranjero, introducidos ilegalmente al país, denominados popularmente como *fayuca*. Con el contrabando llegaron también otros problemas que poco a poco fueron caracterizando a la zona como un espacio violento (Ednica, 2003:5).

A partir de este proceso de comercio clandestino e ilícito se construyó una serie de patrones culturales que caracterizaban a esta zona, por ejemplo:

Luego de las tradicionales pulquerías emergieron las cantinas, los bares y algunos cabarets. Se institucionalizaron las peleas de box, deporte espectáculo que se consolidó como una importante alternativa de

esparcimiento (o como estrategia local para buscar ascender en la escala social) y que por décadas generó ilusiones y ambiciones en la población joven de la colonia. De manera simultánea se fortalecieron las redes de “comerciantes organizados” en diferentes giros populares, creándose con ello una compleja trama de intereses económicos; asimismo, las innumerables vecindades que remarcaron la dimensión popular de la zona, se fueron consolidando. Con el paso del tiempo, algunos de los aspectos negativos se fueron acentuando al amparo de la indiferencia de los gobiernos en turno y se consolidó la imagen de “barrio bravo”, sin gobierno, condenado al descuido permanente, sin futuro (Ednica, 2003:5).

En cuanto a su gente, la colonia Morelos es un cuadro pintoresco teñido por problemáticas asociadas con los sectores populares de la ciudad, como:

1. Alto índice de indigencia en personas adultas y familias.
2. Familias trabajadoras en la calle.
3. Niños y jóvenes viviendo en la calle (hay que resaltar que el origen de muchos de ellos, es de familias que viven dentro de la colonia).
4. Falta de oportunidades de trabajo.
5. Alto índice de comercio informal.
6. Expresiones de delincuencia individual y organizada (a todas horas).
7. Contrabando de mercancía, mafias organizadas, tráfico y consumo de drogas.
8. Los niños y jóvenes son utilizados como distribuidores de droga (burreros).
9. Aunque hay muchos edificios construidos después de los terremotos de 1985, que dan abrigo a familias nucleares, todavía es muy común encontrar a un buen número de familias ocupando espacios tipo “vecindad”, es decir, lugares en los que existe más de una familia dentro de cada hogar conviviendo en el hacinamiento.
10. Violencia expresada en todos los ámbitos: intrafamiliar, en la relación entre comerciantes, entre las bandas, entre los niños y en el sistema educativo.
11. Rezagos en materia educativa: deserción escolar, baja escolaridad, falta de prioridad por la educación, falta de perspectivas a futuro, alta predominancia de la inmediatez.

12. Falta de espacios recreativos y de sano esparcimiento (jardines, parques, museos, etcétera).
13. Falta de organización social en la comunidad de manera positiva.
14. Pobreza urbana en sus diferentes niveles.
15. Abuso sexual, prostitución, alcoholismo y drogadicción.
16. Contaminación de todo tipo.
17. Alto grado de tolerancia (indiferencia) ante la problemática en general (Ednica, 2003:6).

La vida religiosa de sus habitantes se expresa a través de las imágenes alusivas a la “Virgen de Guadalupe”, “San Judas Tadeo” y la “Santa Muerte”. Las calles, esquinas, puertas de vecindades y comercios se revisten con capillas que muestran el rostro de la devoción, la fe, el respeto y el agradecimiento por los milagros obtenidos. “Son pocos los residentes que pasan ante la Virgen o Santa Muerte sin hacer algún acto de reverencia, aunque sólo sea ésta una ojeada o persignarse apresuradamente” (Xelhuantzi Santillán, 2009:133-134). Tradicionalmente cada año se festejan estas presencias religiosas, como el 12 de diciembre y el 18 de octubre: desde la madrugada inicia la fiesta, se cantan las mañanitas a la Virgen morena o a San Judas Tadeo respectivamente, se reparten tamales y otras comidas a los asistentes y se les invita a la fiesta –el baile, la música, el consumo de alcohol y otras drogas hasta altas horas de la madrugada–, la cual termina irremediablemente en golpes y ajustes de cuentas.

En este contexto se sitúa a los “callejeros de Tepito”. Éstos conforman un grupo heterogéneo que oscila entre 15 y 20 personas, donde se encuentran niños, jóvenes y adultos; la población está compuesta por 14 varones y seis mujeres, quienes presentan una movilidad constante por diferentes zonas de la ciudad; los factores que propician estos movimientos son las inclemencias del tiempo, como el frío y la lluvia, además de lo descrito anteriormente. Ante estas circunstancias, algunos miembros en ocasiones optan por pasar la noche en hoteles e incluso en sus domicilios (DIF-DF, PHHC, 2004). El grupo se caracteriza por no tener roles específicamente definidos, aparecen liderazgos efímeros y espontáneos, por ejemplo al organizar al grupo para realizar una actividad institucional, acudir a comprar drogas, etcétera; sin embargo,

dentro del grupo aparece la figura de “Mario”, aproximadamente de 30 años, a quien en ocasiones los “callejeros” del sitio acuden para pedir algún consejo, es conocido como “papá Mario” y uno de los miembros más antiguos del grupo.

De manera regular, esta población sale de “paseo” al interior de la República, durante los periodos vacacionales de Semana Santa y las fiestas decembrinas, sus destinos más visitados son las playas de Acapulco. Su *red de sobrevivencia* está compuesta por diferentes instituciones (Iasis, el Caracol, Ednica, Casa Alianza, DIF-DF, Fundación Renacimiento), por comerciantes fijos y vendedores ambulantes de la zona, quienes a cambio de favores y mandados entregan dinero o comida a la población, otros trabajan de forma más regular dentro de la economía informal del lugar atendiendo los puestos ambulantes y en ocasiones los mismos comerciantes o vecinos de la zona visitan el *punto de encuentro* para entregarles comida. Entre las principales prácticas de este grupo está la mendicidad, hacer “mandados” a los comerciantes aledaños, “palabrear” (discursos intimidatorios y de lástima para obtener ingresos), “paletear” (vender paletas), así como “echar aroma” (aromatizante líquido) a los vehículos que transitan por el cruce; también se ocupan de la venta de drogas y el robo a transeúntes, esto principalmente por la tarde y la noche; además, se da el consumo de drogas de manera crónica, a todas horas del día, como la marihuana, los inhalables, “la piedra” (base de cocaína solidificada), el alcohol y el tabaco.

De acuerdo con el Programa “Hijos e hijas de la ciudad” (2014), la violencia forma parte de la vida cotidiana de estos sujetos, ya que constantemente se generan riñas entre la población, se hace uso de armas blancas y armas de fuego, lo que desemboca en lesiones graves y a veces homicidios, razón por la que varios de sus integrantes han sido reclusos una o más veces en el tutelar de menores o en la prisión, por los delitos de robo a transeúntes, robo a establecimientos, lesiones con armas, venta o portación de sustancias prohibidas, violación y homicidio.

Frente a la heterogeneidad de sus miembros, la indefinición de roles, el ambular continuo, los altos índices de violencia, el continuo consumo de sustancias adictivas y las condiciones del espacio geográfico, para lograr la investigación se estableció vínculo con el Programa “Hijos e hijas de la ciudad” del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia

(DIF-DF), con quienes se tejió una relación de acompañamiento a partir de un trabajo voluntario, a fin de garantizar la integridad del sujeto investigador, conocer en profundidad al grupo de calle e implementar un *dispositivo grupal de intervención*: un “taller lúdico recreativo”. Este acercamiento permitió el acompañamiento en el entramado callejero con un equipo de trabajo, recorridos periódicos por la zona y puntos de congregación del grupo y la retroalimentación con experiencias individuales y colectivas de los educadores de calle; todo ello permitió la convocatoria hacia el grupo de callejeros y la puesta en marcha del dispositivo de intervención, garantizando así un seguimiento continuado.

c) *El dispositivo grupal: taller lúdico-recreativo*

Una vez situado y delimitado el grupo callejero y sus escenarios, se diseñó una modalidad que permitiera la inserción en la vida cotidiana de los sujetos. Baz (1996) lo denomina “dispositivo grupal”, un “instrumento de investigación” que permite generar material empírico que concentra la multiplicidad de formas en las que es significada una cultura, tanto por las instituciones socialmente aceptadas como por aquellas producciones que hacen referencia a su acontecer cotidiano. Esta relación entre el “callejero”, su grupo y las instituciones que les atraviesan, abre el diálogo entre la teoría y el mundo empírico, permitiendo una producción conceptual y práctica de la cultura callejera.

El dispositivo grupal busca capturar la heterogeneidad de sus actores, los entramados de vinculación y su espacio, a partir de “los procesos implicados en la subjetividad colectiva, es decir, en la producción de sujetos, procesos en donde el inconsciente y las redes institucionales que arman la vida social tienen un papel fundamental” (Baz, 1996:61). Por consiguiente, es una modalidad abierta, reflexiva, crítica y analítica sobre los sujetos y la historicidad del grupo, una herramienta que permite producir un “texto grupal” (Baz, 1996:70), una producción colectiva estructurada por medio de la cadena discursiva del lenguaje, desde un recurso operativo que busca reconocer los “emergentes grupales” y romper el discurso instituido del colectivo, con la finalidad

de provocar una dislocación discursiva a partir del ejercicio metafórico del juego, condensando la “experiencia colectiva” de la *vida callejera* en tres elementos: los actores, los espacios y el entramado de vinculación; ejes temáticos que se cristalizan en diez sesiones, dilucidando sobre personajes imaginarios, formas y figuras grupales, los espacios de socialización y la trama de vinculación, mediante la narración grupal de los sueños y de cuentos colectivos, de historias comunitarias y escenificaciones grupales (Perdomo, 2016).

El imaginario callejero

Los resultados del taller derivaron en la emergencia del *imaginario callejero*, en un “texto grupal”, a partir de diferentes formas de expresión; siguiendo a Radosh Corkidi (2000), éste se manifiesta por medio de afectos, risas, silencios, ansiedades y principalmente por organizadores psíquicos y socioculturales que circulan de forma inconsciente, los cuales reúnen el vínculo irresoluble y sistemático de elementos opuestos y antagónicos, organizado bajo los principios de “placer/displacer”, “indiferenciación/diferenciación” y “adentro/afuera” (Kaës, 1999:94-96). Este imaginario es producto de la relación binaria y complementaria en la que se reconocen y reafirman recíprocamente, condensado una *grupalidad del callejero* disociada de *la mismidad del nosotros* (es decir, de la cultura homogénea socializada), atravesada por la incertidumbre, la indeterminación y el hermetismo, elementos que sedimentan la defensa del grupo contra el exterior para después configurar un tejido hilvanado por las relaciones utilitarias, la estima y el favorecimiento singular, el consumo crónico de drogas y la sobrevivencia en el espacio urbano. Esta contraposición diferencia lo propio de lo ajeno, lo común de la extrañeza grupal y define las afiliaciones y las fobias del grupo, contrastando las singularidades del sujeto en el cuerpo colectivo.

A la par de estas discrepancias, este imaginario se alimenta de la falsa ilusión de organización, funcionamiento, protección y cuidado entre sus miembros, así como de la experimentación de malestar, atravesados por el desgaste y el deterioro físico a consecuencia del uso de sustancias tóxicas, las riñas, las laceraciones en la piel, las enfermedades, algunos

por la mutilación de diferentes extremidades y, en general, por la misma vida en la calle. Estos significantes condensan una imagen grupal fraccionada y desmembrada; al respecto, Anzieu escribe:

Una de las activas representaciones grupales inconscientes o, mejor dicho, una de las más paralizantes, es la de la Hidra: el grupo es vivido como un cuerpo único, dotado de decenas de brazos que sostienen una cabeza y una boca, funcionando, cada una de ellas, independientemente de las demás –imagen de la anarquía de las pulsiones parciales liberadas–, en incesante acecho de una presa que la bestia habrá rodeado y asfixiado con sus múltiples tentáculos, antes de aplicarle sus ventosas, sus fauces siempre dispuestas, si llega el caso a volverse unas contra otras y devorarse entre sí (2004:108).

La *imago callejera* descansa sobre una unidad que articula a sus miembros; sin embargo, metafóricamente el grupo se asemeja a una serpiente policéfala con la habilidad de regenerar dos cabezas cuando ha perdido alguna, como el monstruo mítico acuático, es decir, cada miembro sostiene la imagen anárquica de las pulsiones liberadas, la incesante y continua descarga de la energía libidinal, la repetición compulsiva sobre sí mismo y su cultura. Análogamente, la *grupalidad callejera* es el espacio imaginario que ensambla a quienes lo integran al funcionamiento y la entropía de las pulsiones de muerte. Esta imagen fraccionada descansa bajo una rúbrica fragmentada de las tendencias agresivas del sujeto, dichas formas se remiten a las imágenes “[...] de castración, de eviración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo, en una palabra, las imagos que personalmente he agrupado bajo la rúbrica que bien parece ser estructural de imagos del cuerpo fragmentado” (Lacan, 2002:97).

Sobre esta ortopédica corporal dividida por la presencia del *otro*, tanto lejano como cercano en su grupo callejero, se constituye una fuente de hostilidad y malestar que representa la imposibilidad, la insatisfacción y la inaccesibilidad al deseo, un deseo atravesado por la frustración, la castración y la privación; frente a este acontecimiento, la incorporación del sujeto al orden social es una experiencia que oscila en la escapatoria, la evasión y la fuga; en el desconocimiento

y la simulación de la relación innegable del ser humano con la ley, generando un malestar cultural que desdeña la relación conflictiva e irresoluble entre el sujeto y la alteridad.

Este imaginario sostiene las fantasías asociadas con escenas originarias del sujeto, Anzieu (2004) las denomina *protofantasías*, es decir, aquellas fantasías vinculadas con la castración, con la diferenciación de los sexos y con el complejo de Edipo, pero sobre todo estas escenas dibujan la relación del sujeto frente a la ley, una relación que el “callejero” elude y desconoce, a través de su “socialización no-común” (Ríos, 2004) y su confrontación del orden y la norma social, de las formas de convivencia instituidas y de la restricción de actividades o actos relacionados con la sexualidad. Estas *protofantasías* encarnan en personajes imaginarios vestidos por máscaras imaginarias que se revisten de agresividad, miedo y angustia, se transforman en pesadillas y provocan la fuerza sobrehumana del sujeto; son el reflejo de la personalidad de quien la porta, una imagen que es resignificada y transformada en el tiempo. Al respecto, un callejero de la zona indica: “La máscara es la que traes encima [...] así de que te tapas [...] para andar en la calle, o sea, como que tenemos una máscara [...] haz de cuenta [...] traes una máscara, yo me pongo imaginariamente la del santos [...] porque trae plateado todo” (El “U”, taller lúdico recreativo).

Para Caillois, la máscara es un instrumento de metamorfosis que tiene la función de revigorizar, rejuvenecer y resucitar a la sociedad y a la naturaleza; transforma a quien se enviste de ella en espíritus, animales o dioses, lo hace heredero de la fuerza sobrenatural y de la fecundidad. Al respecto escribe:

La irrupción de esos fantasmas es la irrupción de las potencias que el hombre teme y sobre las cuales se siente sin influencia. Entonces encarna temporalmente a las potencias aterradoras, las imita, se identifica con ellas e, inmediatamente enajenado, presa del delirio, se cree verdaderamente el Dios cuya apariencia se aplicó a tomar por medio de un disfraz culto o pueril. La situación se ha invertido: es él quien da miedo, él es la potencia terrible e inhumana (1986:147).

Por medio de la máscara el sujeto se apropia de la fuerza física, de las estratagemas de los villanos que se dedican a delinquir; de las pesadillas que reviven las escenas de angustia, agresividad y miedo. Estas imágenes condensan las fantasías individuales y colectivas del grupo; para Anzieu (2004), en dichas fantasías existe la delegación inconsciente de los conflictos individuales sobre un personaje que manifiesta los deseos, ideales, anhelos o malestares del grupo; la fantasía gira en torno a la representación de una acción que es protagonizada por personificaciones de la pulsión o de los mecanismos de defensa. De tal forma, este *imaginario callejero* se engarza paulatinamente al campo simbólico del lenguaje, donde el discurso grupal se articula a conexiones asociativas como la memoria, las historias comunitarias, los cuentos y los sueños, conformando un lenguaje no usual y fuera de lo ordinario.

Un lenguaje olvidado

La memoria como una de estas articulaciones se encuentra anudada a diferentes elementos del espacio donde el “callejero” se desarrolla, como pueden ser tenis desvencijados que cuelgan en los cables de las avenidas, sillones discontinuados, esquinas, plazas, imágenes religiosas, tatuajes, amigos, instituciones, etcétera; por medio de los cuales es posible activar conexiones asociadas con la memoria colectiva callejera. A partir de estos objetos cotidianos son capaces de recrear su historia de vida en su paso por diferentes escenarios como la prisión, el Tutelar o los Anexos; se miran cometiendo actividades ilícitas, robando y consumiendo drogas; protagonizando peleas con policías, con miembros de otros grupos o con sus propios compañeros; dan una hojeada a las canchas donde han jugado fútbol, a los capítulos de su vida en los que conocen chicas, cuando comenzaron a formar una familia y soñando con su futuro, incluso recordando “lo chicas” (lo malo) que han sido en su vida.

Halbwachs (2004) denomina estos elementos del espacio como “marcos sociales de la memoria”, referentes donde emerge la adquisición, evocación, reconocimiento y localización del recuerdo; capaces de ser rememorados en la medida en que un sujeto se hace partícipe, al menos por unos instantes, de los grupos que los han visto nacer, son puntos que

posibilitan reconstruir el pasado por medio de su vínculo irresoluble con el colectivo, son un pasaje de interacción entre el mundo del lenguaje y los imaginarios que activan el recuerdo. Por consiguiente, cada *punto de encuentro* posee elementos distintivos que evocan el recuerdo, lo cual habla de la heterogeneidad y multiplicidad de formas que adquieren estos sitios. Para este autor, la memoria colectiva es entendida como el conjunto de imágenes, ideas u objetos que emergen de los vínculos, relaciones y significaciones que el individuo hace de su experiencia de vida en interacción directa con su entorno social y sus diferentes grupos humanos; desde los cuales es posible evocar el recuerdo de un cuadro, un acontecimiento, una experiencia o personajes con cualidades y características particulares, mismos que se deforman, actualizan y resignifican, lo cual les atribuye una cualidad dinámica y cambiante, que se adecua al tiempo y al espacio en que es evocado por medio del campo simbólico del lenguaje.

Al igual que el campo de la memoria colectiva, es posible detectar diferentes producciones discursivas a las que le son atribuidas también un valor imaginario; siguiendo a Käs, las producciones como “el cuento, las utopías, las ideologías son aparatos de interpretación colectivos” (1999:89), cuya formación y funcionamiento son susceptibles de ser detectados y analizados de acuerdo con el campo referencial que las enuncia. Ejemplo de esto son las historias en torno a los *puntos de calle*, las cuales concentran narrativas relacionadas con escenas primigenias de la vida y con el origen fundacional del espacio, retratado por *los callejeros de Tepito* en la siguiente narración:

- “J”: Antes era pura tierra, y antes los policías no andaban en patrullas, andaban en bicicleta y un policía le dijo al [...] otro, “si hay problemas yo te pito”, y un policía le dijo “si hay un problema yo te pito”.
- La “Y”: A mí me gusta escuchar a la gente grande, le dicen “Tepito” porque cuando cerraron el eje, el primero que dio el silbatazo fue el que gritaba “te-pito”, “te-pito” (Perdomo, 2016).

Enunciación del “callejero” que describe un relato que marca el origen del nombre del “barrio bravo”, donde los protagonistas de la historia son policías, donde uno le comenta al otro “si hay problemas

yo te-pito”, este acto responde a la forma particular de comunicación entre los policías, quienes bajo circunstancias conflictivas solicitan el apoyo de algún compañero, para lo cual portan consigo un pito o silbato, instrumento utilizado con anterioridad para solicitar ayuda en el caso de que se presentara algún acontecimiento que irrumpiera con el orden del lugar. Sobre este hecho fundante, los policías envisten una figura encargada de regular el orden y la seguridad de la población, empleando tácticas para hacer frente a las posibles amenazas y regular las prácticas sociales al interior de la comunidad; pero por otra parte metaforizan la ansiedad y el miedo sobre el que se vive cotidianamente desde el nombre fundante del lugar: “si hay problemas, yo te-pito”. Esta figura personifica los diferentes dispositivos de orden, disciplinamiento y seguridad, condensando una imagen de control y regulación del espacio, una imagen que separa el orden y el caos, encargada de normar los desajustes del sistema, las transgresiones y las irregularidades.

Aunque la narración se distingue por describir la génesis del lugar, es una práctica que continuamente se actualiza y es reactualizada no sólo por los policías, sino también por la población del lugar, ya que al caminar por la zona es común observar que el comercio ambulante, los narcomenudistas o los consumidores de droga, al notar la presencia de operativos policiales utilizan diferentes medios: radios de comunicación, teléfonos celulares, silbidos, etcétera; para advertir a sus pares de la aproximación de la policía, se da la señal de alerta, “el pitazo” que indica que está sucediendo un acontecimiento que pone en riesgo su seguridad, en este caso no de los habitantes de Tepito. Por consiguiente, “el pitazo” concentra la relación intrínseca entre las perturbaciones y desajustes del espacio, entre la ansiedad y la certeza, asociado con la naturaleza del caos frente a la organización, la incorporación de la ley y la conformación de una estructura social que responde al orden, para dar paso a la cultura y la civilización de un universo organizado y normado.

Similar a esta narrativa se ubican los “cuentos colectivos” que permiten la emergencia de múltiples personajes, proyectando una imagen cambiante, móvil y heterogénea de la personalidad de los “callejeros”. Estos personajes transitan por diversos estados, van de lo masculino a lo femenino, estadios marcados por pares de opuestos, por la fuerza

física y la minusvalía, el símbolo de la virilidad, de las figuras baluartes y erguidas, frente a siluetas mermadas y desprovistas de rigidez, cobijadas por la investidura de la pérdida, la falta y la castración. Personajes que circulan por el mundo de la fantasía, trazando la línea divisoria de un estado primitivo o salvaje y el reino de la imaginación, donde el primero es caracterizado por la fuerza, la condición instintiva y la irracionalidad, mientras el segundo es un espacio utópico en el que se difumina el tiempo y el espacio, que da paso a la inmortalidad y la trascendencia de la vida y la muerte.

Del mismo modo que las historias comunitarias y los cuentos, los sueños colectivos del “callejero” condesan una narrativa donde no hay reglas claras ni restricciones o límites: pueden tener prácticas sexuales de cualquier tipo, se presentan el incesto y la violación, y contrariamente plasman sucesos opuestos donde se muestra el deseo de dejar las drogas, regresar a casa y ver a sus familiares; sin embargo, como en el sueño, el grupo les permite experimentar cada una de estas emociones, pues al ser un grupo a-estructurado donde no hay reglas, límites y líderes precisos y determinados que regulen el funcionamiento, es sosteniendo la fantasía de horizontalidad entre sus integrantes donde todos son iguales y es posible la regresión a una etapa infantil de sus miembros, quienes frente a la ausencia de una estructura que module el comportamiento, permite la violencia, el maltrato y la transgresión.

Estas características hacen del grupo un síntoma donde el cuerpo grupal presenta irregularidades, agresiones, falta de límites y reglas; relaciones afectivas inestables, poca cohesión, altos niveles de uso de sustancias tóxicas, así como un lugar proclive para la experimentación de la aventura, el riesgo y el peligro. Por lo anterior, el grupo representa “[...] una dimensión privilegiada para el ejercicio de las perversiones” (Anzieu, 2004:193), al cumplir la función imaginaria de la satisfacción de los deseos prohibidos e irrealizables, pues representa una figura que se opone a las estructuras formales del orden social, de las instituciones; un lugar ilusorio en el que todo está permitido, donde no existen reglas y límites claros debido a que:

Todo grupo no controlado por el cuerpo social representa un peligro de desenfrenos perversos o de conspiraciones homicidas. En las represen-

taciones colectivas, el grupo pequeño funciona como un lugar de realización imaginaria de las amenazas del Superyó y como un lugar de realización real de las amenazas de la sociedad global (Anzieu, 2004:192).

De esta forma, la *imago grupal* puede ser elucidada como un sueño donde se ponen en juego las pulsiones libidinales, la agresividad y las pulsiones de muerte. De ahí que el grupo sea configurado como un sueño, un lugar imaginario, dentro del cual los individuos se congregan para satisfacer sus deseos pulsionales. Esta cadena significativa delinea un discurso denominado por Erich Fromm como un “lenguaje olvidado”, lo que hace alusión a todos aquellos relatos e historias que se localizan fuera del discurso científico y lógico, es un lenguaje que se aparta del razonamiento para dar lugar a la incongruencia y a los disparates, “es un lenguaje en el que las experiencias internas, los sentimientos y los pensamientos, son experimentados como si fueran experiencias sensoriales y acontecimientos del mundo exterior” (1972:15).

Un lenguaje que también rompe el discurso cotidiano, con sus reglas y formas e incluso con el tiempo y el espacio; en él se enuncian hechos y acciones desprovistas de sentido. Sin embargo, en ellos se juega una trama que puede mostrar escenas y desenlaces inesperados y fuera de la realidad, para acceder a éstas es preciso conocer su valor simbólico, ya que éste “[...] tiene su propia gramática y su sintaxis, es decir, es un lenguaje que es preciso entender si se quiere conocer el significado de los mitos, los cuentos de hadas y los sueños” (Fromm, 1972:16). Un universo imaginario y simbólico que se cristaliza en el acontecer cotidiano de estos callejeros, develando una trama relacional vinculada con la violencia interpersonal, los engaños, la confrontación y la trasgresión; componentes que configuran los comportamientos y sus formas de regulación, es decir, configuran el escenario del *drama social* de la experiencia en calle, una expresión cultural donde “[...] el tiempo dramático es dinámico y desplaza al tiempo de la rutina, de la armonía o empresa social [...] se basa en que los sistemas socioculturales nunca son lógicos, sino que están cargados de contradicciones estructurales y conflictos normativos” (Turner, 2002:6). Éste busca revelar:

Los lazos “taxonómicos” entre los actores (sus lazos de parentesco, posiciones estructurales, clase social, estatus político, etcétera) y sus alianzas y oposiciones coyunturales de interés y amistad, sus redes de lazos personales y sus relaciones informales [...] el drama revela el carácter individual, el estilo personal, la destreza retórica, las diferencias morales y estéticas, así como la toma de decisiones. Sobre todo [...] permite percibir el poder de los símbolos en la comunicación humana (Turner, 2002:73-74).

Por consiguiente, el *drama social* representado en la vida cotidiana del “callejero” a partir de sus historias compartidas, cuentos y sueños, experimentan colectivamente la hostilidad, la violencia y la confrontación por el espacio, las drogas y las relaciones interpersonales y de pareja. Desde este entramado de vinculación, los sueños, las historias urbanas, los cuentos y la memoria colectiva; así como el juego de máscaras, los rostros y siluetas del grupo de calle, condensan el universo del *imaginario callejero* donde es posible mirar fantasías de carácter sexual, de engendramiento, de investiduras que expresan la violencia, el miedo, el terror, las prohibiciones, los deseos vedados, las rupturas y las transgresiones; las cuales son vehiculizadas en sus prácticas cotidianas y develadas por el universo simbólico del lenguaje, un lenguaje borrado por el campo de la razón y situado en los senderos y el desfiladero del olvido en *la cultura callejera*.

Conclusiones

La *cultura callejera* es resultado de la experiencia colectiva, a-estructurada pero homogeneizadora en el espacio sociabilizado o *punto de encuentro*, enmarcada sobre el mundo empírico de sus prácticas culturales, en su *red de sobrevivencia* y vida cotidiana callejera, así como en su vínculo interpersonal de instrumentalización, violencia y sexualidad desbordada o no regulada; da cuenta de la singularidad del sujeto y de su colectividad, donde se hilvana la trama subjetiva de los *grupos de callejeros*. Un campo heterogéneo y dinámico, que habla tanto de multiplicidades como de una singularidad cultural, que se desarrolla a partir de los acontecimientos de la vida en grupo, en su espacio, entre

los integrantes y en el proceso de vinculación social que obedece a la “grupalidad callejera”.

Para Margarita Baz (2007), la “grupalidad” es entendida como un “microcosmos social” donde lo singular y lo colectivo convergen como producto de las tramas vinculares que se entretajan en el tránsito por la experiencia colectiva, configurando una estructura dramática heterogénea que entrelaza a los sujetos y su cultura a la cadena de significantes donde emerge el peligro inminente y la sobrevivencia ante ello: la vida a la intemperie, en un espacio sociabilizado sin límites claros ni reglas precisas, ante las inclemencias del tiempo y la coexistencia con ladrones, distribuidores de drogas, presuntos homicidas, transeúntes anónimos y policías; donde en consecuencia son comunes las peleas físicas por las disputas por el espacio y sus lazos sexuales y/o afectivos, las laceraciones en el cuerpo, las enfermedades respiratorias, las mutilaciones y la presencia cotidiana del imaginario del desmembramiento y la muerte. Nudos simbólicos y silenciosos que sostienen este espectro cultural del “callejero” al umbral que permite ligar la vida a la experimentación inmanente de la muerte, conjugando dos principios inconciliables, la autoconservación y la autodestrucción; la preservación, la defensa y el amparo de la vida aun al margen del orden social, pero paralelo a la insalubridad, al desgaste corporal, a las enfermedades y al peligro de la vida callejera; campos atados y remendados por los hilos de la supervivencia, desde la angustia que origina lo prohibido, las pulsiones primitivas y el deseo que conlleva infringir la ley, viviendo al margen de lo social cultural homogéneo y en una *experiencia colectiva* siempre al borde, al límite. Siguiendo a Bataille: “Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y ésta, en mi campo de investigación, es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte” (2013:46).

Sobre este entendido, la *sobrevivencia callejera* camina sobre la violencia cotidiana, tanto del mundo exterior como simbólica, pues para sobrevivir al medio es indispensable socializar en espacios no convencionales y en peligro inminente, incluso dañinos y perjudiciales; donde es preciso reconfigurar la esfera del trabajo para obtener recursos y garantizar las necesidades imperantes, que en su caso son drogas y diversión, toda vez que el alimento y vestido lo proporcionan

mayormente las instituciones de asistencia y demás actores de su red de sobrevivencia; lo cual conlleva a que en ocasiones sea necesario cometer actos ilícitos, utilizando la violencia y recurriendo a la ilegalidad. Por consiguiente, el “callejero”, en su ejercicio por sobrevivir, debe hacer uso de la transgresión del orden social para garantizar su autoconservación; en este acto se desencadena el impulso ilimitado de la violencia: no existe acto que aterrorice más a la condición humana que la violencia que trae consigo a la muerte.

La transgresión también se acompaña de la libertad sexual, misma que dentro de la experiencia de vida en calle presenta una connotación distintiva: mientras que para las sociedades contemporáneas es común mirar el ocultamiento de los órganos sexuales, el apartamiento de los hombres y mujeres para la cúpula y la prohibición del incesto, todo lo que impide el encuentro con quienes no debemos conocer sexualmente; en *el imaginario callejero* se encuentra la actividad sexual sin censura ni restricciones, sin el control de la reproducción ni del cuidado del contagio de enfermedades venéreas; rodeado de la violación, el incesto y el uso de la violencia física. El uso desregulado de la sexualidad proyecta las imágenes de vergüenza, depravación y obscenidad, un sentimiento no muy lejano al horror y al pavor que genera la muerte. A pesar de eso, tanto la muerte como la actividad sexual se correlacionan y complementan, pues ambas forman parte del ciclo de la reproducción y el fallecimiento, ya que:

La muerte de unos es correlativa al nacimiento de otros; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada, es tributaria a la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres (Bataille, 2013:59).

Es decir, la muerte y la reproducción sexual se niegan y afirman al mismo tiempo en el retículo de la transgresión, la violencia y la libertad sexual. He aquí cuando la sobrevivencia deviene en los desfiladeros de la vida y la muerte, entre la continuidad y la discontinuidad de su

existencia, estos elementos conforman el terreno del erotismo para Bataille:

El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación [...] Si nos remitimos a la significación que tienen para nosotros esos estados, comprenderemos que el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos (2013:21).

El erotismo es una experiencia vinculada con la vida en la muerte: “Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 2013:15); este sentimiento de la condición humana se compara con la presencia de los “callejeros” en la Ciudad de México, en la conformación de su *cultura callejera* y la reproducción de sí mismos a partir de su *experiencia colectiva y grupal*; elementos que certifican su existencia en condiciones inestables y no aptas para una socialización común, es decir, se halla en condiciones permanentes de desgaste y desfallecimiento, en un comportamiento colectivo de desenfreno y derroche ante condiciones insalubres y extenuantes; el lugar más íntimo entre la discontinuidad y la continuidad del ser.

La sobrevivencia es el umbral donde el sujeto se encuentra al borde del desfallecimiento para vivir, una vida colectiva de decaimiento físico, mental y moral que está en estrecho contacto con el peligro y la muerte; sitio donde conforma su *cultura callejera*, donde se traza *el imaginario callejero* fragmentado y mutilado de sus grupos, materializados en la vitalidad de su vigor físico montada en el envilecimiento del cuerpo y en la deformación de su rostro tanto por la encarnación de la agresividad como de gesticulaciones de la locura; contorneando la transgresión del orden social desde sus prácticas culturales, infames y soterradas, hasta el último resquicio donde es posible la transgresión, *la transgresión de sí mismos* (Foucault, 1999). Significantes que hacen de la *sobrevivencia callejera* un acto vinculado con el erotismo, que tiene como finalidad alcanzar un estado de desfallecimiento, pues “[...] el paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros

una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (Bataille, 2013:22)

Para Bataille (2013) el erotismo es una experiencia íntima ligada al deseo, el cual se encuentra desplazado hacia múltiples objetos, pues la configuración del mundo exterior del ser responde en gran medida a esta relación con su universo interior, vinculado con diferentes marcos sociales que conforman la historia del sujeto; sobre este entendido, para el “callejero” la calle es el objeto sobre el cual erige su existencia, en ésta se identifica, se fusiona y se pierde, haciendo de ella el objeto de deseo a partir del cual sobrevive y conforma su *cultura callejera*. La calle, un objeto abierto y sin límites, de todos y de nadie, inasible en su totalidad e inabarcable, toda vez que está en abierta y constante construcción por sus zonas de identificación materiales o signícas y por las personas o grupos que coexisten y sociabilizan en un cruce del tiempo con el espacio (Ríos, 2014); objeto inasible que seduce y encanta, que condensa lo irrealizable y lo inalcanzable, una aventura abierta que promete una libertad sin límites que se correlaciona con el libertinaje, mismo que cautiva y repulsa, a la vez que fascina y atemoriza, su promesa de violencia atrapa y la posibilidad del desborde interminable enajena; por ello “la calle enamora”. En ella el “callejero” se ve reflejado en su intimidad, se muestra desnudo, perturba el estado de los cuerpos usuales y su existencia se diluye por medio de ella, en “una existencia desnuda del proceso civilizador”. En esta relación vive una pasión desbordada, que busca incansablemente su prolongación hasta el desfallecimiento total, una pasión vivida de forma efímera y fugaz pero siempre por renovarse, explosiva y exacerbada. El vínculo que estos sujetos establecen con la calle quizás es el lazo que afirma su existencia, pero al mismo tiempo desfallece en ella, por tanto sujetos de transgresión; lo cual anuda su sobrevivencia a los hilos de la violencia inmanente, la transgresión y el erotismo que conlleva la experiencia de la vida en calle, *la experiencia del callejero*, siempre en una *experiencia colectiva* múltiple en su singularidad.

La calle es “ese viaje”, un universo enigmático donde converge la polaridad de la vida ante la muerte, un viaje a una locura contemporánea que cuestiona el campo de la razón y de la certezas del tiempo instituido, similar al de “la nave de los locos” de la época clásica, sobre la que

Foucault (2015) describe que la locura está vinculada con las amenazas del mundo normal, con la ceguera que pierde a los hombres en la sinrazón, en la tentación, el goce y la muerte; así como con el deseo y la libertad, en la atracción por la carne y el desenfreno de las pasiones; “locura” que condensa la representación de una “bestia liberada” que a través de la historia recorre el sendero del conocimiento y de las prohibiciones, del saber y del poder mediante prácticas de castigo, encierro y rehabilitación, que buscan vigilar y controlar aquello que encarna el miedo, el peligro y la patología social; así como gobernar la inmanencia del mundo a partir del conocimiento irrisorio que encubre la relación sutil del hombre consigo mismo; en una relación perpetua e irreversible entre la razón y la locura, el orden y el caos, el animal y el hombre.

Bibliografía

- Ágnes, Heller (1994). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.
- Anzieu, Didier (2004). *El grupo y el inconsciente. Lo imaginario grupal*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bataille, Georges (2013). *El erotismo*. México: Tusquets.
- Baz y Téllez, Margarita (1996). *Intervención grupal e investigación. Cuadernos del TIPI*, núm. 4. México: UAM-Xochimilco,
- (2007). “Dimensiones de la grupalidad. Convergencias teóricas”, *Anuario de investigación 2007*, México: DEC, UAM-Xochimilco.
- Benveniste, Émile (1997). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI Editores.
- Caillois, Roger (1986). *Los juegos de los hombres. Las máscaras y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castell, Robert (2010). *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Comisión para el Estudio de los Niños Callejeros, Ciudad de México (Coesnica) (1992). *Estudio de los niños callejeros*. México: DDF, Dirección General de Protección Social.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.

- Deleuze, Gilles (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Devereux, Georges (2003). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México: Siglo XXI Editores.
- Ednica, IAP (1993). *Vivir en la calle. Situación de los niños y niñas callejeros en el Distrito Federal*, México: DDF.
- (2003). *Proyecto: Seminario-taller “horas extras”, hombres de la colonia Morelos, reflexionando entorno a la masculinidad*. México: Ednica.
- Foucault, Michel (1999). “Prefacio a la transgresión”, *Obras esenciales I. Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- (2015). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura económica.
- Fromm, Erich (1972). *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Buenos Aires: Librería hachette.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Griesbach Guizar, Margarita y Gerardo Sauri Suárez (1997). *Con la calle en las venas. La comunidad como alternativa para los niños callejeros y en riesgo de serlo*. Guía metodológica. México: Ednica.
- Guber, Rosana (2008). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hammersley, M. y P. Atkinson (1983). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Kaës, René (1999). *Las teorías psicoanalíticas del grupo*. Argentina: Amorrortu.
- Lacan, Jacques (1956-1957). *Seminario 4. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- (1971). *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores.
- Lahire, Bernard (2006). *El espíritu sociológico*. Buenos Aires: Manantial.
- Llorens, Manuel (2005). *Niños con experiencia de vida en calle. Una aproximación psicológica*. Buenos Aires: Paidós.
- Perdomo Jasso, Martín (2016). “La cultura callejera: una experiencia colectiva”. Tesis de maestría en psicología social de grupos e instituciones. México: UAM-Xochimilco.
- Pérez López, Ruth (2012). *Vivir y sobrevivir en la Ciudad de México*. Mexico: Plaza y Valdés.
- Radosh Corkidi, S. (2000). “Abordaje grupal a la problemática psicosocial”, *Anuario de Investigación*. México: Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco

- Ríos Miranda, Alejandro (2004). “Los callejeros: una socialización no común”. Tesis de licenciatura en antropología social. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- (2014). “Las mil y una formas de hacer la indigencia: ‘andares’ por trayectorias, desplazamientos y ‘encierros abiertos’ en la Ciudad de México. Tesis de doctorado en antropología social. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Taylor, S.J. y R. Bogdan (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.
- Turner, Victor (2002). *Antropología del ritual*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Wallerstein, Immanuel (2006). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores.

Referencias incompletas

- Bauman (2004)
- Xelhuantzi Santillán (2009:133-134)
- DIF-DF, PHHC (2004)

Subjetivación política del *Cuerpo sin Órganos* en el videoclip de rock alternativo

Marco Alberto Porras Rodríguez*

Resumen

Este artículo expone la relación entre arte como un espacio de expresión habitado por la incertidumbre y el enrarecimiento del sentido que configura modalidades políticas en un formato audiovisual mediático, como lo es el videoclip de rock alternativo. La relación entre creación artística, política de representación y videoclip se opera a partir de los discursos de poder que producen subjetividades basadas en la ortopedia social de ciertas instituciones. Para ello son pertinentes los conceptos de *imagen movimiento e imagen tiempo*, así como la metáfora del *Cuerpo sin Órganos*, y su aplicación analítica en un corpus de videoclips.

Palabras clave: videoclip, poder, cuerpo sin órganos, imagen-movimiento, imagen-tiempo.

Abstract

This article describes the relationship between art as a space inhabited by uncertainty and rarefied sense, and the construction of politics in audiovisual media, the music video of alternative rock. The relationship between artistic creation, policy of representation and the music video are operated by the big discourses of power that produce subjectivities that are based in the social orthopedic of certain social institutions. The next concepts image-motion and image-time, and the metaphor about the Body without Organs are going to be applied in the analysis of group music videos.

Key words: music video, power, body without organs, image-motion, image-time.

* Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco [betauhaus12@yahoo.com.mx].

Videoclip, arte y política en la cultura mediática

La presencia de los medios de comunicación como un régimen de visibilidad establece políticas de representación donde los espectadores se reconocen en las imágenes de las pantallas, en las narrativas audiovisuales que configuran modos de ver el entorno. La profusa transmisión de información audiovisual genera una ilusión de que puede saberse “casi” todo del mundo, que se está ante la presencia absoluta de lo real cuando sólo es una representación, siempre acotada y producida desde un punto en el que convergen los corporativos mediáticos. Este escenario plantea un desafío a la interpretación de las obras audiovisuales, sus creadores e intérpretes.

La aldea global, en cuanto a la circulación de capitales y bienes simbólicos, precisa de la tecnología como condición *sine qua non* para constituir las imágenes del mundo. El arte no escapa a esta coyuntura. Hoy la tecnología es la figura de autoridad de las identidades globales, y aunque en el campo mediático la posibilidad de imaginación tecnológica implica una expansión de la forma, los relatos dominantes derivados de ella se circunscriben a los imaginarios visuales que instaura el mercado. En este contexto, si el artista contemporáneo utiliza la tecnología en lugar de evitarla, su lugar privilegiado continúa en la afirmación de la auto-expresión siempre crítica respecto de la hegemonía de las imágenes, por ello “[...] los artistas defienden el ámbito heredado de la imaginación privada y contradicen la importancia mundial y la publicidad de los medios tecnológicos” (Belting, 2011:89)

Por ejemplo, manifestaciones artísticas de la posguerra como el *pop art*, trabajaron la relación entre arte y medios de comunicación como un nuevo comentario sobre la cultura de masas; los íconos culturales de Andy Warhol o las chicas jóvenes de Roy Lichtenstein, son parodias que cuestionan no sólo la ubicuidad de los productos a partir de su reproducción sino también el contrato emocional con el espectador. Así, la frontera entre lo culto y lo popular devino el espacio donde el artista está impelido a mostrar su habilidad para introducir otro modo de mirar y enrarecer el entorno capitalista.

Hoy, conviene preguntarnos si la mirada artística puede habitar en los formatos audiovisuales de las pantallas globales donde “[...] la

cultura de masas reemplaza lo auténtico con estereotipos y repeticiones y así obliga al arte a compartir este nuevo juego en el que el arte participa tanto disimulándose y haciéndose valer simultáneamente” (Belting, 2010:109). Un producto mediático, el videoclip de rock alternativo, es un lugar pertinente para dilucidar ciertas políticas de representación apuntaladas en el uso de la tecnología; si emergió como formato audiovisual televisivo en la década de 1980 con una finalidad marcadamente publicitaria, también ha sido un formato libre a la experimentación técnica y narrativa, a la vez que ha permitido la inclusión de realizadores de otros campos culturales como el cine y la fotografía, permitiendo el cruce de modos de ver particulares. Si bien el discurso de la mayoría de los videoclips (sobre todo aquellos producidos desde los conglomerados corporativos) transita en una vertiente hegemónica al mostrar los valores de la sociedad de consumo, es innegable que una minoría significativa –algunos videoclips *mainstream*, gran parte de videoclips de rock alternativo– establece una mirada crítica, acercándose al discurso del arte como forma de resistencia.

Se puede dudar si existe arte en el videoclip cuando sus condiciones de producción y recepción están sometidas a los imperativos del mercado, donde la profusión de unos signos se configura en detrimento de otros, pauta de una “[...] doble coerción que desearía alienarnos ante la alternativa de *no ver nada en absoluto o no ver nada más que clichés*” (Didi-Huberman, 2012:32); pero a pesar de su condición publicitaria, algunos videoclips construyen el accidente y el acontecimiento como un intersticio para instaurar otras políticas de representación, es aquí donde el videoclip de rock alternativo es un terreno mediático que se conecta tangencialmente con el arte.

¿Cuál es el punto de conexión entre el videoclip de rock alternativo y el arte? No es el ámbito tecnológico (la destreza técnica del realizador) ni el modo de producción (la extensión de una industria cultural), ni siquiera la ostensión estetizante de los músicos (condicionada por un carisma); es en el tema del poder donde las fuerzas narrativas audiovisuales permiten discurrir modalidades críticas para enfrentar el avasallamiento deontológico de instituciones productoras de sujetos. Si el dispositivo de los videoclips *mainstream* –con su profusión de la forma, siempre apuntalada en el virtuosismo de la técnica– señala

modalidades representacionales referidas al deber ser, también son el camino abierto donde se anida la forma y el contenido del videoclip de rock alternativo que abreva de “[...] lo oscuro y lo incierto, características del arte en tanto actitud (en lugar de objeto de consumo)” (Belting, 2011:90); posición política que permite desterritorializar el entorno de imágenes mediáticas audiovisuales.

Territorios y desterritorializaciones en las imágenes mediáticas

En la sociedad contemporánea mediatizada existe una suerte de malestar que la recorre. Las instituciones mediáticas y sus pantallas, actúan como un dispositivo que pone en vista discursos creadores de subjetividades. La gran mayoría de estos discursos –televisión, publicidad, memes– muestran una manera de concebir el mundo en términos instrumentales: el sí mismo “es” porque “puede” y “debe ser” como “dicen” que “se” logra el éxito, la fama y la fortuna. Las imágenes de las pantallas exhiben la libertad individual como principio y fin del sujeto, pero a condición de que mantenga sus lazos con las instituciones que lo han formado.

Las formas de subjetivación institucionalmente correctas son visibles en los medios de comunicación, dispositivos que actúan como modeladores representacionales, bloques “[...] en los que la puesta en práctica de capacidades técnicas, el juego de comunicaciones y las relaciones de poder se ajustan entre sí según fórmulas pensadas, constituye lo que podría llamarse, ampliando un poco el sentido de la palabra, disciplinas” (Foucault, 2002:427). El cuerpo mediático –de los medios de comunicación masiva a los medios digitales– se constituye disciplinario y productor de subjetividades privilegiadas si cumple ciertas condiciones: saludable si se cuida y trabaja; deseable si se empata con el canon de belleza; seguro si acepta la vigilancia; productivo si se controla el gasto.

Es este cuerpo disciplinado en los medios de comunicación la imagen proyectada como relato que configura el orden establecido, fundamento de una ortopedia social que ejerce el poder corrigiendo, vigilando y controlando las subjetivaciones. Un régimen de visibilidad

de las pantallas donde el espectador puede mirarse y mirar a los otros en su finalidad instituyente; familia, religión, ciencia, trabajo, clase y comunicación global como referentes orgánicos contemporáneos.

Organización, organigrama: el cuerpo individual y social organizado está en el epicentro de las sociedades modernas o disciplinarias; “[...] distribuir, serializar, componer, normalizar. La lista es indefinida, variable en cada caso. El poder más que reprimir produce realidad, más que abstraer u ocultar, produce verdad” (Deleuze, 2016:55). Pero no hay que olvidar que el poder es una relación entre conjuntos; los grupos hegemónicos producen discursos que adhieren a los grupos subalternos en su proyecto de visión del mundo; el cuerpo orgánico encuentra su relevo y correlato en gran parte de las imágenes mediáticas al naturalizar el paso de una institución a otra para serializar la producción, denostar o trivializar la diferencia para normalizar la disidencia, distribuir el deseo o la emoción con base en el consumo.

Frente a esta constitución de subjetivaciones a la luz de un organismo socializante que impone a los sujetos maneras disciplinarias de habitar la sociedad, Gilles Deleuze y Félix Guattari plantean la metáfora del *Cuerpo sin Órganos* (CsO) como un lugar poblado de intensidades que pasan, circulan y se distribuyen en un espacio a la vez intensivo. Pero un CsO no implica la destrucción del organismo, sino constituirlo como punto de partida para derivar otras intensidades: “[...] es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (Deleuze y Guattari, 2012:164).

Sin embargo, cuando el cuerpo político abreva del marco hegemónico en las instituciones, construye un organismo que traza las rutas del deber ser. Ciertamente es que para vivir en sociedad se precisa de una organización, pero desde la perspectiva del CsO los discursos de las organizaciones no pueden ser colmadas por la carencia, la regla externa del placer y el ideal trascendente de lo imaginario como ortopedia. Hacerse de un CsO es trabajar en el *plano de inmanencia* del deseo, construir un *plano de consistencia* entre los órganos (estratos) para devenir un *programa* que:

[...] se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las *formas accesorias*, puesto que los órganos aparecen y funcionan aquí como formas puras. El órgano cambia al franquear el umbral, al cambiar de gradiente (Deleuze y Guattari, 2012:159).

Este CsO precisa de la operación sobre *estratos* para su constitución. Michel Foucault los define como “[...] formaciones históricas, positivities o empiricidades. Están hechos de cosas y palabras, de ver y hablar, de lo visible y lo decible, de regiones de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y expresiones” (Deleuze, 2007:224). Tomemos un estrato contemporáneo para ejemplificar; la empresa es una institución y sus trabajadores los sujetos en lo referente al contenido, mientras que los enunciados acerca de la utilidad del trabajo son lo decible y el corporativo es su lugar de visibilidad en lo que toca a su expresión. Otro tanto podemos decir de la religión como institución normativa y sus fieles como sujetos producidos por enunciados mesiánicos que son constatación de lo decible que precisa de un espacio de mostración, la iglesia como lugar de lo visible.

La metáfora del CsO en el arte funciona para establecer la creación artística como *lugar de inmanencia* del deseo del autor, que da lugar a un *plano de consistencia* con base en la crítica de ciertos estratos sociales para hacer circular otras modalidades de la representación. En este sentido, el videoclip de rock alternativo es el CsO dentro del organismo de la cultura mediática en lo referente a la industria musical corporativa, ya que visibiliza lo oscuro y lo incierto en los estratos institucionales como formación de subjetividades, líneas de fuga divergentes de lo instituyente.

En este sentido, si las representaciones hegemónicas de las instituciones son el territorio del que abrevan las figuraciones mediáticas en los videoclips *mainstream*, éstos son una reterritorialización para su visibilización, punto de partida donde el videoclip de rock alternativo efectúa una desterritorialización de los estratos orgánicos:

[...] instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento *continuuums* de intensidades, tener siempre un fragmento de una nueva tierra. Sólo así, manteniendo una relación meticulosa con los estratos, se consigue liberar las líneas de fuga, hacer pasar y huir de los flujos conjugados, liberar intensidades continuas para lograr un CsO (Deleuze y Guattari, 2012:167).

Los estratos de un videoclip vendrían a ser la parte visual en correspondencia con la música y el discurso de la canción, que generan un sentido apuntalado en estratos externos: los discursos políticos del entorno. En sus estudios sobre cine, Deleuze establece la imagen como lugar no tanto de la representación directa como del acontecimiento devenido como flujo, a partir de la duración en la percepción del movimiento y el tiempo.

Desde la perspectiva deleuziana, la *imagen movimiento* es un conjunto que relaciona la parte con el todo de manera específica y diferencial a la vez, “[...] una materia signaléctica que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos)” (Deleuze, 1986:49). Con base en la semiótica de Charles Peirce, el filósofo francés trabaja la *imagen movimiento* como una imagen (sensación) que vale para otra imagen que vendría a ser el conocimiento en otro signo (objeto), bajo la condición de otra imagen en función de nuevos conocimientos generados por su interpretante (proceso cognitivo). En esta semiosis los cuerpos están sometidos a modulaciones, variaciones en cada instante de su operación; surge entonces un órgano sensomotriz donde la composición del cuadro, por obra de la cámara, genera pensamientos a partir de una representación indirecta del tiempo apuntalada en *imágenes-percepción* (potencias, cualidades) que vendrían a ser los cuerpos o figuras perceptibles en el cuadro y expresadas en el plano total; *imágenes-afección* (existencia) materializadas en el rostro: “intensivo” cuando la afección se traslada hacia el adentro—en el goce o el dolor—y “extensivo” cuando la afección se desplaza hacia el afuera—en

el placer y el confort—, ambos movimientos están fundados en el primer plano; e imágenes-acción (relación de un cuerpo con otro), donde el encuentro corporal genera cambios en sus trayectorias individuales, conjunto expresado en el plano medio.

Si bien el cine clásico hollywoodense operó las modulaciones de los personajes en función de un objetivo concreto de causa-efecto, son las corrientes cinematográficas de la posguerra (*neorrealismo*, *nouvelle vague*), con su proliferación de espacios y situaciones no cualificadas en ese momento, las que introducen una inversión del tiempo donde éste ya no está subordinado al movimiento; son las desviaciones del movimiento las que ahora dependen del tiempo: “[...] incluso el cuerpo deja de ser el móvil, el sujeto del movimiento y el instrumento de la acción, para convertirse más bien en un revelador del tiempo, algo que da testimonio del tiempo en sus fatigas y esperas” (Deleuze, 2007:318). Es la *imagen tiempo* del cine moderno la que plantea la coalescencia de distintos niveles de la duración; un acontecimiento puede revelarse en distintos estratos y momentos.

Lo propio del cuerpo en cada uno de estos regímenes de la imagen, es que la *imagen movimiento* de talante comercial o *mainstream* privilegia un cuerpo que figura la certeza de su eficacia; consecuente con su finalidad (acciones) y su fotogenia (pose). Mientras en la *imagen tiempo* de los videoclips de rock alternativo el cuerpo se desplaza en una nueva organización de la imagen: indeterminada, dispersa y errante, por lo tanto frágil en sus vínculos y crítica de los tópicos; “[...] ya no hay reacciones porque ahora estamos atravesados por situaciones ópticas y sonoras puras, puras porque los sentidos han sido emancipados de aquellos esquemas que no les permitían sentir más que bajo una regla de respuesta” (Dipaola y Yabkowski, 2008:157). Al escapar a la lógica de producción corporativa, las imágenes de los videoclips de rock alternativo pueden crear ideas tangencialmente distintas al discurso hegemónico.

En su constitución estética-política podemos señalar que en los videoclips *mainstream* se construye un organismo donde cada estrato se articula para configurar temáticas de causa y efecto, que si bien configuran una estética en su formalidad acentuada por la tecnología, en lo relativo al contenido apenas se traza un objetivo del personaje

medianamente definido. Frente a ello, y con base en una estética sobria en cuanto al uso tecnológico, los videoclips de rock alternativo instauran un CsO donde los cuerpos se someten a situaciones dispersivas, a la denuncia de los tópicos institucionales productores de subjetividades en el camino trazado por la ortopedia social. El CsO realiza un nomadismo en su plano de inmanencia, contrario al sedentarismo orgánico de las formas convencionales del videoclip *mainstream*. En lo que sigue intentaremos dilucidar cómo opera la metáfora del CsO en el tema de la mirada a partir de dos tópicos (mesetas) que nombramos “ideas de los otros” y “la omnipresencia de las pantallas”, como un plano de consistencia en el devenir de videoclips de rock alternativo, crítica a ciertas instituciones productoras de subjetivaciones.

Meseta 1: ideas de los otros

El sentido del viaje se fundamenta en el encuentro con otra cultura. Esta situación adquiere las formas de turismo o de exotismo. El turista es aquel que viaja llevando la cultura propia en su andar, donde los otros son especularmente divergentes; es así que la concepción orgánica en las imágenes de algunos videoclips advierte la configuración de un estereotipo de los otros, lo que “[...] constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros” (Burke, 2001:158). En el estereotipo no existen matices; el otro aparece completamente distinto o se asimila a la cultura propia.

Filmado en Sri Lanka, *Hungry Like The Wolf* (1983) de Duran Duran construye a los otros como subordinados al hombre occidental; la *imagen movimiento* de este videoclip es el relato de la búsqueda (finalidad) de la mujer salvaje (extraña, morena) por parte del protagonista del grupo Simon Le Bon. El hombre blanco espera infructuosamente que ella acuda a su encuentro, en el entorno de un bar aparecen habitantes de la ciudad dispuestos a entretener al visitante; un hipnotizador de cobras así como un músico y un chango al que Le Bon aparta violentamente de su mirada.

Los integrantes del grupo ayudan en la búsqueda, recorren la ciudad por donde transitan indiferentes a la pobreza de la gente, consiguen un niño que coadyuva en la tarea; es él quien conduce al cantante a la selva para su encuentro con la chica, que termina en una batalla de sugerencia sexual. El cuerpo político orgánico es el de la representación colonialista: sus estratos son los de Occidente como institución; Sri Lanka es el escenario exótico como espacio de visibilidad, el turismo es la modalidad de subjetivación, las líneas de la canción como una caza sensorial: “atrapa mi respiro”, “el olor de un sonido”, “voy de cacería detrás de ti” son los enunciados que instauran a un sujeto controlador susceptible de ser salvaje a la luz de la sexualidad, pero que también conquista y corrige a los habitantes del tercer mundo, esos cuerpos que no importan a menos que sean útiles para la consecución de los fines.

Un videoclip orgánico que asimila a los otros en la cultura propia es *Hymn For The Weekend* (2015) de Coldplay. Filmado en la India, configura la *imagen movimiento* del turista occidental que lleva el color y la alegría a una ciudad que se supone gris; las imágenes de los barrios, de los habitantes y los símbolos culturales están impregnadas de un orientalismo multiculturalista: la globalización es occidental. Apuntalados en la tecnología actual de intervención de la imagen, los símbolos religiosos aparecen en su colorismo exacerbado; un templo de colores cálidos, monjes con túnicas naranjas o amarillas se revelan en su fotogenia, una niña con piel azul representa a Krishna, hasta un faquir expulsa el fuego de la boca inundando extensivamente el espacio. El vocalista del grupo está en la búsqueda de una mujer cuya fisonomía tiene rasgos del canon de belleza exótico y multicolor; él la contempla embelesado en un cine, donde el letrero de la entrada augura la epifanía mediática al señalar “now showing”.

Las escenas de un concierto en la calle son la figuración de la ortopedia social; el órgano sensomotriz da lugar a imágenes y acciones cuyo movimiento está apuntalado en el color; los integrantes de la banda son acompañados por niños cuya coreografía es evidentemente occidental; el espectador asiste a un baile recurrente en las calles de las metrópolis estadounidenses. La *imagen movimiento* del videoclip se funda en “[...] lo típico como fruto de una lectura precipitada o un

prejuicio” (Burke, 2001:165); la institución es la cultura globalizante que produce sujetos que extienden y asimilan la mirada anglosajona en su ubicuidad, como dice una de las líneas de la canción “tú haces mi mundo iluminarse”, enunciados de corte amoroso en un “himno para el fin de semana” que transcurre en la Nueva Delhi de color multicultural.

En oposición a estas miradas colonialistas, el videoclip *Señor Matanza* (1994) de Mano Negra construye una política de representación basada en el *cuerpo sin órganos*. Las situaciones ópticas y sonoras sustentan las características de la *imagen tiempo*. El paisaje mostrado es el barrio de San Victorino en la ciudad de Bogotá, lugar habitado por comerciantes y artesanos donde el poder hegemónico controla hasta la pequeña economía. El encuadre del videoclip está rodeado por un halo negro difuminado que es analogía de la mirada no sólo del espectador sino del poder hegemónico metaforizado en el “señor matanza”; en algunas escenas aparecen unos dedos que intentan invisibilizar a los habitantes, denuncia del tópico tan propia de la *imagen tiempo*. Ancianos, niños de la calle, vendedores ambulantes, vagabundos discapacitados, son los desamparados “propiedad del señor matanza”. La fragilidad de los vínculos se exhibe entre estos cuerpos del desamparo y el cuerpo policiaco-militar, y aunque este último participa en las imágenes como mero espectador, es la figuración del monopolio de la fuerza de un poder que visibiliza la corrección, la vigilancia y el control.

El *cuerpo sin órganos* se instaura en los vectores de tránsito de la imagen tiempo, su punto de partida es el estrato de la violencia ejercida, condensada en la línea del estribillo “a mi negro lleva pal’ monte”. Frente a esta realidad denunciada, las imágenes del videoclip hacen un CsO al escapar del control, los habitantes del barrio bogotano –que por su marginación podrían ser de cualquier parte del mundo– se entregan a la errancia porque es el punto de fuga para huir del poder institucional que los distribuye en un espacio estriado. En un guiño realista y para el anecdotario, este videoclip toma como actores a gente real para realizar actos performáticos; Honder, el infante que baila bajo la mirada de la policía, es un niño de la calle que acompañó a Mano Negra en una gira por Sudamérica después de ser visto en la plaza central por Manu Chao. Cuando el cantante francés le ofrece llevarlo de gira por

Europa, Honder decide volver a las calles —a contrapelo del *happy-end* melodramático tan recurrente de nuestras sociedades mediáticas—, sólo deja para el espectador su huella mnémica en el videoclip.

Las imágenes del CsO de este videoclip de rock alternativo son cuerpos que expresan una suerte de política apuntalada en una estética de lo diverso, “[...] el exotismo no es ese estado caleidoscópico del turista y del espectador mediocre, sino la reacción viva y curiosa ante el choque de una individualidad fuerte contra una objetividad cuya distancia percibe y saborea” (Segalen, 1989:22). Lejos del discurso habitual de los políticos pragmáticos que ven la pobreza como posibilidad de transformación, el cuerpo político infantil es exhibido en su condición estética y cotidiana: ya no es más un instrumento de las acciones, sino revelador del tiempo que testifica las fatigas (el rostro del desamparo) pero también de las esperas (la sonrisa en el rostro infantil).

Los estratos orgánicos que horada el CsO de la canción de Mano Negra (ellos mismos forman un CsO dada la nacionalidad pluricultural de sus integrantes) son los de la violencia como institución que produce unos cuerpos invisibles al poder —salvo para la estadística gubernamental—, lo decible se manifiesta en el discurso de la canción, como la línea “él decide lo que va, dice lo que no será, decide quién la paga, dice quién vivirá”, mientras lo visible son las calles y la plaza pública, panóptico donde el poder vigila los cuerpos que escapan a la acumulación capitalista. El CsO visualizado en *Señor Matanza* denuncia el discurso hegemónico de la carencia como condición natural, y deriva de ahí otras intensidades, devenir y flujo de los cuerpos a la espera que también constituyen sociedades amalgamadas por la corrupción.

Meseta 2: la omnipresencia de las pantallas

Para los sujetos “conectados” nuestra época esta configurada por la cultura mediática. Las subjetividades urbanas son construidas por las experiencias representadas en las pantallas que vinculan el deseo con las imágenes de los otros en su inmediatez. La figuración audiovisual precipita las afecciones, visibiliza discursos sobre las sociedades y otorga transparencia a la vista del consumidor de imágenes. Los medios de

comunicación y sus imágenes están habitados por ensoñaciones, identificaciones catárticas, promesas de bienestar para conjurar la abyección del ostracismo, realidades siempre construidas donde el confort individual se apuntala al saberse parte de una comunidad. Las pantallas de los medios, y en particular de la televisión, son nodos de las redes corporativas; las imágenes proyectadas actúan como una suerte de educación sentimental, porque no son tanto especulares al mundo como espacios simbólicos que movilizan el sentido, al promover visiones del mundo productoras de sujetos.

En el caso de los videoclips de rock alternativo, si bien algunos son creadores de un discurso crítico que toma como referente la pantalla de televisión, otros realizan un acercamiento tangencial a la subjetividad producida por el poder, en su intento examinante terminan formando parte de los estratos que componen el organismo televisivo.

El videoclip *Secret Smile* (1998) de Semisonic elabora una construcción orgánica de la mirada en las pantallas de televisión y video. La *imagen movimiento* instaura las imágenes del órgano sensomotriz en correspondencia con algunas líneas de la letra de la canción; “nadie lo sabe pero tienes una sonrisa secreta” es *imagen-percepción* como cualidad y potencia del rostro femenino; “y la usas” es *imagen-afección* basada en la existencia; “sólo para mí” es *imagen-acción* que establece relaciones entre cuerpos. En el interior de una habitación se encuentra una pareja; el hombre –vocalista del grupo– graba con una cámara de video una chica que yace confortablemente en el piso, ella le quita la cámara para después grabarlo, juego de miradas que concluye en el retrato videogénico de ambos. La intimidad es interrumpida por reporteros de televisión, estableciendo una confrontación de causa y efecto entre la cámara casera y la cámara de televisión, que discurre imágenes de una división apenas perceptible entre lo privado y lo público.

El espectador atestigua que la pareja intenta escapar de la mirada pública de los *paparazzi* televisivos para continuar grabándose por las calles de una ciudad. Cada espacio que recorren los lleva recursivamente a los estratos del organismo televisivo; estudios de televisión en donde irrumpen las grabaciones de ciertos programas, incluso su trayecto es registrado desde un helicóptero. La pantalla de televisión termina testificando el vínculo amoroso entre ambos sujetos; pero en ningún

momento constituyen un punto de fuga para huir de las miradas de los otros. Al final del relato las acciones de causa-efecto concluyen en que la pareja es grabada por los otros integrantes del grupo.

Los estratos del organismo que modulan las imágenes del videoclip son la institución televisiva que produce una subjetividad especular y fotogénica ligada a la pose; enunciados de lo decible en alguna línea de la canción que refiere “sé que hay algo sagrado y libremente reservado y recibido sólo por mí”, establece una paradoja donde el espacio público se confunde con la intimidad en el régimen de lo visible contemporáneo. Al intentar una crítica al organismo televisivo mediante la exposición del imaginario de transparencia en tanto intimidad interrumpida, las imágenes del videoclip terminan legitimando el papel de la televisión como constructora de sujetos modelados por el control y la vigilancia, que al subordinar su movimiento al cuerpo social mediático anhelan aparecer en sus pantallas.

In Bloom (1991) de Nirvana, es otro videoclip que construye un discurso acerca del organismo televisivo. La *imagen movimiento* se constituye en una ironía del imaginario adolescente. El órgano sensomotriz realiza una representación indirecta del tiempo en función de sus tres tipos de imágenes (*percepción, afección y acción*), condensadas en el discurso de la canción y construidas según los acontecimientos referidos en la letra; “la primavera está aquí de nuevo, las glándulas reproductoras” como cualidades y potencias adolescentes; “él es el único que le gustan todas las canciones bonitas” señala su existencia afectiva y “podemos tener un poco más” como relaciones entre cuerpos.

El espacio audiovisual en el que discurren las *imágenes movimiento* es un escenario de televisión ubicado temporalmente en los albores de la década de 1960. Para ello establece una ironía reproduciendo la apariencia y poses de los grupos para adolescentes de la época, incluso el presentador del programa exhibe el lenguaje corporal convencional del *star-system* de los primeros años del organismo televisivo. De manera irónica, y mediante un montaje paralelo, *In Bloom* instaura una *imagen tiempo* al recurrir tangencialmente a uno de sus elementos, esto es, la denuncia de los tópicos; por un lado, la primera línea de la canción señala “vende a los niños por comida” como referente a la sociedad de consumo estadounidense de la posguerra, y por el otro, la

parte “maldita” de ciertos adolescentes en la frase “le gusta cantar solo y disparar su pistola”. En algunas escenas vemos al grupo con vestido de mujer, rompiendo sus instrumentos y la escenografía.

Los estratos por los que transita este videoclip son los de la institución televisiva ligada a la industria musical, que produce sujetos que consumen lo que se muestra en la pantalla; mientras lo decible son los enunciados referidos a la condición adolescente, alguna vez trágica en la línea de la canción “la fruta magullada, tierna edad en flor”, en tanto lo visible es una presentación en el estudio de televisión. Sin embargo, y a pesar del uso de la ironía, el videoclip no alcanza a emanciparse del organismo televisivo, ya que la fotogenia de los cuerpos de los músicos está en función de su eficacia para alcanzar la finalidad de su objetivo narrativo: llevar a la audiencia adolescente al paroxismo.

Pero la configuración del *cuerpo sin órganos* del dispositivo televisivo es perceptible en el videoclip *Come To Daddy* (1997) de Aphex Twin. La *imagen tiempo* configura un relato metafórico de las desviaciones del aparato televisivo. En una ciudad distópica, los edificios de arquitectura funcionalista construyen plásticamente la frialdad del acontecimiento acentuado por la tonalidad azul predominante. La *imagen tiempo* se instituye también en la coalescencia de la duración y tránsito por los espacios; el aparente real de la ciudad, y el de la telepantalla desde donde emerge el gran hermano que ordena y controla las acciones indeterminadas y dispersas de los infantes.

En el espacio vacío de la calle se advierte la figura de una anciana y su perro, observada desde la pared de un edificio donde la ubicuidad de la cámara hace las veces del personaje que mira y el espectador voyeurista. Entre la basura yace una televisión desconectada encendida por la orina del perro, y desde ahí emerge una entidad electrónica que canta con voz distorsionada “quiero tu alma, voy a comer su alma”. Al tiempo que salen niños y niñas con el rostro del vocalista de Aphex Twin; figuras errantes, que actúan como replicantes de la imagen televisiva, persiguen y espantan a la mujer y un hombre que huye aterrado al verlos. Las travesuras de los niños exhiben la fragilidad de los vínculos con el entorno que recorren, siempre ligados al ser monstruoso.

Los niños recogen la televisión para llevarla al interior del edificio, juegan y pelean entre ellos por poseer ese objeto, una suerte de disputa

por el padre simbólico. En una figuración que recuerda *Videodrome* de David Cronenberg, la entidad electrónica desborda el límite del aparato televisivo para inundar lo real y hacerse un CsO como un cuerpo indeterminado en su monstruosidad primero y en su constitución sexual después; rostro de hombre y vagina. Al final del videoclip, esta entidad se muestra como el jefe tribal de los niños replicantes, la voz distorsionada canta “ven con papito”.

El CsO de *Come To Daddy* se realiza a partir de una elaboración de los estratos del organismo televisivo; institución que produce en los sujetos réplicas de lo que aparece en las pantallas; lo decible está en los enunciados “quiero tu alma” y “ven con papito” como demanda atrayente y posesiva, visualizados en la ciudad distópica que deviene la utopía de la modernidad. La denuncia de la ortopedia social mediante el control y la vigilancia se configura como una emancipación del sentido donde se establece el esquema de respuesta esperado: no basta con decir que la televisión genera estereotipos, hay que exponer su violencia enrareciendo su vínculo de control sobre los sujetos.

El *programa* del CsO de *Come To Daddy* libera líneas de fuga que escapan de los flujos conjugados del discurso instrumentalmente pedagógico de la televisión, aquel que pretende la identificación de los espectadores con los cuerpos disciplinados en pantalla como promesa de emulación. Contra esto se efectúan desterritorializaciones maquínicas del discurso utilitarista del aparato televisivo al acentuar el lado siniestro o esa parte maldita basada en el derroche donde “[...] no se trata más que de una pérdida agradable, preferible a otra desagradable: se trata del placer, ya no de la utilidad” (Bataille, 2009:45). Más que una representación clarificada de la televisión, el relato instaura el acontecimiento como accidente, la “[...] puesta en abismo del cuerpo y de la figura, con el riesgo de una hiperviolencia” (Virilio, 2001:55). Segmento a segmento de las situaciones ópticas y sonoras, este videoclip instala una nueva tierra: trágica y abismal que se despliega en *continuum* de intensidades.

Conclusiones

Los videoclips analizados son una pequeña muestra no representativa de la relación entre arte, política y subjetividad. Además de su expresión estética y discurso crítico, “lo oscuro y lo incierto” del arte como actitud se manifiesta en las *imágenes movimiento* y las *imágenes tiempo* con que se elaboran los acontecimientos de la narrativa en el videoclip de rock alternativo. Algunas consideraciones derivadas de este análisis son:

1. La estética de los videoclips *mainstream* remite a la configuración de la forma en tanto una *teknè* basada en las posibilidades expansivas de la intervención de la imagen, mientras los videoclips de rock alternativo acentúan el contenido de la canción, que si bien no desdeñan la intervención de la imagen, ésta es el relevo del sentido político de la obra. El montaje de la imagen en sus tres variedades *percepción*, *afección* y *acción* abona a la configuración del discurso, algunas veces convencional en su relación con la *imagen movimiento*; otras veces marginal en su relación con la *imagen tiempo*.
2. Aunque en el rock se propugna su sentido crítico, es difícil escapar a los estereotipos de lo extraño como espacio de reterritorialización globalizante, esquemática, orgánica y multicultural. En nuestro corpus de videoclips observamos dos tendencias; en una prevalece una mirada colonialista donde los otros existen en cuanto funcionalidad de los fines: abordar el objeto de deseo y observar lo ajeno a través de la mirada propia. En la otra, las imágenes del organismo televisivo pretenden reflexionar sobre el registro de la condición humana, individual y colectiva, sin embargo, dada su exposición tangencialmente crítica, el relato audiovisual de la pantalla es especular de las acciones disciplinarias de los sujetos.
3. El *programa* narrativo audiovisual de algunos de los videoclips de rock alternativo fractura las relaciones de causa-efecto habituales de los videoclips *mainstream* al ahondar en una suerte de política de la diferencia con base en una denuncia de los tópicos; frente a la corrección anglosajona (*Hungry Like The Wolf*, *Hymn For The Weekend*) los desamparados pueden habitar al margen institucional (*Señor Matanza*); en oposición al placer que supone ser observado

- por el dispositivo orgánico mediático (*Secret Smile, In Bloom*) la pantalla ha de mostrar su lado siniestro (*Come To Daddy*).
4. El territorio estratificado por el poder figurado en los videoclips *mainstream*, es *desterritorializado* en sus estratos por el CsO para poblar otras tierras; al atravesar el umbral de lo orgánico, algunos videoclips de rock alternativo instauran un CsO cuya densidad semántica se encuentra en relación con nuevas modalidades políticas de representación: puntos de fuga disidentes para la creación e interpretación de un formato audiovisual.
 5. El arte de los videoclips, cuando está estrechamente vinculado con un sentido político, puede ser creador de subjetividades divergentes del discurso hegemónico, es aquí donde lo alternativo desempeña un papel relevante en la estética mediática contemporánea.

Bibliografía

- Bataille, Georges (2009). *La parte maldita*. Buenos Aires: Los Cuarenta.
- Belting, Hans (2010). *La historia del arte después de la modernidad*. México: UIA.
- (2011). *La imagen y sus historias: ensayos*. México: UIA.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Deleuze, Gilles (2007). *Dos regímenes de locos, textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- (2016). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- (1986). *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- y Félix Guattari (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Vel Fundación Televisa.
- Dipaola, Esteban y Nuria Yabkowski (2008). *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel (2002). “El sujeto y el poder”, en *Vertientes contemporáneas del pensamiento francés*. México: UNAM.
- Segalen, Víctor (1989). *Ensayo sobre el exotismo, una estética de lo diverso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido

*Mario Morales Domínguez**

Resumen

Siguiendo a Boris Groys, es necesario dar un giro en la forma de entender el arte, pasando de la estética hacia la poética. El objetivo de este texto es reflexionar acerca de las consecuencias que este giro trae para la teoría del arte. Primero, se exploran las repercusiones teóricas sobre conceptos como “arte moderno”, pero también el sujeto, la multitud y el caos-mundo contemporáneo. En un segundo apartado, se aborda el caso Cráter Invertido, grupo de artistas mexicano que hace uso de la imaginación política para la producción de su obra y para su constitución como colectivo. Se concluye que para pasar de la estética a la poética en la crítica de arte, es necesario dejar atrás muchos supuestos que hasta ahora se tienen y comenzar a integrar nuevos factores al debate, tal como en este texto se hace con la imaginación política de Cráter Invertido.

Palabras clave: imaginación política, la Jovencita, multitud, #YoSoy132, movimientos sociales.

Abstract

If we follow to Boris Groys, it is necessary to make a turn in our understanding of art, from Aesthetics to Poetics. The purpose of this text is to make a reflexion about the consequences of this turn into art theory. First, we explore the theoretical consequences on concepts such as “modern art”, but also the subject, multitude and contemporary chaos-world. In a second section, we

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Becario del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la doctora Linda Báez Rubí.

expose the Cráter Invertido case, a group of artists that uses the political imagination on the production of their work and on the constitution of itself as a collective. We conclude that to move from Aesthetics to Poetics in art criticism, it is necessary to leave behind lots of assumptions that we have now and we have to start to integrate new factors to the debate, as we do in this text with the political imagination of Cráter Invertido.

Key words: political imagination, the Young-Girl, multitude, #YoSoy132, social movements.

De la estética a la poética de lo múltiple

De forma relativamente reciente hay una serie de intentos por resignificar la historia de lo que se ha llamado *arte moderno*. En el relato más común, el *arte moderno* comienza con una búsqueda de la innovación continua alrededor de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se ha situado, incluso, la *invención del arte* en este periodo (Shiner, 2004). Por supuesto, si se toma al arte como una invención no es porque antes de ello no hubiera ningún tipo de manifestación humana que expresara los mismos ideales, sentimientos o necesidades. Más bien, lo que se intenta remarcar con este señalamiento es que la noción de arte como la conocemos y la utilizamos actualmente es una construcción social histórica y, por lo tanto, puede estar sujeta a modificaciones. De acuerdo con Larry Shiner (2004), la *invención del arte* tiene que ver con el nacimiento de academias especializadas en ello, de la misma manera que con el intento de legitimar un movimiento revolucionario de gran escala. Se trata de la Ilustración y el proyecto moderno de la humanidad. Alrededor de este periodo, la estética emerge como rama de la filosofía y como disciplina especializada encargada de los debates del arte con Baumgarten; nace también la historia del arte como una disciplina, con Winckelmann; y se establece de forma definitiva la categoría de bellas artes, tal como las conocemos ahora, con Batteux. Pero fue Kant quien confirió al juicio de lo bello –y así al trabajo del artista, quien se encarga de ello a partir de la imitación de la naturaleza– el estatuto

más profundo del ser humano. El juicio de lo bello para Kant (2003) es definido en negativo, no nos da conocimiento ni es útil, sólo nos liga con la necesidad de un sentido común no empírico y más allá de la inteligencia, pero que se exige como universal a fin de constituirse como principio que ligue la naturaleza, la libertad y lo suprasensible bajo una misma finalidad. El arte, dentro de este proyecto, quedó comisionado a llenar las necesidades espirituales del hombre ilustrado.

De acuerdo con Arthur Danto (1999), ese relato quedó terminado a mediados del siglo XX, cuando los objetos artísticos ya no son en absoluto distintos a los de la cotidianidad. El arte logró imitar completamente a la vida y entonces se rompió el relato moderno del mismo. Después de eso sigue lo que conocemos como arte contemporáneo, donde nada sigue un relato mayor, sino que cada obra representa la emergencia o el seguimiento de un proyecto diferente. El relato de Danto tiene problemas, puesto que desde el siglo XIX los románticos ya habían dado cuenta de que si el arte tenía la función de dar sentido al mundo humano en su totalidad, entonces la vida en sí misma tendría que convertirse en una obra de arte. Este imaginario romántico quedó grabado en la figura de Friedrich Nietzsche, el filósofo que al ver la caída de todo el proyecto civilizatorio con anticipación, proclamaba que habría que convertirnos todos en creadores y asumir el reto de tener que dotar constantemente a la vida de sentido aun con todas las contradicciones y sinsabores que pueda tener. Para Nietzsche (2000), somos proyecciones artísticas, por lo cual, nuestra existencia sólo está justificada si nos concebimos como fenómenos estéticos.

En la historia del arte, desde los dadaístas había un cuestionamiento directo hacia el ambiente artístico como esfera separada de la vida, incluso se podría rastrear desde el Realismo y los salones independientes del siglo XX. Pero la forma de interpretar esta historia es lo que quizá no ha dejado resaltar estos esfuerzos, pues tan sólo el hecho de que se vea a la esfera del arte como algo separado de la vida es ya un problema. Siguiendo la interpretación de Boris Groys, el problema es que durante mucho tiempo el discurso sobre el arte quedó confinado a la estética. “La actitud estética es la actitud del espectador”, dice Groys (2014:10). El peligro de ello es que conlleva algunas nociones de las que el teórico

Walter Benjamin ya había advertido, desde su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003). Tales nociones son las de “creatividad”, “genio”, “misterio” y “valor imperecedero”, entre otras, vinculadas con el *aura* de la obra. Y junto con estas concepciones auráticas viene la necesidad de cultivar el buen gusto, pero también la posibilidad de la estetización de la política. Como sabemos, el siglo XX resintió el cumplimiento sobre todo de este último peligro, ya no sólo en el ámbito del arte, sino sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, en lo que Guy Debord llamó en su momento *la sociedad del espectáculo* (1999).

De acuerdo con Groys (2014), el discurso de la estética, con todo y sus denuncias y advertencias, dominó en épocas pasadas simplemente porque había más espectadores que artistas, pero ahora no es así. Hoy todos producimos imágenes, de nosotros mismos, dobles, avatares, etcétera. Por ello, este autor propone entonces salir de la estética para interpretar la obra desde la poética, es decir, desde el productor y no desde el receptor. Desde la estética, por supuesto, también ha habido esfuerzos que, siguiendo la línea de Benjamin, miran hacia una politización del arte, en lugar de una estetización de la política. El trabajo de Jacques Rancière es un buen ejemplo de ello. Sin embargo, el mismo Rancière (2011) ha señalado un conflicto en la separación entre estética y poética, que quedó marcado desde el nacimiento de la primera como disciplina encargada de las reflexiones sobre la esfera del arte. La estética, definida desde aquí como el régimen de inteligibilidad por medio del cual se hacen pensables y definibles las cosas del arte, conlleva el riesgo de convertirse en una especie de discurso capcioso susceptible de ser utilizado al antojo de quien se apropie de éste para establecer diferencias entre aquellos que pueden captar el sentido estricto de una obra y los que no, quien ha desarrollado el gusto y quien no. La estética, dice Rancière (2011), conlleva siempre una política, es decir, una distribución de lo sensible donde algunas cosas son percibidas por encima de otras, o incluso algunas son negadas o simplemente ignoradas. “Así, el malestar estético es tan viejo como la estética misma”, apunta Rancière (2011:8). De esta manera, si Groys propone voltear una vez más hacia la poética, es justamente debido a que la política tiene que ver con la multiplicidad de las voces, es decir, con la pluralidad de creaciones

de todo tipo. “La dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia” (Groys, 2014:15).

Este giro hacia la poética no deja de lado, por supuesto, a la estética, simplemente presta atención antes a la emergencia y luego a la recepción. Como consecuencia directa de esto, tenemos evidentemente un cuestionamiento a los regímenes estéticos que bien describe Rancière como fuerza vital del arte. Pero este giro le da un matiz más bien nietzscheano a la lectura del arte, pues coloca el acento en las potencialidades de la creación, mismas que, como lo señalamos, lejos de ser recientes, han acompañado a la reflexión artística casi en todo momento. No es casualidad entonces que justamente en las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo que escribe Nietzsche, también comenzara una ola de rupturas en el arte que derivarían en lo que en el siglo XX conocemos como vanguardias. Desde la lectura de Groys, algunos personajes como Kandinsky, Malevich, Hugo Ball y Marcel Duchamp, actuaban y generaban su arte desde un impulso creador, donde lo importante es el gesto de hacer algo y de dónde proviene, más que cuál es el destino final de las obras. “Actuaron como personas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción visual” (Groys, 2014:15). Esto se interpretó como reacción a la industria, pero también podrían ser interpretados como transformaciones de la estética hacia la poética, pues buscan ya no una satisfacción para un público, sino una autopoética o producción de un Yo público basada en la visualización de una subjetividad.

Los proyectos vanguardistas generalmente son interpretados como fallidos, pues jamás lograron revolucionar la vida como querían y fueron más bien superados todo el tiempo por la tecnología y los medios y aparatos de comunicación y propaganda masiva (Hobsbawm, 1999). En el mejor de los casos se podría decir que fueron asimilados. Pero hay otras lecturas para interpretarlas no como un fracaso, sino como una paulatina inserción en la vida cotidiana: “[...] en conjunto, sumando los esfuerzos de futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas, músicos experimentales, poetas beat, situacionistas, yippies y demás

revolucionarios culturales, sus batallas por transformar la vida resultan fructíferas” (Granés, 2011:11). De acuerdo con esta lectura, mientras que el proyecto y el imaginario comunista sufrió un gran golpe en la década de 1980, el puño invisible de las vanguardias se ha instaurado y ha cambiado la vida, transformando valores a gran escala. Ahora bien, el problema es que hoy la rebeldía, la transgresión y lo excitante se ha vuelto cotidiano. El papel del arte en este contexto, aunque en algún momento a principios del siglo XX pudo haber sido transgresivo y propositivo, ahora se ha convertido en una práctica cómoda donde cualquier cosa puede ser considerada como obra siempre y cuando alguien con influencia lo justifique (Granés, 2011). Es por ello que hace falta una relectura del arte y sus potencialidades políticas, pues aunque efectivamente, las rupturas del mundo artístico impregnaron los demás ámbitos de la cultura con el paso del tiempo, lejos de que eso signifique alguna emancipación para el hombre, parece que se ha vuelto un arma de sujeción mucho más sofisticada. A partir de finales del siglo XX, el sistema de flexibilización del trabajo ha alcanzado un grado tan alto que lo único que hemos obtenido como civilización ha sido no más que autoengaño y autoexplotación en extremo.

Como señala Hal Foster, el sueño de reconciliar el arte con la vida que se buscaba en muchos de los movimientos de principios del siglo pasado y en un proyecto tan importante como la Bauhaus, lo único que trajo fue una cultura totalmente dominada por el mercado, que este autor identifica como *cultura del diseño*. Se trata de una cultura “sin perfil” donde lo que triunfa es el diseño de la personalidad como un producto más del mundo mercantil. En ella, lo que resulta objeto del diseño es el sujeto mismo (Foster, 2005). “En un mundo de diseño total, el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo, una momia, un cadáver a ser exhibido públicamente”, diría, por su parte, Groys (2014:31). De una forma un tanto mordaz, el Comité Invisible, Tiqqunim, ha identificado este imperativo bajo la etiqueta de *la Jovencita*: “La reducción de la vida humana a simple carne que vigilar y gestionar según parámetros estandarizados de belleza, salud o placer” (2012:7). Así, bajo la organización y control total de las formas-de-vida, se ha hipostasiado la juventud y la feminidad como sustrato de lo que Foucault habría identificado como biopoder, es decir, un

poder que a partir de las disciplinas del cuerpo y la regulación de las poblaciones se propone tener dominio sobre todos los aspectos de la vida (Foucault, 2007). El resultado es un sujeto estetizado que se ve incluso a sí mismo como un objeto de contemplación. “La Jovencita se parece a su foto”, “La Jovencita lleva la máscara de su rostro”, “La Jovencita vive secuestrada por su propia belleza” (Comité Invisible, 2012:38, 41, 63).

Siguiendo al Comité Invisible (2010), la constitución de ese Yo tan delimitado, separado, clasificable y censable se forjó no como una simple mentira que nos inventamos para sobrevivir, sino como una campaña militar y publicitaria con el objetivo bien definido de abolir un lenguaje para la experiencia común y personificar la masa, individualizar todas las condiciones, de vida, de trabajo, de desgracia. Lo único que nos deja es un sentimiento de vacío, pero “[...] nuestro sentimiento de inconsistencia no es sino el efecto de esta tonta creencia de la permanencia del Yo, y del escaso cuidado que ponemos en aquello que no hace” (Comité Invisible, 2010:17). Todo esto nos lleva entonces a que si vamos a hacer caso a Groys, para poner atención en la posibilidad autopoiética y la asunción de hacerlo públicamente, habría que pasar a este Yo por la crítica de la biopolítica. En otras palabras, para ir más allá de la visión del arte como algo que simplemente sirve y forma parte de esta maquinaria de sujeción absoluta, la crítica de arte ha de salir de los espacios ahora destinados a ella para pasar a ser también una crítica de la sociedad y de la subjetividad.

La aspiración de la estética como disciplina se enmarca dentro del proyecto ilustrado. En éste, el mundo se ve como un arsenal de objetos dispuestos para que el hombre se realice a partir de ellos por medio del uso de su razón y logre lo que Kant (1979) veía como un plan secreto de la naturaleza para la constitución del Estado perfecto en la sociedad civil. Sin embargo, el mundo concebido desde este proyecto ha cambiado en su totalidad. Hoy nos encontramos en un mundo más bien desfragmentado. Edouard Glissant lo ha identificado con la etiqueta de “caos-mundo” y lo describe, en su *Tratado del Todo-mundo*, como el “[...] actual choque de tantas culturas que se prenden, se rechazan, desaparecen, persisten sin embargo, se adormecen o se transforman, despacio o a velocidad fulminante” (2006:25). En otra

parte lo describe como “[...] la colisión, la intersección, las refracciones, las atracciones, las convivencias, las oposiciones, los conflictos entre las culturas de los distintos pueblos de la totalidad-mundo contemporánea” (2002:82). Todo se ha vuelto volátil, errático, impredecible. Ante ello, un pensamiento como sistema al estilo ilustrado ya no es suficiente. No alcanza a explicar nada. Hace falta una *poética de la relación*, diría Glissant: “[...] esa posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un Caos-mundo como ése, al tiempo que nos permite que despunte algún detalle y, muy particularmente, nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible” (2006:25-26). Hace falta un pensamiento ya no de sistema, sino diseminado en archipiélagos, como es hoy la relación entre las culturas. Si es poético este pensamiento es porque tiene que estar constantemente creándose, permanentemente actualizándose como única posibilidad de inscribirse en la impredecibilidad actual.

De esta manera, el Yo no puede ser concebido tampoco como unidad ni como sistema cerrado y definido. El Yo es atravesado por todo tipo de voces, personalidades, imágenes, avatares, flujos. La hipótesis del Yo se agrieta por todas partes, diría el Comité Invisible (2010). Hemos entendido ahora que el Yo se genera siempre en la relación con los otros. Como ya lo habría descrito Gilbert Simondon (2009), toda individuación es ya de por sí un proceso que supone una realidad preindividual y una constante reindividuación que se genera en la tensión entre el individuo y su medio. Materia, vida, espíritu y sociedad no son sino diferentes regímenes de individuación que se encuentran a su vez en constante proceso. Por lo tanto, hay que entender que la individuación psíquica y colectiva son recíprocas entre sí. El tipo de subjetividad que surge de un entendimiento como éste ya no se constituye como una unidad sin fisuras, fallas o grietas. Al contrario, se trata de un sujeto que no tiene de otra más que siempre estarse creando y recreando. Este tipo de subjetividad autopoietica conlleva una realidad transindividual de sí, es decir, que todo el tiempo está participando de nuevas individuaciones. Pero lejos de que esto implique una ambigüedad o falta de dirección para el individuo, se trata, incluso, de una subjetividad que entre más participe de la experiencia

colectiva, más se radicalizan sus rasgos individuales: “[...] lo colectivo como axiomática que resuelve la problemática psíquica” (Simondon, 2009:36). Rescatar una conceptualización como la anterior, puede ser útil para ir más allá de una visión del Yo que al creerse un sujeto creador y privilegiado, en realidad termina siendo sólo un producto más del mismo sistema de autoilusión donde la voluntad del individuo ya no tiene ningún efecto ni sentido para un mundo fraccionado.

En ese sentido, no se podría hablar más del sujeto si no se toca el tema de la multitud que lo compone y de la que forma parte constitutiva también. Habría que hablar de *la multitud como subjetividad*, siguiendo a Paolo Virno, pero también de *la subjetividad como multitud*, en este caso. Hablamos de un sujeto múltiple, una multitud creadora que se define, si seguimos a Virno (2003), a partir de predicados variados: *a)* bajo los términos de la individuación que describimos arriba; *b)* en relación con la biopolítica descrita por Foucault (2007), cuyo centro de operaciones es la fuerza de trabajo física y mental; *c)* respecto a tonalidades emotivas específicas, como el cinismo y el oportunismo, que responden a un nihilismo productivo sostenido sobre la precariedad y la variabilidad extrema; y *d)* en torno a las hablaturías y la avidez de novedades que Heidegger (1971) habría descrito como síntomas del olvido del ser, pero a la que Virno da un giro, de la mano de Benjamin, para ver ahí la posibilidad de una expansión de las capacidades perceptivas humanas. A su vez, en sentido inverso, la multitud por sí misma tiene potencialidades que en la era de la biopolítica pueden convertirla en un sujeto político de gran relevancia, como lo han señalado Michael Hardt y Antonio Negri (2004). La multitud en estos términos ya no es equiparable a la masa como se planteaba a finales del siglo XIX y parte del XX. No es homogénea y dominable, sino plural y abierta, pues está compuesta de fuerzas y sujetos sociales diversos y multiformes distribuidos en red. Por su pluralidad infinita, la multitud pone en entredicho cualquier proyecto de globalización o mundialización, y ante cualquier intento de tomar al mundo como un todo disponible para ser manejado al antojo del hombre, responde con el altermundismo. La multitud sería entonces un nuevo tipo de sujeto creativo de gran escala cuyos parámetros de transformación social están

siempre por definirse. Así, tanto el sujeto como la multitud cobran nuevas dimensiones si se articulan conjuntamente. El resultado ya no se trata de un individualismo convenenciero que acaba siendo un servidor del sistema económico actual, cuya falta de postura política le hacen irse siempre con el mejor postor para vender su identidad. Es más bien un órgano autopoietico que en última instancia todo lo mide frente al peso de la creación artística.

Si Guy Debord y los situacionistas proclamaban la eliminación del arte para llevarlo a la vida, era porque éste se veía como partícipe de un espectáculo que envuelve al total de la sociedad. Por lo tanto, para Debord (1999), la única forma de realizar el arte era suprimiéndolo. Como se puede ver, este arte que denunciaba Debord era el de la contemplación y los espectadores pasivos. Era el arte visto desde la estética. Ahora bien, bajo una poética de lo múltiple como la que hemos descrito aquí, la diferencia entre espectador y creador ni siquiera se sostiene. Toda creación es individual y colectiva a la vez, incluyendo el arte y el espectáculo. Ninguno de los dos estuvieron jamás separados de la vida. Esta visión podría servirnos ahora no solamente para resignificar y volver a contar la historia del arte desde otros lugares que han sido excluidos de este relato, como puede ser la artesanía o el diseño, a la manera del ya citado Larry Shiner (2004). También puede ayudarnos para interpretar eso que se ha llamado “arte contemporáneo”, una etiqueta ambigua que si no se sigue cuestionando y haciendo crítica a partir de ella a cada momento, puede caer, como es su tendencia, en un membrete que sólo sirva como justificación para una práctica mercantil de especulación y rapiña a escalas multimillonarias. Sobre todo, y más allá de la crítica e interpretación solamente, la práctica artística puede verse reconfigurada desde su concepción. Esta perspectiva nos invitaría, como diría el Comité Invisible, a “[...] percibir un mundo poblado no de cosas, sino de fuerzas, no de sujetos, sino de potencias, no de cuerpos, sino de vínculos” (2014:61). El arte que estaría por venir entonces sería uno en el que cualquiera de nosotros tiene lugar.

El caso de Cráter Invertido y la imaginación política

Para tratar estos temas sobre un ejemplo concreto, veamos lo que tiene que decirnos esta noción construida de sujeto múltiple que hemos hecho hasta aquí en relación con alguna práctica artística realizada en la Ciudad de México. Para empezar, sería necesario dar cuenta de que actualmente en la ciudad hay un auge de espacios artísticos que se pueden identificar con la etiqueta de “independientes”, en el sentido de que son sostenidos por personas muchas veces ajenas a alguna institución estatal o académica. Se trata generalmente de lugares rentados como departamentos o bodegas que de pronto un grupo de amigos, regularmente estudiantes, profesores o aficionados de arte, convierten en espacio de exposición o galería. Evidentemente la independencia de estos espacios está lejos de ser total, pues en muchos casos dependen de becas institucionales, o al menos muchos de los integrantes de los grupos que los mantienen siempre tienen algún vínculo con el arte institucional. Sin embargo, lo cierto es que el surgimiento de este tipo de espacios es algo que se ha forjado desde mucho tiempo atrás y requiere de un verdadero esfuerzo por sostenerlos.

Al mismo tiempo, se realiza un esfuerzo por registrar esta situación desde diferentes plataformas, sobre todo desde iniciativas individuales o grupales relacionadas con este mismo impulso independiente como blogs de internet o sitios autogestionados. Es destacable, por ejemplo, el sitio de *YEI Magazine*,¹ ya que trata de mostrar una panorámica de los espacios independientes en México, tomándolo como un movimiento social identificable. Además, se pueden encontrar en este sitio algunos intentos por generar teoría, investigación y crítica relacionada con estos temas. Uno de los tantos grupos de artistas que conforman este fenómeno social mexicano es el colectivo Cráter Invertido, que se distingue por su relativa antigüedad respecto a muchos de los demás, por su vinculación con ciertas tendencias políticas subterráneas en la ciudad y también por haberse consolidado no solamente como

¹ [<http://www.yei-magazine.com>].

espacio de exhibición y generación de obra, sino como casa editorial que publica libros, revistas y *fanzines* que de alguna manera registran el propio proceso de creación del colectivo.

Este grupo comenzó en 2009 como una tienda cooperativa de algunos maestros y alumnos que operaba en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la Ciudad de México, de donde todos ellos formaban parte. Desde un principio, Cráter Invertido ya albergaba a su vez a una serie de colectivos o grupos de trabajo más pequeños. Algunos de ellos se dedicaban a la gráfica, colectivo Siempre otra vez; algunos a las intervenciones urbanas, Biciperras; algunos simplemente a tratar de satisfacer los contenidos que las materias oficiales de su universidad no podían llenar, Grupo D. Más tarde, en 2012, coincidió que varios de los miembros terminaran sus cursos y la emergencia de un movimiento ciudadano de gran escala conocido como #YoSoy132. El grupo se vio involucrado en las movilizaciones políticas de ese año, intentando aportar su propia visión al movimiento, dándole prioridad al uso del arte y la imaginación contra el poder dominante. A partir de ese momento, el Cráter Invertido dejó de ser una cooperativa donde sólo los miembros tienen parte y palabra para convertirse en un espacio para la discusión política y la planeación de acciones de todo tipo con el fin de activar una imaginación política a nivel social.

Una vez que estuvieron fuera de la academia, se hicieron de un espacio en la colonia Obrera y éste se prestó para una gran cantidad de actividades de diversos tipos. Desde entonces, a través del Cráter Invertido como plataforma colectiva y espacio a disposición, se llevan a cabo exposiciones, performances, talleres, presentaciones de libros, mesas de discusión, conciertos, fiestas en apoyo a alguna causa, etcétera. Una de las piezas de arte de aquel entonces es una caja más o menos plana de menos de un metro cuadrado que contiene una obra de cada uno de los miembros. Esta *Caja de cenizas volcánicas*, como se le llamó, puede contener entonces una resortera y una piedra envuelta en periódico dispuesta a ser lanzada en algún momento contra un vidrio cualquiera, una oreja de una estatua de Miguel Hidalgo con su debida solicitud de rescate o una rebanada de pastel de hule espuma, entre otros. Cada una de estas piezas comporta un juego de referencias

relativas a una historia y un lenguaje muy mexicanos. Pero la principal función de la caja en su totalidad fue ayudar a pagar la renta del espacio con su venta. Sólo con este tipo de artilugios o recursos es que Cráter ha podido sobrevivir en un contexto tan difícil para el arte, y para todo lo demás, como el nuestro.



Cráter Invertido,
Caja de cenizas volcánicas

Durante un tiempo, el colectivo pudo sostener el lugar con la venta de las cajas. Al cabo de este tiempo, otros colectivos se mudaron al lugar con el fin de apoyar económicamente, pero también de generar un intercambio entre grupos afines. Así, se unió el colectivo de *hackers* llamado Rancho electrónico y la disquera de música *punk* La furia de las calles. Cuando se hizo insostenible el proyecto de esta manera, recurrieron al apoyo de algunas becas estatales dirigidas a artistas nacionales para poder conseguir otro espacio, esta vez en la colonia San Rafael, donde continúan con su iniciativa. Desde entonces, bajo una ética del hacerlo como se pueda, han mantenido el proyecto vivo gracias

a una permanente pesquisa de auxilios de todo tipo: venta de obra, becas, cooperación voluntaria, etcétera. En esta búsqueda, sin embargo, no están solos. Constantemente colaboran con diferentes colectivos, ya sea de artistas o de activistas, o personajes individuales que buscan desarrollar su obra en un ambiente atípico y en comunidad. Fue en 2014 que, como parte de una subdivisión del Cráter, dieron cabida a una línea editorial bajo el nombre de Cráneo Invertido, junto al de otros artistas, escritores, dibujantes y en general creadores independientes a través de publicaciones autogestivas impresas y virtuales. Este subproyecto de Cráter Invertido se ha convertido en una pieza medular para dar salida a las inquietudes con que el grupo ha cargado desde su inicio, algunas de las cuales desglosaremos en lo que sigue.

Cráter Invertido (2013) se ha definido a sí mismo como:

[...] una fuerza volcánica colectiva que busca construir un lenguaje artístico para agitar la realidad: maquinaria que teje alianzas, proyectos, complicidades y que produce piquetes de ombligo destinados a sacudir los monstruos producidos por la pasividad. Buscamos dar identidad a problemáticas que surgen de la contradicción en la que habitamos.

Es importante dar cuenta de que todo lo que gira alrededor de este Cráter Invertido tiene que ver con lo colectivo. En primer lugar, el hecho de que se conformen como grupo es muestra de una forma de operar que va más allá de la figura del artista individual que centrado en un objetivo fijo o en su propio virtuosismo planea su próxima gran obra. Por el contrario, en Cráter muchas de las producciones no tienen siquiera un autor determinado. A veces son simplemente anónimas y a veces son colectivas. En segundo lugar, no es casualidad que se encuentre enmarcado dentro de este auge de espacios independientes. Esta inclinación no surge de la nada. Tiene que ver, entre muchas otras cosas, con la falta de oportunidades en las empresas e instituciones existentes que tienen los jóvenes recién egresados de las escuelas de artes y gestión cultural y su necesidad urgente no sólo de sobrevivir ejerciendo su vocación sino de hacerse un lugar a costa de lo que sea en esta sociedad de competencia brutal. En tercer lugar, también es necesario situarlo respecto a una tradición y un momento histórico

muy peculiar que nos permite abrir la aproximación crítica de su existencia hacia otros lugares que van más allá de lo que regularmente se consideraría su “obra artística”.

Respecto al último punto, la tradición de los grupos artísticos en México es muy amplia, y no solamente se trata de una forma de proceder que carga con los propósitos de la crítica del artista individual de algunas vanguardias como el dadaísmo o el surrealismo, sino que de manera notoria se engarza con las condiciones políticas-económicas del país en cada momento histórico. En ese sentido, Cráter Invertido se junta con cierta tradición de los grupos artísticos en México que incluiría por ejemplo a: La Perra Brava, Proceso Pentágono, No-Grupo, Taller de Arte e Ideología, Tepito Arte Acá, Germinal, entre otros. La historia de los colectivos en México está vinculada íntimamente con la tradición del arte político. Sobre todo valdría la pena mencionar los acontecimientos de 1968 como detonante para la emergencia de gran cantidad de grupos con fuertes tendencias políticas (Híjar, 2008), pero incluso se podría rastrear un compromiso político desde el movimiento muralista mexicano: “La de los muralistas fue una subversión exitosa porque fue política [...] Los muralistas fueron artistas de Estado, pero no fueron ajenos a la ética” (González, 2008:17-18).

Evidentemente, habría muchas anotaciones que se tendrían que hacer aquí antes de dictar alguna postura última y determinista acerca de la historia y la situación política mexicana en relación con el arte producido en este país. Ha habido un sinfín de incidentes, episodios y circunstancias que han marcado a nuestro país y que requerirían un acercamiento muy detallado para dar cuenta de ellas. Sin embargo, en la opinión popular, México se caracteriza por estar reconocidamente, desde hace casi un siglo, más o menos bajo el dominio de una misma élite en el poder. Y aunque siempre ha habido arte político en México, pareciera que se hace cada vez más arduo sostener propuestas como éstas. Como lo ha señalado Daniel Montero (2013), para el arte en México, las políticas neoliberales que fueron puestas en marcha desde 1988, con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia, significaron no solamente la entrada de inversiones y la emergencia de empresas de todo tipo, sino también un intento de co-optación por parte del Estado a partir de la fundación de una institución como

Conaculta para el fomento de las artes a través del gobierno. Así, se volvió cada vez más difícil pensar siquiera en una posible disidencia radical respecto del capital entre los artistas, pues el sistema incorpora todo tipo de propuestas por más alternativas que pudieran llegar a ser.

Sería importante extendernos sobre los acontecimientos que se dieron en el 2012, no sólo porque es un año crucial para el caso de la cooperativa Cráter Invertido de la que estamos hablando, sino porque lo es también para todo México. En este año, la advertencia del regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al poder representaba simbólicamente un retroceso del país en muchos sentidos. No sólo artistas, sino todo tipo de iniciativas individuales y colectivas se vieron reunidas alrededor de este acontecimiento para intentar evitarlo. Así, previamente a las elecciones presidenciales, además de la indignación mostrada dentro de los canales oficiales de discusión política, ya bajo la modalidad de uso de distintos medios de comunicación masiva o de protestas de diferentes tipos, se disparó también una gran cantidad de manifestaciones de descontento social a través de infinidad de medios y formas inusitadas. Lo importante del movimiento #YoSoy132 es que fue un momento político, estético e incluso poético, como lo hemos manejado aquí. Dentro de él fue posible visualizar no sólo frentes y organismos sociales que no se veían normalmente, sino principalmente se hicieron imaginables otro tipo de organizaciones o estructuras sociales. Por muy poco definidas que estuvieran sus demandas, no hay que olvidar la importancia que tenía en ellas la democratización de los medios. Como lo ha dicho Francisco Barrón Tovar (2012), se trataba de una disputa por la sensibilidad, es decir, por la apropiación de los medios de producción y reproducción de imágenes. En ese sentido, incluso más que solamente estético, reclamaba un derecho de creación, exposición y distribución de las expresiones populares.

Pero, como sabemos, este tipo de demandas no se le pueden hacer a ninguna institución en particular. Probablemente involucra una reestructuración social en su totalidad, o probablemente se trata tan sólo de llevarlo a cabo sin pedir permiso a nadie. Los clamores de democracia y de transparencia, en los términos en que los planteaba el #YoSoy132, tenían que venir emparejados con una democratización de los medios, eso estaba claro. Pero lo que no se sabía era exactamente

quién podría atender estas demandas ni qué tipo de orden emergería después de ser resueltas, en caso de que lo fueran. De Los Pinos a Televisa, simbólicamente, en las calles estaba la disputa. En *#YoSoy132. La primera erupción visible*, Jesús Galindo y José González-Acosta (2013) defienden que este último estallido social multitudinario de México, se trató de un movimiento estético más que político a la manera tradicional. Esto representa nuevas formas de organización, convivencia y sobre todo de identidad a través de comunidades estéticas que se forman bajo condiciones etéreas y efímeras. Esta nueva sociabilidad se basa en un amplio consumo cultural de gente con tiempo, dinero y educación suficiente para conformarse como una multitud crítica, curiosa e independiente. Teniendo como antecedente aquellos grupos basados en marcas de ropa, programas de televisión, música, cine, política o estilos de vida que se desarrollaron a lo largo del siglo XX, ha llegado el momento en que las comunidades se forman gracias a los diversos sistemas de información virtual, a distancia y de propagación inmediata. De tal manera que también actúan sobre la vida urbana y cotidiana; y lo hacen siempre dándole sentido a su manera. Pues bien, para que se pasara de lo meramente estético a lo poético, en este caso, hizo falta una coyuntura política.

En este contexto, las imágenes iban y venían, de las calles a las redes sociales, del imaginario público a las propuestas más creativas, de los medios tradicionales como la televisión y la radio a los *memes*, caricaturas y piñatas generadas desde el desprecio a estos mismos canales, siempre con su respectivo viceversa. Una obra de Cráter Invertido que ilustra muy bien este tipo de recorridos es una bandera nacional con los colores cambiados. El verde y rojo al quedarse sin irradiación alguna se tornan simplemente negros. “La bandera forma parte del proyecto “*Visceras de nación*” que consistió en atacar o modificar los símbolos patrios, los cuales identificamos como fundamento ideológico del régimen pseudodemocrático y narco-militarizado del México actual”, ha dicho Cráter Invertido en una entrevista con Isaura Leonardo (2014). Pero lo curioso de esta intervención al símbolo nacional es que muy pronto la idea fue apropiada por otros colectivos o manifestantes individuales. “Cuando las sacamos a la calle en el 2010 era en un contexto específico de rechazo a los asquerosos festejos patrios que nos impusieron ese

año mientras se desataba una recia guerra contra el pueblo, que continúa en nuestros días” recuerdan los miembros del colectivo (Leonardo, 2014). Pero para el 2012, la bandera ya se había convertido en una insignia de dominio popular. No solamente era común ver reproducciones muy similares que llevaba algún manifestante en medio de las protestas, sino que incluso comenzaron a venderlas como una especie de recuerdo o emblema de identificación con la lucha. Y más allá de eso, hubo también nuevas apropiaciones: “De hecho hay otra bandera, no blanquinegra, sino la **NEGRA** total” (Leonardo, 2014). He aquí un ejemplo claro de cómo la configuración de un colectivo artístico se engarza con la multitud generando retroalimentaciones en ambos sentidos.



Cráter Invertido,
Bandera “blanquinegra”

El movimiento #YoSoy132 poco a poco fue cobrando diferentes formas con tal de conseguir una irrupción que desestabilizara el sistema. Se organizaron infinidad de asambleas en gran cantidad de universidades. Al haberse originado el movimiento en torno a

un evento de la Universidad Iberoamericana (UIA), de inmediato se hizo la indistinción entre universidades públicas y privadas. En las manifestaciones participaban todos los estudiantes por igual. Así, como lo ha señalado Marco Estrada Saavedra (2014), se constituyó rápidamente como un sistema de protesta autopoiético al cual se adhirieron no solamente los estudiantes de todo el país, sino los familiares de éstos, organizaciones, colectivos y la sociedad en general. El movimiento creció exorbitante y heterogéneamente. Por todos lados se comenzó a discutir sobre temas sociales, llegando no sólo a todos los estados de la República, sino también a otros países. Se trató de una irrupción inesperada y novedosa que se vivió como una experimentación y una experiencia anómala, como una dinámica de acción directa que, en su movimiento, configuró nuevos horizontes sociales y culturales (Salazar y Cabrera, 2013). Así, pronto estaban involucrados todo tipo de asociaciones civiles, cosa que, por un lado, ayudó a hacer crecer el movimiento, pero por otro también lo llenó de disconformidades que poco a poco se fueron haciendo más grandes.

Después de un tiempo, lo que fue el #YoSoy132 regresó en gran medida a las formas tradicionales de lucha, con las mismas organizaciones sociales como actores y bajo las mismas dinámicas (Barrón, 2012). Sin embargo, aún quedan muestras de que algo cambió. Lo importante del #YoSoy132 es que fue un momento político dentro del cual fue posible visualizar no sólo frentes y organismos sociales que no se veían normalmente, sino principalmente se hicieron imaginables otro tipo de organizaciones o estructuras sociales. Este tipo de emergencias está relacionado con un momento de la historia en que sólo una intervención con este carácter podría llegar a constituir un acto político. Se trata del momento en que sólo por medio de la voz de una multitud se puede decir algo. Lo que se dice desde este lugar, por supuesto, no puede ser interpretado de la misma manera que como se hace con los partidos políticos tradicionales. Pero al menos quedó marcado en la historia como un acontecimiento que aún debemos pensar.

No hay que negar que dentro de todo acontecimiento político que involucra multitudes hay un sinnúmero de intereses de todo tipo y se ven envueltas muchas facciones de partidos y organizaciones sociales con posiciones muy establecidas, agendas, ideologías y jerarquías. Sin

embargo, en este caso las multitudes fueron los principales actores, pasando por encima de cualquier postura partidista o ideológica. Incluso se puede decir que por un momento muchas de las jerarquías sociales se borrarán. Fue un acontecimiento en el que se fundieron de alguna manera las subjetividades para exponer un descontento que puso en suspenso todo el orden establecido. Fue en este contexto precisamente que el colectivo Cráter Invertido tomó la asamblea como forma de organización política, en gran medida influenciado por este movimiento político en el cual se vieron involucrados activamente. A partir de este momento, Cráter Invertido comenzó a consolidarse no sólo como un grupo de sujetos, sino también como un espacio para la creación y la imaginación. Físicamente, un lugar de encuentro siempre les permitía llevar a cabo sus reuniones y sus piezas, pero también, por la forma en que están organizados a partir de la asamblea, cualquier asistente a las reuniones pudo tener voz y voto en muchas de las decisiones. Se desarrolló así una especie de democracia directa, al menos en este pequeño espacio.

Cráter Invertido quedó atravesado por este acontecimiento. No tiene sentido pensar la obra individual, y mucho menos una obra aislada de su contexto político y económico, una vez que se ha cruzado por algo como esto. A partir del caso de Cráter Invertido podemos ver cómo para los jóvenes de estas generaciones, el PRI, y todo lo que tiene que ver con su gobierno de 70 años del siglo pasado, representa un Estado de crisis que heredaron ellos y que parece no tener fin, sino justamente haberse prolongado hasta hoy y quizá mucho tiempo más. Como lo ha registrado Helena Chávez McGregor (2014), este grupo, entre otras cosas que ha hecho, se ha servido del año 1994 como un símbolo detonador de una gran cantidad de reflexiones y discusiones llevadas siempre al ámbito de lo artístico. Así, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el inicio del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el asesinato de Luis Donaldo Colosio, entre otras cosas, sirven como plataformas para la realización de intervenciones en espacios públicos, publicaciones editoriales independientes, piezas artísticas individuales o colectivas, etcétera. El colectivo entonces se sitúa en medio de las discusiones políticas y estéticas, pero no bajo una militancia específica, sino, en la

mayoría de los casos, por el mero placer de poner en juego una gran cantidad de simbolismos que trazan líneas conectoras entre nuestro presente y toda la historia política mexicana. Este grupo ha buscado a la vez sus propias formas de mostrar las inconsistencias, disparates y barbaridades del contexto político mexicano (Chávez, 2014).



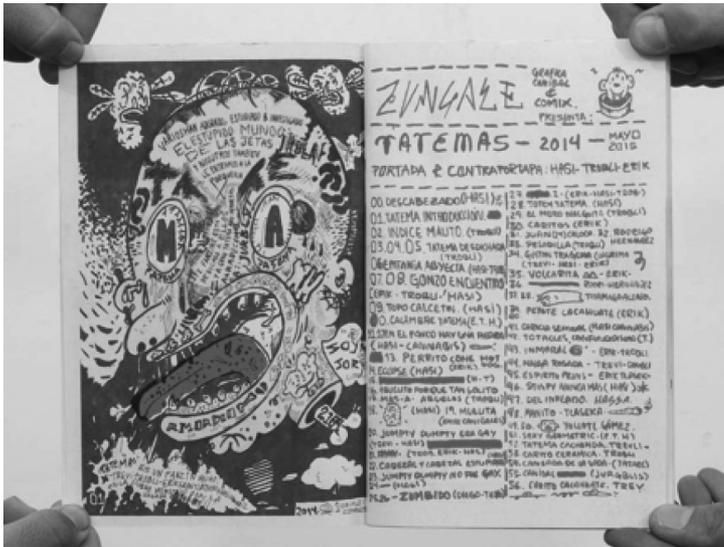
Cráter Invertido,
Hoy 1994 Todos los periódicos de ayer

Con diferentes influencias y líneas de salida que van desde el arte conceptual, vinculado con discusiones acerca de la imagen y la representación en un nivel teórico, hasta autopublicaciones de dibujos individuales o colectivos que tienen más que ver con cosas como la

historieta, los dibujos animados o los *fanzines punk*, Cráter Invertido ha generado ya una multitud de obras multiformes. Ahora bien, estas producciones pueden tener destinos diversos. Algunas pueden ser piezas de museo o de colección, pero otras pueden tratarse más bien de elementos prácticos como simple propaganda. Incluso pueden tener una vida tan efímera como puede ser un papel *craft* o *bond* que cubre una mesa de trabajo, y se llena de ilustraciones, informaciones u ocurrencias de todo tipo para después ser tirada a la basura o en el mejor de los casos ser guardada en un rincón junto a otros tantos ejemplares como éstos. Da lo mismo. En realidad lo que hay que pensar aquí no es tanto si la obra llega a un receptor específico o cuál será la respuesta de éste, sino el impulso por la creación y sus impredecibles derivas. Se trata de un tipo de emergencia que pone en tensión una serie de fuerzas de su contexto; un tipo de creación situada que trata de resolver a su manera problemas relativos a la expresión pero también a la supervivencia.

Recientemente y a raíz de que comenzaron a hacerse cargo de la publicación de varios libros, revistas, folletos o volantes tanto para sus eventos como para su editorial Cráneo Invertido, el colectivo ha intentado impulsar un movimiento editorial desde el “hazlo tú mismo”. Una de las adquisiciones más notables que Cráter Invertido utilizó como una inversión desde que comenzaron a recibir becas para sostener su proyecto, fue una pequeña máquina de imprenta un tanto básica, con la cual se las ingenian para explotar todas sus posibilidades y publicar un sinnúmero de piezas originales. La máquina no solamente la usan los miembros del colectivo, sino mucha gente que pasa por ahí y ha formado parte de diversos grupos de afinidad con los que se mezclan en distinta medida los asociados. Así, en ocasiones los resultados de talleres de dibujo y de conversatorios teóricos pueden quedar plasmados en las páginas de un producto editorial muy bien planeado y configurado, pero también se presta para que algunos cumplan sencillamente sus caprichos con la impresión. Esta amplitud no es para nada casual. Los miembros del colectivo tienen claro que todo gesto, todo trazo, todo registro, es político. No existe un sólo movimiento de una pluma sobre un papel que no traiga consigo la expresión de una singularidad, que no cargue con un alarido de afirmación de vida y de

voluntad de permanencia. No hay línea que se desprecie, pues todas son potencialmente imprimibles y reproducibles al infinito. Alejándose de la lógica de la obra como algo que está destinado a ser contemplado o simplemente admirado, Cráter Invertido propone hacer objetos de uso, de lectura y de participación. Una publicación siempre da entrada a una nueva idea para la próxima. Estas ediciones no invitan a quedarse fascinado por la imagen en un momento de iluminación, sino más bien exhortan a generar tu propia versión con los elementos que tengas a la mano. El arte en todo caso ya no es tomado como algo separado que produce efectos en quien lo mira, sino como un modo de hacer y de dar sentido al mundo en el momento en que se produce.



Cráter invertido,
ZÚNGALE: *Tatemas 2014*

Reconocer la historia y reflexionar sobre la situación actual, sobre todo no estacionarse ante ésta, no aterrarse o decepcionarse para siempre, sino retomarla para crear algo, es lo que podemos aprender de Cráter Invertido. En un conversatorio sobre temas de arte actual en

México llevado a cabo en agosto de 2015 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) Roma, uno de los integrantes del colectivo mencionó la noción de “imaginación radical” en relación con la práctica del grupo (Ballesteros, 2015). Este concepto puede ser rastreado en la obra del teórico Cornelius Castoriadis (1983) y se define como una emergencia de la imaginación que surge como creación absoluta, es decir, sin precedentes y separada de cualquier tipo de ideología o marco conceptual. A la vez, esta etiqueta fue recuperada en el 2004 por el artista y teórico Marcelo Expósito en un video titulado precisamente *Imaginación radical (carnavales contra el capital)*. Esta pieza de video se compone como un montaje artístico donde gran parte de las imágenes muestran las manifestaciones multitudinarias de finales del siglo XX y principios del XXI, principalmente en Estados Unidos, caracterizadas por sus expresiones estéticas, burlescas o simplemente divertidas, pero siempre en oposición a la tendencia neoliberal global. El término ha sido retomado recientemente por una línea de pensamiento para hacer referencia a un tipo de imaginación de resistencia y movimientos sociales altermundistas.²

Cráter Invertido, por supuesto, carga con estas influencias también y esto es algo que se refleja siempre en la composición de sus obras. De hecho, cabría bien tomar al Cráter, en su conjunto, como una obra colectiva, un cruce de subjetividades, espacio de encuentros que, a partir de éstos, desboca infinidad de multifurcaciones. Como se señala en un texto que circula en internet a cargo de un colectivo anónimo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, los nombres o identificaciones personales de los integrantes del Cráter Invertido quizá ni siquiera importan:

Como individuos, o artistas individuales, los miembros son también parte de la sociedad del rendimiento que los obliga a autoexplotarse vendiéndose a quien se pueda y donde se pueda, como cualquiera de nosotros. Pero el Cráter ha devenido algo más grande que ellos, los rebasa como artistas individuales, incluso como grupo de individuos (Fólder 001, 2015).

² [<http://www.radicalimagination.org>].

La imaginación política de Cráter Invertido ha terminado por romper las estructuras de la estética como se piensa generalmente en el ámbito del arte. Se ha convertido en una poética de lo múltiple, donde todas las piezas, aunque puedan llevar un autor o no, son resultado de un proceso colectivo. Esto es así porque, desde su emergencia, el Cráter ya no se podía ver como un organismo cerrado. Más bien asumió que, de entrada, nunca ha habido obra con autor único. Más aún, si lo que se quiere es participar en el campo político, más vale dar cabida a todo tipo de entradas, aportaciones e intervenciones que permitan la autopoiesis colectiva. Este caso queda marcado, quizá sólo a manera de pretexto, como una forma de hacer la crítica desde la práctica con el fin de no quedarse en un ejercicio meramente introspectivo, sino en una reflexión que envuelve a muchos más actores sociales que van desde las instituciones y colectivos independientes de arte en México, hasta los movimientos sociales y la vida de los ciudadanos en general.

Conclusión

Comenzamos este texto dando cuenta de un movimiento conceptual en la forma de abordar la teoría del arte en la actualidad. Se ha hecho necesario una reflexión sobre lo que ha querido decir la palabra “arte”, una vez que pareciera que se ha perdido todo centro respecto a ésta en el así llamado “arte contemporáneo”. Por ello, se ha brindado una breve revisión por parte de algunos autores cruciales para la comprensión de la disciplina estética, haciéndonos ver que quizá todo lo relacionado con el campo artístico no es más que parte de un relato que ha sido contado de cierta manera para sostener un discurso y un cierto tipo de prácticas específicas. Ante ello, se propuso, siguiendo a Boris Groys, rastrear un giro en la interpretación de la historia del arte moderno, cambiando el enfoque para enmarcarlo ya no desde la estética, sino desde la poética. La propuesta de Groys no es descabellada, una vez que podemos dar cuenta de que ya desde el siglo XIX, pero sobre todo desde las vanguardias, existía un impulso encaminado hacia la creación y no tanto a la producción de sensibilidades específicas. El tipo de creación que proponían muchas de las vanguardias era radical

en el sentido de que podía tratarse de un proyecto de sociedad entera, pero también podía ser simplemente un gesto de cuestionamiento o incluso de autodestrucción para con todo el sistema del arte. Sin embargo, con el desarrollo de una enorme maquinaria las posibilidades de creación se vieron dirigidas hacia un modelo de sociedad que tiende al control y manipulación completa de la vida del ser humano, heredado del pensamiento ilustrado por supuesto, pero alcanzando en su máximo crecimiento una versión degenerada de sí mismo que es la que conocemos ahora.

En este contexto, se dedujo que la propuesta de Groys de prestar atención en las posibilidades creativas del sujeto debe ir acompañada de una crítica de la subjetividad y de los dispositivos sociales de subjetivación del mundo actual. Así, fue necesario no sólo remitirse a un desmantelamiento de la figura del Yo, como resultado de una serie de mecanismos políticos y económicos, sino también una crítica de la sociedad contemporánea, dando cuenta de su fragmentación y caos que se ha vuelto parte cotidiana de la vida de todos. Así, realizar una crítica de la subjetividad conlleva también dar cuenta de las multiplicidades que la conforman y que la atraviesan. No es posible una definición del sujeto sin su entorno social, político, económico, etcétera; y, a la vez, la crítica del sujeto se vuelve una crítica de la sociedad. En este punto las fuerzas sociales cobran un papel fundamental, una vez que el sujeto puede ser visto como una multitud concentrada en una individuación permanente, en relación siempre con otras individualidades y en última instancia con una multitud que actúa a nivel global. La obra de arte producida por este sujeto múltiple ha de ser trabajada e interpretada también bajo este tamiz. Desde esta perspectiva es como nos hemos acercado en este texto a la obra de la cooperativa Cráter Invertido.

En un segundo apartado, en relación con el caso Cráter Invertido, distinguimos al menos tres formas en que desde su surgimiento ha sido atravesado por una multiplicidad de factores que nos permiten hacer una lectura crítica como la proponemos: 1) la obra como proceso colectivo; 2) el colectivo en sí mismo como parte de un movimiento social más grande; 3) el movimiento social como manifestación de una historia nacional mucho más amplia. Así, no es posible dejar de ver cualquiera

de las obras resultantes de este proceso como algo que no sólo tiene relación con un artista en particular, ni siquiera con un colectivo. Todas las fuerzas sociales del momento se juntan a la hora en que emerge una obra. De este modo, si bien no ahondamos demasiado en alguna obra en particular, ni la producción de algunos de los miembros o participantes del Cráter, lo que sí se hizo fue generar vínculos entre la creación de una de las obras y sus referentes históricos, sus compromisos y deudas con la multitud, sus correspondencias sociales. La idea era dejar sentadas las bases para una crítica de la obra artística desde una concepción diferente a la de un mero espectador que sólo presta atención en su recepción. Las obras particulares quizá ni siquiera tienen importancia si no se toman como una multitud que se expresa y se manifiesta a partir de diversos lenguajes, si no se da cuenta de las fuerzas y flujos que las componen.

Cráter Invertido, como colectivo, no tiene sentido si no se le coloca en su contexto, si no se toman en cuenta las diversas narraciones que lo atraviesan y que atraviesan también al país entero. Así, detenernos en menciones como la tradición de arte político en México o el movimiento ciudadano #YoSoy132 vale la pena cuando sirven para explicar la forma de operar de este colectivo que, ya sea intencionadamente o no, colocan las piezas para poder visualizar algo más que simplemente un grupo de amigos con la intención de hacer “arte”. En Cráter Invertido queda más bien una muestra de los recursos que las actuales generaciones usan para no solamente subsistir como artistas, sino como sujetos incluso. Si en Cráter Invertido la imaginación política se volvió uno de los recursos primordiales para la creación, fue precisamente porque había que desestabilizar primero una serie de lógicas o supuestos sobre el contexto en el que se producen las obras, y en el que se formaron como artistas ellos mismos, para después comenzar ahora sí a generar propuestas. Pero evidentemente, estas propuestas ya no les pertenecen a ellos. En la medida en que cada obra se ponga sobre este tejido crítico, el arte mismo puede ser revalorado y resignificado de una forma en que nos sirva a sus contemporáneos.

Bibliografía

- Ballesteros, P. (2015). “Relatoría / IV Conversatorio: La educación artística en México: problemáticas y alternativas”, *GASTV* [<http://gastv.mx/relatoria-iv-conversatorio-la-educacion-artistica-en-mexico-problematicas-y-alternativas/>].
- Barrón Tovar, F. (2012). “#YoSoy132 y la disputa de la sensibilidad”, *Consideraciones*, núm. 14, septiembre, pp. 51-53.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Chávez McGregor, H. (2014). “Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México”, *Código*, núm. 80 [<http://www.revistacodigo.com/1994-de-crater-invertido-una-indagacion-al-presente-de-mexico/>].
- Comité Invisible (2010). *La insurrección que viene*. Buenos Aires: Milena Caserola/Hekht/El Asunto/ FeEnLaErrata.
- (2012). *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita*. Madrid: Acuarela libros/Antonio Machado libros.
- (2014). *A nuestros amigos*. México: Anarquía es una sinfonía.
- Cráter Invertido (2013). “Cráter Invertido”, *Soma* [<http://somamexico.org/en/calendario/crter-invertido>].
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Madrid: Paidós.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Estrada Saavedra, M. (2014). “Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132”, *Sociológica*, núm. 82, pp. 83-123.
- Fólder 001 (2015). “La imaginación radical de Cráter Invertido”, *Zona de desgaste* [<http://zonadedesgaste.tumblr.com/post/128038856108/la-imaginación-radical-de-cráter-invertido>].
- Foster, H. (2005). *Diseño y delito*. México: Akal.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Galindo, J. y González-Acosta, J. (2013). *#YoSoy132, La primera erupción visible*. Estados Unidos: Global Talent University Press.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- (2006). *Tratado del Todo-mundo*. Barcelona: El cobre.
- González Mello, R. (2008). *La máquina de pintar*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Multitud*. Madrid: Debate.
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Híjar, C. (2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México: UAM-Xochimilco.
- Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kant, I. (1979). *Filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Leonardo, I. (2014). “Cráter Invertido: ‘Urge paciencia/huelga contra el tiempo’”, *Registromx* [<http://registromx.net/ws/?p=4280>].
- Montero, D. (2013). *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Salazar Villalva, C. y Cabrera Amador, R. (2013). “Heterogeneidad de una irrupción social: #YoSoy132”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 40. México: UAM-Xochimilco, pp. 15-40.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus/La cebra.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.

Cine, comunicación y política en el Grupo Dziga Vertov

María Florencia Fernández*

Resumen

Este trabajo ofrece una mirada acerca de la película *Luchas en Italia* del Grupo Dziga Vertov, un colectivo de cine militante francés surgido al calor de las jornadas del Mayo de 1968. El objetivo es visibilizar aquello que –en términos de Jacques Rancière– *hace política* al interior del filme. Para esto, también exploraremos el diálogo que el filme abre con un texto fundamental para la época: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, de Louis Althusser. Ahora bien, si nos proponemos dar cuenta de la politicidad del filme debemos avanzar sobre un pensamiento *con* la imagen que logre ir más allá de los aspectos técnicos para dilucidar su potencia crítica. Aquí serán fundamentales los aportes del análisis feminista de la imagen. Pensamos que este tipo de análisis es de gran relevancia para indagar en zonas problemáticas donde la comunicación se intersecta con el arte y la política.

Palabras clave: comunicación, cine, política, feminismo, ideología.

Abstract

This work offers a regard about the movie *Luchas en Italia* of the Dziga Vertov Group, a collective of French militant cinema emerged in the heat of the days of May 1968. The aim is to visualize what –in terms of Jacques Rancière– it does political into the film. For this, we will also explore the dialogue that the film opens with a key to the time text: *Ideology and Ideological State Apparatuses* by Louis Althusser. Now, if we intend to realize the political nature of the film we must move on a thought with the image

* Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos, Buenos Aires.

that achieves go beyond the technical aspects to elucidate its critical power. Here are key contributions of feminist analysis of the image. We think that this type of analysis is of great importance to investigate problem areas where communication intersects with art and politics.

Key words: communication, cinema, policy, feminism, ideology.

Hoy nos vemos como en un espejo, confusamente...

SAN PABLO,
Epístola a los Corintios

Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje.

GILLES DELEUZE,
La imagen-movimiento

Introducción

En el marco de agitación que caracterizó las jornadas del Mayo Francés de 1968, el cine asume gran protagonismo: se conforman colectivos cinematográficos para poner en jaque las formas de producción y circulación tradicionales. El cine acompaña las revueltas, se hace eco y parte del clima del momento. No se trataba de “ilustrar” las manifestaciones, sino de *tomar parte* en el debate. La crítica a la sociedad burguesa, a la producción en serie, a la división entre los que saben y los que obedecen y a la producción guiada sólo por la rentabilidad, tan potentes para el Mayo, también eran discusiones constitutivas en el cine. Es por esto que la intervención del cine es también la que traza los senderos de la escena y, al mismo tiempo, va tomando forma a partir de la misma.

Durante todo mayo, el ambiente del cine se suma a las ocupaciones de las fábricas y las universidades, aportando la organización de proyecciones y debates. Durante la jornada del 17, se realiza una

importante asamblea en la Escuela Nacional Técnica de Fotografía y Cinematografía, donde realizadores, técnicos y críticos forman los *Estados generales del cine francés*, por sugerencia de los miembros de la mítica revista *Cahiers du Cinéma*. El objetivo era claro y preciso: crear comisiones de trabajo para transformar las condiciones mismas de la producción cinematográfica y dar lugar a un nuevo cine. Paralelamente, se formaron grupos que se proponían cubrir los eventos del momento para dar voz a quienes no aparecían en los medios y, de este modo, enfrentar el relato hegemónico sobre la protesta.

Uno de esos colectivos fue el Grupo Dziga Vertov, formando por cineastas como Jean-Luc Godard, Jean Pierre Gorin, Armand Marco y Jean Henri Roger, entre otros, algunos de los cuales habían iniciado su actividad como críticos en la mítica *Cahiers du Cinéma*.

Nuestro objetivo es analizar una de las producciones de este colectivo, interrogando aquello que *hace política* al interior del filme, entendiendo que, para este grupo, la visibilización de las demandas de las “minorías” y la intención de “dar voz” era un aspecto fundamental. Puntualmente, nos interesa cuestionar: ¿cómo hace política?, ¿en qué consiste su politicidad?, ¿de qué modo este cine militante pone en escena las relaciones de sexos y las diferencias sexuales?, ¿cómo se discute esa distribución de lugares?

Método

Antes de comenzar, es conveniente hacer algunas alusiones a los estudios en comunicación, en donde abreva nuestro aporte. Según el teórico Sergio Caletti:

[...] los estudios de comunicación no constituyen –al menos hasta el momento– una disciplina en el sentido propio del término. Mal puede, entonces, ser juzgada con parámetros que no le caben. Se trata, antes bien, de una zona de investigación y reflexión teórica que pone bajo su lupa un *nivel*, una dimensión de los fenómenos de la vida social, sean éstos más bien sociológicos o antropológicos, politológicos o psicológicos, estéticos o lingüísticos. Esa dimensión [...] tiene que ver con las informaciones

y las significaciones que se producen y circulan en cualesquiera de los fenómenos de los que se trate (2001:20).

Para Caletti, esta dispersión de temas y problemas que caracterizan a la comunicación, da lugar al estudio de tres ejes: por un lado, los medios y tecnologías de comunicación; por otro, la problemática de los lenguajes; finalmente, la constitución recíproca de los actores sociales.

El trabajo que emprendemos en estas páginas da cuenta de la posibilidad de realizar cruces entre los tres ejes de estudio que señala el autor argentino, ya que nos ocuparemos de reflexionar sobre un material cinematográfico –medios y tecnologías–, en relación con una escena política –constitución de actores sociales–, pero lo haremos a partir de la propuesta de pensar *con* la imagen –problemática de los lenguajes. Al mismo tiempo, esto implica que hagamos algunas precisiones acerca de los conceptos que nos acompañarán y de las técnicas de producción de datos.

Para comenzar, retomamos la definición de *política* que elabora el filósofo francés Jacques Rancière. En primer lugar, debemos remitirnos a su reconocido texto *El desacuerdo*, en el que comienza por afirmar que la política es la actividad que tiene por principio la igualdad. Pero esa igualdad no tiene que ver meramente con una puesta en equilibrio de las pérdidas y las ganancias o un reparto proporcional de las mercancías; tampoco con el acuerdo que se sostiene en un contrato, el cual supone un “como si” las partes fueran iguales al momento de acordarlo. Según Rancière: “La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte” (2012a:25). Es decir, hay una distribución de los cuerpos que es discutida, el orden es interrumpido por una *libertad* que pretende *actualizar la igualdad* sobre la que descansa ese orden de la dominación.

La política, entonces, es la actividad que rompe con el orden natural de dominación que define las partes o su ausencia, que transforma la configuración sensible que asigna a determinados cuerpos, determinados lugares. Más precisamente: “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo

que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 2012a:45). Ese orden de los cuerpos está definido por lo que el autor llama *policía*. La policía de Rancière nada tiene que ver con lo que entendemos comúnmente con esta palabra, con las fuerzas del orden y la disciplina. Sino que define los lugares en que un cuerpo puede aparecer (o no) y las palabras o actividades relacionadas a ese cuerpo/espacio.

Si el arte se relaciona con la política es porque ambas son formas de disenso, de puesta en litigio y discusión acerca del reparto común de lo sensible. Por eso Rancière se propone pensar al arte y la política como poderes de ficción.¹ Según el autor: “La política y el arte, como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, redistribuciones *materiales* de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (2014b:62). Cuando decimos *ficción*, entendemos de acuerdo con Rancière:

[que] la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (2010:67).

Ahora bien, decíamos que nuestro interés tiene que ver con desentrañar la apuesta política de este filme. Es así que, en este punto, seguimos a Alicia Naput:

La propuesta de pensar *con* el cine implica considerarlo no como una ilustración de conceptos ya aclarados previamente, sino en tanto y en cuanto dispositivo fundamental de los tiempos contemporáneos y material de transformación, que participa del conflicto en la producción de órdenes hegemónicos de significación y de construcción de órdenes simbólicos compartidos (2013:15).

¹ Según Joan Coromines (2008), “Fingir, h. 1440. Tom. Del lat. *fingere*, ‘heñir, amasar’, ‘modelar’, ‘representar’, ‘inventar’”.

Esto no quiere decir pensar sin conceptos, sino que nos pone ante el desafío de entender al cine como un modo de reflexión. Por eso es que Naput enfatiza que “[...] los filmes constituirían *materia* para pensar la cultura de una época y, a la vez, un *modo de pensar* la cultura o su tiempo” (2013:12).

A la hora de analizar el filme, retomamos la propuesta de Annette Kuhn en *Cine de mujeres*. La autora sostiene que el proyecto fundamental del análisis feminista del cine consiste en *hacer visible lo invisible*. Con ese propósito, un análisis feminista del cine “[...] debería tener en cuenta los mecanismos específicos de los textos fílmicos, sin por ello arrancar esos textos de los contextos sociales en que están inmersos en cuanto productos culturales” (1991:88). Según Kuhn, el análisis feminista del cine se propone develar los procedimientos mediante los cuales se construyen ciertos significados en torno a las mujeres y, de este modo, trastocar esos significados y, en suma, la propia película. Este trabajo encarna una búsqueda en ese mismo sentido que señala Kuhn.

Al mismo tiempo retomamos la idea de *focalización* que Alicia Naput plantea en su tesis de maestría “Cine, filosofía y tragedia. Aproximaciones a un pensamiento del presente”. La focalización hace patente la idea de que quien mira no es “transparente”, sino que hay en juego una construcción en la que se recrean pasiones e incertidumbres. En palabras de la autora:

La imagen en foco no hace visible sólo lo mirado –su trama y su textura, la nitidez y la opacidad– sino un cierto derrotero de la mirada, la búsqueda (apasionada) subjetiva de atrapar la densidad del presente, de capturar el mundo entre dos parpadeos. La tarea de focalizar del lector/crítico, entonces, no descansa sólo en opciones disciplinares y teóricas sino existenciales; las focalizaciones constituyen decisiones no sólo teóricas, sino vitales (2009:86).

Trabajo con el filme

En marzo de 1967 Jean-Luc Godard conoce a quien será su compañero de ruedo y de rodaje durante esta época: Jean-Pierre Gorin. Toda la

actividad del Grupo Dziga Vertov está íntimamente ligada a la de ambos cineastas. Eran ellos, principalmente, quienes gestionaban el financiamiento para los filmes –generalmente por encargo– y son las dos figuras infaltables en cada película, por acción u omisión.

“¿Cómo hacer cine?” es la pregunta que, en el marco de esta escena política, les quitará el sueño. Según comenta Manuel Asín (2008) en su cronología del Grupo, la respuesta de Godard es clara:

Enarbolar una bandera de una forma nueva, no es, para nosotros, llamarnos “Club proletario del cine” o “Comité Vietnam Cine”, o “Panteras negras y blancas”, sino “Grupo Dziga Vertov”. Es preciso que, nosotros, cineastas, nos situemos históricamente, y no en cualquier historia sino, ante todo, en la historia del cine.

Ahora bien, ¿cómo situarse en la historia del cine luego de la herencia que ellos mismos asumen, la de Dziga Vertov?² Sin duda, es abandonando la ficción –o, mejor dicho, poniendo en tensión las fronteras entre los géneros– y dedicando su tarea a la militancia en el cine político, un cine de las luchas del presente, que permitiera tanto *dar la voz* como *cuestionar* el orden establecido. Porque, tal como sostiene el filósofo argentino Adrián Cangi –en su lúcida introducción a una edición en español del guión de *Histoire(s) du cinéma*, de Godard: “El cine es potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir” (Cangi, 2007:37).

Fueron filmes realizados mediante técnicas sencillas, con pocos elementos y explorando al máximo las posibilidades del montaje. Bastaba con una pizarra, una mesa, un libro, fotos, afiches, graffitis, dibujos, una conversación. Porque se trataba, pues, no sólo de hacer películas, sino de *hacerlas políticamente*.

La comunicadora Celeste Araújo dedica una serie de artículos a reconstruir algunas de las preguntas trazadas en torno al Grupo Dziga Vertov. Siguiendo a Godard, la autora plantea:

² Denis Arkadievich Kaufman (Białystok, actual Polonia, 2 de enero de 1896 / Moscú, 12 de febrero de 1954), es el nombre de quien pasó a la historia del cine con el seudónimo de Dziga Vertov. Creador de los *kinoks* y director del célebre filme *El hombre de la cámara*.

Es a partir de la lucha entre imágenes y sonidos que el grupo Dziga Vertov hace la lucha política [...] Y no sólo entre imágenes y sonidos, sino también entre imagen e imagen y sonido y sonido. De ahí que no produzcan imágenes nuevas sino *nuevas relaciones de imágenes*, que se establecen políticamente. Con la urgencia de abrir esas viejas relaciones y extraer su visibilidad y audibilidad, se producen articulaciones nuevas entre lo visible y lo decible y, en consecuencia, una especie de re-aprendizaje del ver, escuchar, hablar o leer (Araújo, 2008a; cursivas muestras).

Esa es la idea que sostiene el Grupo Dziga Vertov en su “Manifiesto”:

Cada imagen y cada sonido, cada combinación de imágenes y sonidos, son momentos de relaciones de fuerzas, y nuestra tarea consiste en orientar esas fuerzas contra las de nuestro enemigo en común: el imperialismo —es decir, Wall Street, el Pentágono, IBM, United Artist (Entertainment from Trans-America Corporation), etcétera (2008:23).

Es por esto que no se puede hablar de imágenes —a secas— sino de relaciones entre imágenes.

Amor, política y aparatos ideológicos de Estado

En diciembre de 1969 el Grupo Dziga Vertov trabaja en el rodaje de su siguiente filme: *Luttes en Italie (Luchas en Italia)*, encargado por la Radiotelevisione Italiana (RAI). En esta oportunidad, Godard y Gorin intentan llevar adelante la adaptación cinematográfica de un texto teórico:³ *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, del filósofo francés Louis Althusser. Una vez finalizada la película, la RAI se negó a transmitirla. Finalmente, se estrenó en septiembre de 1970 en el Festival de Bérgamo.

³ Esta experiencia de adaptación no es ni la primera ni la única en la historia del cine. Recordemos, sin ir más lejos, que entre 1927 y 1928 —después de *Potemkin* y antes de *Lo viejo y lo nuevo*— Sergei Eisenstein se dedica a la idea de realizar un filme sobre *El Capital*, de Karl Marx. Si bien la película no se lleva a cabo, es un proceso importante porque le permitió al director profundizar en sus estudios sobre el montaje (cf. Chateau, 2009).

Cabe señalar que el Grupo rueda la película cuando el texto aún no se había publicado. Godard y Gorin participaban por ese entonces de grupos maoístas en los que compartían espacios con Althusser. De ese modo conocieron al filósofo y pudieron acceder al texto previo a su publicación. Ambos consideraron fundamental el concepto de ideología que desarrolla el filósofo francés y su intención era que los militantes pudieran apropiarse de una idea de tamaño fecundidad. Esta será una idea recurrente, que expresarán luego en la publicación del Manifiesto del Grupo: “Una película es una alfombra voladora que puede llegar a todas partes. No es una cuestión de magia. Es trabajo político. Hay que estudiar e investigar, registrar esta investigación y este estudio, y después mostrar el resultado (el montaje) a otros combatientes” (2008:19).

En su texto *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Louis Althusser se pregunta por la reproducción de las condiciones de producción, condición esencial para la supervivencia de cualquier formación social. En este sentido, el filósofo afirma que “[...] para existir, toda formación social, al mismo tiempo que produce y para poder producir, debe reproducir las condiciones de su producción. Debe, pues, reproducir: 1. Las fuerzas productivas. 2. Las relaciones de producción existentes” (2008:116). La reproducción de las fuerzas productivas implica dos aspectos, tanto la reproducción de los medios de producción como de la fuerza de trabajo. Ahora bien, la reproducción de la fuerza de trabajo se asegura, por un lado, a través del salario –indispensable para generar las condiciones de vida que permitan al obrero presentarse a trabajar diariamente y reproducirse, es decir, crear más fuerza de trabajo. Por otro lado, esa fuerza de trabajo debe reproducirse además, como mano de obra calificada. Esa calificación se obtiene fuera de la empresa, a través del sistema educativo y sus distintas instituciones. Según detalla Althusser con gran lucidez, en la escuela no sólo se aprenden habilidades sino, fundamentalmente, reglas. Hablamos de las reglas de respeto a la división social del trabajo, reglas que sostienen el orden establecido por la dominación de clase. En palabras del filósofo:

[...] la reproducción de la fuerza de trabajo no sólo exige una reproducción de su calificación sino, al mismo tiempo, la reproducción de su sumisión a

las reglas del orden establecido, es decir una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión, a fin de que aseguren también “por la palabra” el predominio de la clase dominante (2008:116).

Es decir que la reproducción de la fuerza de trabajo se asegura en y bajo las formas de sometimiento ideológico.

Asegurada la reproducción de las fuerzas productivas, llega el momento de preguntarnos ¿cómo se asegura, entonces, la reproducción de las relaciones de producción? Dirá Althusser que “[...] está asegurada, en gran parte, por el ejercicio del poder de Estado en los aparatos de Estado, por un lado el *aparato (represivo) de Estado*, y por el otro los *Aparatos ideológicos de Estado*” (2008:129) (cursivas nuestras). El rol del aparato represivo de Estado es asegurar por la fuerza las *condiciones* para la reproducción de las relaciones de producción, que son, ciertamente, relaciones de explotación. De igual manera deben asegurar, mediante la represión, las condiciones políticas para la actuación de los aparatos ideológicos de Estado (AIE). Según define Althusser: “Designamos con el nombre de ‘Aparatos ideológicos de Estado’ cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas” (2008:125). Dentro de esta diversidad, Althusser menciona, por ejemplo, los AIE religiosos, escolar, familiar, de información, cultural, entre otros. A diferencia del aparato represivo de Estado, que funciona a través de la violencia, los AIE funcionan mediante la *ideología*.

Sobre la ideología, el autor apuntará dos cuestiones. En primer lugar dirá que es *la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia*. Es decir, que “[...] no son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, lo que los ‘hombres’ ‘se representan’ en la ideología, sino que lo representado es ante todo la relación que existe entre ellos y las condiciones de existencia” (2008:140). En segundo lugar, la ideología tiene una existencia material. Es decir, estas “representaciones” de las que hablamos no tienen una existencia “ideal” o “espiritual”, sino material, se materializa en prácticas, que son nuestras prácticas cotidianas.

Finalmente, Althusser explica que no hay ideología sino por el sujeto y para los sujetos. Según el autor, *la ideología interpela a los individuos como sujetos*:

Sugerimos entonces que la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que recluta sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamaremos *interpelación* y que puede representarse con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no) “¡Eh, usted, oiga!” (2008:147).

Ante esa interpelación, el individuo gira su cabeza y se vuelve para ver quién se dirige a él. En ese mismo acto se convierte en sujeto. Simplemente, porque reconoció que esa interpelación se dirigía precisamente a él y no a otro. De este modo, la interpelación siempre alcanza al individuo buscado.

Esa idea de materialidad de la ideología y la idea de interpelación son las que cautivan a Godard y Gorin. Los cineastas piensan que es fundamental que los militantes puedan apropiarse de las ideas de Althusser e intentarán hacerlo desde el cine.

Si bien el título del filme es *Luchas en Italia*, está rodado casi íntegramente en París, dentro del departamento de Godard. La protagonista es Cristiana Tullio-Altan, una actriz italiana. En este sentido –y volviendo sobre la lucha entre imágenes y sonidos de la que hablamos anteriormente– vale señalar que la película está hablada en italiano y doblada al francés, con el audio del doblaje superpuesto al audio original. Recordemos que, para el Grupo Dziga Vertov, la única lucha era la lucha entre imagen y sonido.

Luchas en Italia es la historia de Paola Taviani, una joven militante maoísta de familia burguesa, quien a lo largo del filme intenta reflexionar sobre su práctica y sus propias contradicciones.

La película se divide en una serie de fragmentos, donde vemos diferentes aspectos de la vida de Paola: “la militancia”, “la Universidad”, “la ciencia”, “la sociedad”, “la familia”, “la sexualidad”, “la identidad”. En cada uno de esos fragmentos, el grupo fabrica una imagen que, de algún modo, hace alusión al texto, pero de ninguna manera lo ilustra

o lo complementa. Se trata de una suerte de alegorías⁴ en torno al papel de la ideología.

En el tramo titulado “La familia”, Paola llega a su casa y se sienta a la mesa frente a un plato de sopa. En primer plano, el plato y las manos de Paola. Escuchamos un diálogo con sus padres:

- Esto no es un hotel. Debes llegar puntual como los demás.
- Estaba en una reunión. Ha durado más de lo que pensaba.
- Harías mejor estudiando que hablando con tus colegas.
- Son camaradas.
- Mientras esperas tu revolución, bien contenta que estás de comer y dormir aquí. Te aprovechas de mí y de tu madre.
- No discutáis, la sopa se enfría.
- De acuerdo mamá, me callo (Grupo Dziga Vertov, 1970:10’01”).

Una y otra vez vemos escenas en las que la familia cuestiona la militancia de Paola y se desatan discusiones en este sentido. Ella intenta reflexionar sobre sus acciones y actuar conforme a sus ideas.

Los fragmentos de “La identidad” son los que, ahora que conocemos el texto de Althusser, nos remiten más inmediatamente a éste. En la primera escena de este apartado, Paola está en la calle vendiendo un periódico. Se escucha una voz, de alguien fuera de cuadro, que le habla: “¿Qué hace? ¡Documentación! ¡Documentación! ¡Documentación!” (1970:13’45”). Paola busca inmediatamente entre sus cosas, entrega el documento y responde: “Paola Taviani, Vía Verdi, 4” (Grupo Dziga Vertov, 1970:14’). Una imagen similar aparece cuando Paola está en la Universidad, esperando para rendir un examen. Alguien la llama, es su

⁴ Seguiremos la idea de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, donde afirma que la alegoría es la “Personificación de un principio o de una idea abstracta que, en el teatro, es realizada por un personaje dotado de atributos y de propiedades bien definidos (la guadaña para la Muerte, por ejemplo). La alegoría es utilizada sobre todo en las moralidades y los misterios medievales y en la dramaturgia barroca. Tiende a desaparecer con el aburguesamiento y la antropomorfización del personaje, pero reaparece en las formas paradójicas o militantes del *agit-pop*, del expresionismo o de las parábolas brechtianas” (2011:36).

turno para ingresar al aula: “—M72464 [le dicen], —Soy yo [responde ella]” (1970:14’13”).

Plano fijo de Paola mirando a la cámara: “Bien, no es a mí a quien se ha visto. Eran sólo fragmentos de mí. No era la realidad, sino un reflejo” (1970:15’). De este modo, el filme comienza a poner en claro su relación con el texto de Althusser y a reflexionar sobre su propia construcción. Una voz en *off* nos acompaña a recorrer algunas escenas ya vistas y nos hace notar que el montaje las organizó separadas por fotogramas en negro:

Descubres que la primera parte era un conjunto organizado cuyo centro era el apartado Sociedad. A partir de ahí se ha organizado la relación entre las imágenes de ti y las imágenes en negro. Esta relación tiene un nombre: ideología. Ideología: relación necesariamente imaginaria de ti con tus condiciones reales de existencia (1970:17’43”).

Las imágenes en negro intentarían mostrar la potencia de los aparatos ideológicos de Estado para compartimentar la vida y asegurar que se nos impongan como ciertas las evidencias que no podemos dejar de reconocer. Luego de repetir varias veces el concepto de ideología, la película nos afirma:

Hoy en Italia, función de la ideología burguesa: todos los días asegurar la reproducción ininterrumpida de las relaciones de producción en la conciencia. Es decir, organizar tu comportamiento práctico en la sociedad capitalista italiana (1970:20’33”).

El fragmento de este filme que más llama nuestra atención es el titulado “La sexualidad”. Un plano cerrado de una puerta entreabierta y la charla de Paola con su compañero sobre las dificultades económicas de la pareja. Algunas escenas más adelante, Paola cierra la puerta y habla con su compañero. Le propone reflexionar acerca del motivo por el cual ellos pueden hacer el amor por la tarde, a diferencia de otras personas. Al contrario de lo que piensa su pareja, Paola no cree que lo hagan sólo porque quieren en ese momento:

Tenemos tiempo para hacer el amor por la tarde. Deberíamos preguntarnos por qué, y cuando nos hayamos preguntado por qué, deberíamos preguntarnos también contra qué. De hecho, es un privilegio, porque el que trabaja en la fábrica no puede. Y si puede es porque trabaja de noche, y entonces de día aún puede menos. Es un privilegio de clase y deberíamos luchar contra ello (1970:23'22”).

Es la primera vez que el grupo Dziga Vertov dedica una parte importante de un filme a reflexionar acerca de un tema que tenga que ver con la sexualidad, más precisamente, es la primera vez que intentan poner en relación problemas de la sexualidad y de la diferencia sexual entre mujeres y varones en el marco de la lucha de clases. Sigamos avanzando en este punto. Algunas escenas más adelante, Paola y su pareja vuelven a hablar del tema:

Somos una pareja, es decir, la unidad de dos contrarios. Una pareja en lucha contra una idea burguesa de pareja que se desarrolla espontáneamente en ella. Luego una pareja que lucha contra sí misma. La lucha de una pareja burguesa para convertirse en una pareja revolucionaria (1970:29'53”).

En este sentido, Paola demuestra cómo la burguesía tolera a parejas como ellos y, si tuvieran un hijo, los aceptaría aún más, porque formarían una familia. La idea, entonces, es llevar una lucha activa contra la ideología burguesa de familia.

Más tarde, Paola decide darle un rol más preponderante en su vida a la militancia. En este sentido, piensa que para comprender la lucha de clases tiene que acercarse a la clase obrera. Para esto, decide ir a trabajar a una fábrica y militar desde ahí. Decíamos antes que Godard y Gorin participaban por ese entonces de grupos maoístas, y que este filme estaba destinado a los jóvenes militantes de esos grupos. De este modo, podemos suponer que se trata de una idea íntimamente ligada con el pensamiento de Mao Tse-tung, para quien conocer implica *estar en contacto*. En su célebre texto, *Sobre la práctica*, el líder de la revolución china explica que la actividad del hombre en la producción es su actividad práctica más fundamental, la que determina todas sus demás actividades.

En la fábrica, sus compañeras se muestran reacias a las ideas de Paola, además de los problemas que se le presentan para alcanzar el ritmo de la producción que logran las demás. Paola toma moldes de una prenda en papel y escribe frases como: patrones, capital, fuerzas productivas, revisionismo, Partido Comunista Italiano, obreros, campesinos. A la cabeza ubica: “lucha de clases en Italia”. Mientras tanto, la voz en *off* advierte: “Estás en la fábrica, y crees que eso te va a dar una línea política más justa que antes. Pero no es tan simple” (1970:28’54”).

A lo largo del filme, Paola intenta resolver las contradicciones que la atraviesan o, en otras palabras, resolver los conflictos de modo que no siempre resulten a favor de la ideología burguesa. Una vez que logra avanzar en ese camino, se propondrá pensar nuevamente el mecanismo de la ideología, pero a través de imágenes y sonidos. Para esto, volvemos sobre algunos planos anteriores de Paola y, donde antes había un fotograma en negro, ahora hay una imagen de trabajadores, “una imagen de fuerzas de producción”, dirá Paola.

Sobre el final se abre una nueva parte, un giro en el filme. Primer plano de Paola. Pero, esta vez, habla la actriz Cristiana Tullio-Altan:

Hoy hablo en la RAI. ¿Cómo hablar en la televisión italiana? ¿Contra quién hablar? ¿Para quién hablar? [...] Para mí, dar un pequeño paso adelante es, por ejemplo, hoy, en la televisión italiana, hablar cuatro o cinco minutos de manera diferente (1970:54’42”).

Dar un paso adelante en este camino difícil es, para el Grupo Dziga Vertov, hacer la revolución. Tal como lo exponen en su Manifiesto:

Así es como la literatura y el arte pueden convertirse, como quería Lenin, en un pequeño tornillo viviente del mecanismo de la revolución [...] Y alcanzar esta meta es largo y difícil porque, desde la invención de la fotografía, el imperialismo ha hecho películas para impedir que las hicieran aquellos a los que oprimía. Nuestra tarea es destruir esas imágenes y aprender a construir otras (2008:28).

Conclusiones

¿Qué valdría el encarnizamiento del saber si sólo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se puede, el extravío del que conoce?

MICHEL FOUCAULT

A lo largo de estas páginas hemos intentado desandar un camino que discurra en un pensamiento particular, un pensamiento *con* el cine. Ahora bien, esta conclusión no pretende ser un cierre sino —de alguna manera— un nuevo comienzo, un ensayo de posibles puntos de partida.

El Grupo Dziga Vertov dialoga con el Mayo a partir de un cuestionamiento a sus cimientos y una propuesta de construir otra mirada por medio del cine. En este sentido, es vital su crítica a la idea de representación en todos los órdenes. Se trata de una impugnación tanto a la idea de representación en el ámbito de la política, a los “representantes” contra los que arremetió ese ‘68 francés. Además, contra la idea de representación en el campo de la producción de sentidos, la de referencialidad transparente entre palabras y cosas. En este punto los filmes se convierten en verdaderos ensayos que apuestan a transformar la mirada, espacios donde cine, imagen y política se entrelazan y dibujan otro presente, otro porvenir.

Como mencionamos antes, la obra del Grupo Dziga Vertov no puede ser separada de la obra de Godard. Es por esto que la sospecha hacia la idea de *representación* y hacia el *lenguaje* ocupa un lugar preponderante. La lucha, para este Grupo, es una lucha entre imágenes y sonidos. De todos modos, avanzando sobre una relectura del filme *Luchas en Italia*, podemos arriesgar que, en realidad, se esboza una crítica que parte del terreno de la sexualidad —por ejemplo— y se pretenden construir imágenes que rompan con la idea burguesa de la sexualidad y de la familia. Pero ese es un límite que se roza y apenas se franquea. Las mujeres son, para estos cineastas, los eslabones débiles de la cadena de opresión/explotación. La voz de ellas, sus experiencias de lucha y resistencia aparecen apenas como susurros, o en voces de otros.

Esa crítica al lenguaje y a la idea de representación es de una inmensa fecundidad. Pensamos que esa reflexión que impulsan los filmes del Grupo Dziga Vertov habla de —en palabras de David Oubiña— un verdadero *pensamiento del cine*, y que la potencia de esa crítica es uno de los senderos para continuar pensando.

Entendemos que los filmes no son, de ningún modo, totalidades homogéneas; están atravesados de contradicciones, de búsquedas y de extravíos. Por eso quedan preguntas, debates sin resolver y sospechas para continuar indagando. Permanece el interés por una cinefilia que intente encontrar en los maestros más que un conjunto de respuestas acabadas, una serie de imágenes que nos conmuevan a criticar y reflexionar. Una cinefilia que, una vez más, indague a las películas en su politicidad para pensar otros mundos posibles. Porque, tal como sostiene Rancière, “[...] la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino” (2010:81).

Bibliografía

- Althusser, Louis (2008). “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en Žižek, S. (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 115-155.
- Araújo, Celeste (2008a). “Jean Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov”, *Blogs&docs* [<http://www.blogsandocs.com/?p=169>], fecha de consulta: 14 de enero de 2016.
- (2008b). “Militando con y contra el cine. Mayo del 68 por sí mismo”, *Blogs&docs* [<http://www.blogsandocs.com/?p=75>], fecha de consulta: 14 de enero de 2016.
- Asín, Manuel (2008). “Cronología del Grupo Dziga Vertov”, en *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov*. Barcelona: Intermedio DVD, pp. 2-17.
- Caletti, Sergio (2001). *Elementos de comunicación*. Quilmes: UNQ Editorial.
- Cangi, Adrián (2007). “Jean-Luc Godard: poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento”, en Jean-Luc Godard, *Historia (s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Casullo, Nicolás (1998). *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires: Ediciones Manatíal.

- Choi, Domin (2009). *Transiciones del cine*. Buenos Aires: Arcos Editor.
- De Beauvoir, Simone (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- Didi-Huberman, Georges (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Editorial Círculo de Bellas Artes [http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf], fecha de consulta: 23 de septiembre de 2015.
- (2014). “Volver sensible/Hacer sensible”, en Badiou, A. *et al.*, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 69-100.
- Dziga Vertov (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing libros.
- Fernández Savater, A. y D. Cortés (2009). “Cine y Mayo del 68. ¿Qué vuelve política a una imagen?”, *laFuga*, primavera 09 [<http://www.lafuga.cl/cine-y-mayo-del-68/364>], fecha de consulta: 9 de marzo de 2015.
- Grupo Dziga Vertov (1970). “Manifiesto”, en *Jean Luc-Godard y el Grupo Dziga Vertov*. Barcelona: Intermedio DVD, 2008, pp. 19-28.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Morin, E., C. Lefort y C. Castoriadis (2009). *Mayo del 68: la brecha*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pavis, Patrice (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pellegrini, Mario (comp.) (2008). *La imaginación al poder: París, mayo 1968*. Buenos Aires: Argonauta.
- Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2018). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial (traducción: Ariel Dilon).
- (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo (traducción: Matthew Gajdowski).
- (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2012a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión (traducción: Horacio Pons).
- (2012b). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial (traducción: Horacio Pons).
- (2014a). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Nueva Visión (traducción: Pablo Betesh).
- (2014b). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo (traducción: Mónica Padró).

Materiales audiovisuales

Grupo Dziga Vertov (1970). *Luchas en Italia* [DVD] Italia/Francia: Anouchka Films, Cosmoseion.

Referencias incompletas

Joan Coromines (2008)
Alicia Naput (2013:15)
Alicia Naput (2009)
Chateau (2009)
Michel Foucault,
Historia de la sexualidad 2

Encuentros y desencuentros del *sumak kawsay* e interculturalidad con los conceptos hegemónicos

Juan Illicachi Guzñay*

Resumen

El artículo analiza la manera como las categorías del “buen vivir”, Pacha Mama e interculturalidad se inscriben en un campo de lucha permanente con los conceptos eurocéntricos y occidentales como la antropología hegemónica, biocapitalismo y antropocentrismo. Este campo, entendido como un espacio de juego y de lucha se exhibe, también, de forma más concreta y molecular en las instituciones educacionales de todos los niveles; dicho de otro modo, los saberes y conceptos surgidos y desarrollados en el seno de los movimientos indígenas, se enfrentan y cuestionan a *la colonialidad del poder, del saber y del ser*. Pero antes, el texto examina de forma breve la emergencia de *saberes otros* en el contexto latinoamericano para evidenciar el despliegue de la estructura académica y política en la lógica de la ambigüedad y contradicción.

Palabras clave: educación, interculturalidad, *sumak kawsay*, Pacha Mama, episteme.

Abstrac

The article analyzes how the categories of “good living” and multiculturalism are part of a field of permanent struggle with Western and Eurocentric concepts and necropolitics, biocapitalismo and anthropocentrism. This field, understood as a play space and exhibits fight also more concrete and molecular form in educational institutions of all levels; In other words,

* Profesor-investigador de la Universidad Nacional de Chimborazo [andres1_517@hotmail.com].

concepts, arising within the indigenous movements, face and question the coloniality of power, knowledge and being. But first, the text examines very briefly the emergence of knowledge others in the Latin American context to demonstrate the deployment of academic and political structure in the logic of ambiguity and contradiction.

Key words: education, multiculturalism, good living, Pacha Mama, episteme.

Introducción

A manera de contextualización, el presente trabajo es parte del proyecto de investigación “El tránsito de una educación disciplinaria a una educación de control”, desarrollado en Ecuador, entre la población kichwa de la provincia de Chimborazo. Ecuador tiene una población de 14 306 876 habitantes de acuerdo con el último *Censo de población y vivienda* de 2010. La población indígena y la afroecuatoriana crecieron, según los datos de dicho censo. En el primer caso, los indígenas suman 1 108 176 y los afroecuatorianos llegan a 1 041 559 personas, esto es, 437 550 más que en el censo de 2001. De acuerdo con las explicaciones de Jorge García, subdirector del Instituto Ecuatoriano de Estadística y Censo (INEC), las provincias en donde se ubican los indígenas son Napo, Pastaza, Morona Santiago (Amazonía), Cotopaxi y Bolívar (Sierra centro). García explicó que los cantones con mayor población indígena son Taisha (Morona Santiago), con 95% del total local, seguido de Arajuno (Pastaza) con 94.7 por ciento.

Chimborazo tiene 3.1% de la población nacional. Se estima que 236 124 habitantes, es decir, 58% de la población de Chimborazo, son indígenas, una de las provincias con mayor número de indígenas en el país. El 39.09% de la población chimboracense reside en el sector rural. Es decir, la población rural se compone de 271 462 personas y la urbana de 187 119. De acuerdo con el último censo de 2010, la población total en esta provincia es de 458 581, de la cual 239 180 son mujeres (47.2%) y 219 401 hombres (52.8%).

Para el desarrollo del presente trabajo se utilizaron métodos etnográficos. En el trabajo de campo se empleó la observación y la participación en las acciones de quienes ostentan el poder y de la gente de *a pie*. Fue recurrente el sendero de las entrevistas y las historias de vida. Predominó un enfoque antropológico colaborativo y militante, una investigación *emic* y no *etic*, rompiendo con las perspectivas tradicionales de investigación que concebía a los interlocutores como meros “objetos de estudio”.

El análisis intenta visibilizar la forma como la emergencia de los *campos*¹ del “buen vivir” (*sumak kawsay*), Pacha Mama, educación indígena e interculturalidad se insertan en los espacios académicos. El ingreso y los encuentros de estos campos indígenas a los campos hegemónicos y dominantes no se dan en forma pacífica. Se debe tomar el campo como el espacio de juego históricamente constituido, compuesto por sus propias reglas de interacción (Bourdieu, 2007[1994]). En los apartados del artículo se analiza la manera como operan los agentes desde determinadas posiciones dentro del campo. Asimismo, se evidencia la circulación de conceptos periféricos, *los saberes de la gente* como el *sumak kawsay*, interculturalidad, educación indígena, Pacha Mama y cosmovisión en un campo como un espacio de juego y de lucha; dicho de otra manera, la historia de un campo es la historia de las luchas, como ocurre también entre la ciencia antropológica dominante y *otras antropologías*.

Emergencia de saberes desde las periferias

En la ciencia antropológica, por ejemplo, “[...] unas antropologías aparecen como la ‘antropología’ mientras que otras aparecen a lo sumo como notas al pie de página o inflexiones de la ‘antropología’” (Restrepo, 2012:57). Como respuesta y alternativa epistémica, emergen otras en

¹ El campo se define como estructuras de posiciones ocupadas por los distintos agentes sociales (clases, grupos, instituciones). Entre estas posiciones se establecen relaciones de dominación y subordinación que constituyen la prioridad de análisis para el investigador social (De Luque, 2002:242).

el marco del proyecto de antropologías del mundo, aunque antes de estos planteamientos, el antropólogo brasileño Roberto Cardoso de Oliveira propuso la distinción entre antropologías metropolitanas (o centrales) y periféricas:

Las primeras serían las antropologías originarias, mientras que las periféricas eran el trasplante e indigenización de aquellas antropologías originarias en otros países y regiones. Las antropologías metropolitanas o centrales aportarían una matriz paradigmática que las antropologías periféricas habían acentuado de manera singular produciéndose diferentes estilos de antropologías (Restrepo, 2012:57).

A pesar de la importancia de esta propuesta cardosiana surgida desde la periferia, Eduardo Restrepo (2012) apunta más a diferenciar históricamente la constitución de la antropología como disciplina que a dar cuenta de unas relaciones de poder estructuradas en un sistema mundo. Por su parte, Esteban Krotz (2009) acuña el concepto de *antropologías del sur*, una valiosa categoría analítica que permite analizar los procesos de silenciamiento y marginación de ciertas antropologías. El concepto de *antropologías del sur* fue fundado, también, para dar cuenta de la existencia y reproducción relativamente autónomas de tradiciones antropológicas en numerosos países “del Sur”, es decir, en regiones anteriormente consideradas únicas o casi exclusivamente espacios para la realización de investigaciones antropológicas generadas y dirigidas desde instituciones ubicadas en los originarios de la disciplina (Krotz, 2009). En otras latitudes, para cuestionar a la antropología considerada como disciplina occidental, desarrollada mediante la construcción de “otros coloniales” en sociedades no occidentales,² Shinji Yamashita propone una antropología trasnacional:

Mi enfoque de la antropología japonesa, por tanto, no es nacional sino trasnacional. En este sentido estoy ubicado intelectualmente en algún lugar

² La antropología en Occidente es definida como el estudio de otros y de otras culturas; por otro lado, en términos generales, los antropólogos en los países no occidentales estudian a poblaciones en sus propios países en lugar de hacerlo en el extranjero (Yamashita, 2009).

entre Japón y Occidente, o entre Japón y Asia suroriental. Para mí, como para los emigrantes transnacionales en el mundo contemporáneo, lo que es importante no es de dónde soy sino *entre* qué lugares estoy (2009:58).

En resumen, las antropologías disidentes (Restrepo, 2012), las del sur (Krotz, 2009), las periféricas (Lisset, 2010), la transnacional (Yamashita, 2009), las epistemologías del sur (Boaventura de Sousa, 2010), surgen en oposición y como una opción epistémica frente al núcleo o al centro de la estructura dominante, ocupada por Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, los cuales tienen el poder de determinar qué tipos de conocimientos son los más deseados en la antropología o en cualquier campo de la disciplina (Yamashita, 2009). Indudablemente, estas cartografías analíticas cuestionan la hegemonía epistémica, dicho en palabras de Eduardo Restrepo (2016), estas categorías desde una perspectiva latinoamericana³ desestabilizan el canon antropológico mediante un gesto de historización y situacionamiento. En esta línea de horizontes y acciones favorables surgen preguntas como ¿es posible plantear la interculturalidad en términos epistémicos?, ¿nos conviene ignorar y rechazar todo el conocimiento occidental? Dicho de otro modo, ¿las alternativas germinadas en el sur, sugieren ignorar y rechazar el conocimiento occidental?

Ciertamente, estamos viviendo en tiempos de preguntas fuertes y respuesta débiles (De Sousa Santos, 2010), pero también estamos

³ La antropología crítica latinoamericana cuestiona al funcionalismo británico, culturalismo estadounidense y estructuralismo francés: *a*) por su falta de compromiso político con las situaciones de marginalización de las poblaciones que estudiaban, enmascarada en una supuesta objetividad científica; *b*) por su incapacidad de conceptualizar el conflicto como sustantivo de lo social o como irrelevante para la explicación; *c*) por su incapacidad de dar cuenta del conflicto y la desigualdad; *d*) por su incapacidad de no explicar tomando en consideración los procesos históricos, limitándose solamente al análisis de la estructura o totalidad funcional. Además, la antropología crítica latinoamericana propone optar por una práctica militante alejada de los protocolos y espacios académicos, propone optar su labor crítica sin abandonar completamente el marco de la universidad y la academia. Ambas corrientes propugnaban el compromiso con los sectores marginalizados y su abierta solidaridad con los sectores explotados de la sociedad, entre ellos los grupos indígenas (Restrepo, 2016).

viviendo en una época donde no sólo se cuestiona a todo tipo de colonialidad,⁴ sino que hay propuestas desde el sur. Walter Dignolo, siendo uno de los referentes más importantes de la tradición conocida como pensamiento decolonial, se registra, de un modo u otro, como una de las figuras de la talla de Enrique Dussel, Aníbal Quijano y Santiago Castro Gómez, por citar sólo algunos. Este último, por ejemplo, cuestiona a la Universidad porque se inscribe en lo que él denomina *la estructura triangular de la colonialidad: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber*. Por su parte, Boaventura de Sousa Santos (2010), en su libro “Descolonizar el saber, reinventar el poder”, en uno de sus capítulos identifica algunas de las dificultades y dilemas de la teoría crítica desarrollada en la tradición occidental. Son dificultades a la vez políticas, teóricas y epistemológicas. Hubo un tiempo en que la teoría crítica era “propietaria” de un conjunto vasto de sustantivos que marcaban su diferencia en relación con las teorías convencionales o burguesas, hoy está gravemente enferma:

Estos límites son ahora más visibles en el continente latinoamericano en un momento en que las luchas sociales están orientadas a resemantizar viejos conceptos y, al mismo tiempo, a introducir nuevos conceptos que no tienen precedentes en la teoría crítica eurocéntrica, e incluso no se expresan en ninguna de las lenguas coloniales en que fueron construidas (De Sousa Santos, 2010:16).

⁴ La “colonialidad” no consiste en la posesión de tierras, creación de monasterios, el control económico, etcétera, sino más que nada en el discurso que justificaba, mediante la desvalorización, la “diferencia” que justificaba la colonización. La colonialidad es el resultado del dominio colonial que occidente ejerció sobre las formas de vida y formas de pensamiento en lo que ahora se denomina América Latina (Dignolo, 2002 citado en Vázquez, 2011:67). Para Eduardo Restrepo, la colonialidad es un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a partir de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas que posibilitan la reproducción de relaciones de dominación, las cuales no sólo garantizan la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino que también subalternizan y obliteran los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados (2005:157).

Boaventura de Sousa Santos (2010), como alternativa propone tomar distancia teórica y epistemológica con la tradición occidental. Esta propuesta no implica descartar o arrojar a la basura de la historia toda esta tradición tan rica, y mucho menos ignorar las posibilidades históricas de emancipación social de la modernidad occidental. Se diría que no conviene a ninguna sociedad rechazar en su totalidad el conocimiento occidental, sobredimensionando el conocimiento local o *saberes de la gente*, sino formular un diálogo epistémico intercultural. Esta acción intercultural en términos epistemológicos sólo se dará en cuanto ningún conocimiento se presente como una categoría acabada, completa o única; sino como un proceso de construcción y con una necesidad de complementariedad, reciprocidad, solidaridad entre los saberes y seres, porque si hubiera un solo conocimiento completo no habría necesidad de los otros. Es más, si hay muchos conocimientos es porque todos los conocimientos son incompletos y el reto de la acción intercultural es partir de ello no para ser llenado y jerarquizado sino para conformar una red de concepciones distintas de dignidad ontológica y epistémica que pueden complementarse entre sí (García, 2000; De Sousa Santos, 2010).

Para estos debates, uno de los campos privilegiados para trabajar los temas interculturalidad, “buen vivir”, Pacha Mama es la educación, planteamientos a tratarse en los siguientes apartados.

La lucha epistémica en la educación

En el espacio universitario, los módulos de estudio prefieren una estructura curricular que privilegie el enfoque hegemónico y occidental, de acuerdo con el trabajo de campo. Concretamente, el área de sociología de la educación se presenta con la clásica organización de contenidos por “corrientes de pensamiento”, “corrientes sociológicas”, “escuelas” o “autores”, que predominan en los cursos tradicionales de “teoría”. Por lo general, las corrientes se ordenan por criterios cronológicos: primero los antecesores de la sociología (Saint Simón, Augusto Comte, etcétera), luego, “los clásicos” (Carlos Marx, Max

Weber, Émile Durkheim), para llegar finalmente a los contemporáneos (Anthony Giddens, Pierre Bourdieu, Mark Granovetter) (Hisse, 2010).

Frente a esta forma de ejercer el poder epistémico, para ser docente, trabajar en la formación implicaba, para Isabel Jiménez (2004) —una vez comprendida la esencia de los mecanismos implícitos en su ejercicio—, cambiar radicalmente no sólo los contenidos de la enseñanza sino además la forma de enseñar. Similarmente, Daniel Mato (2015) considera que las universidades convencionales deberían interculturalizar sus planes de estudio para educar apropiadamente a las actuales generaciones de estudiantes y, por otro lado, deberían educar a los funcionarios “encargados” de diseñar y ejecutar políticas y programas de educación, respecto de los derechos de los pueblos indígenas consagrados en la Constitución Política y en el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo.

Se puede decir que en Ecuador los temas indígenas encuentran cierto entusiasmo y aceptación en algunos sectores universitarios, más allá de la forma en que lo ejecutan. En algunas universidades, tanto privadas como públicas, se han creado los departamentos y laboratorios interculturales; los pregrados y posgrados en lingüística; han fomentado debates sobre interculturalidad y educación. Al menos hay un serio intento de “integra diversos tipos de saberes y modos de producción de conocimiento” (Mato, 2015:35). Estas acciones universitarias anuncian que “algo está ocurriendo” en las academias, que ciertas propuestas indígenas están siendo incluidas tanto en el Estado como en los espacios académicos; por ejemplo, la Constitución ecuatoriana de 2008, establece:

Artículo 27. La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez; impulsará la equidad de género, la justicia, la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, la iniciativa individual y comunitaria, y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar. La educación es indispensable para el conocimiento,

el ejercicio de los derechos y la construcción de un país soberano, y constituye un eje estratégico para el desarrollo nacional.

Digamos que “pasan muchas cosas” en las estructuras académicas y políticas, los indígenas y afrodescendientes no sólo acceden a la educación superior y culminan exitosamente (Mato, 2015), sino que estos profesionales se incorporan al ejercicio de la docencia e investigación en diferentes universidades del país; participan en los congresos nacionales e internacionales; han abierto cursos sobre las epistemologías o epistemologías *otras* y seminarios sobre los saberes indígenas. El *sumak kawsay*, interculturalidad, lenguas indígenas tienen cabida en las academias. No obstante las dificultades, continúan los problemas y desafíos como la insuficiencia de becas indígenas; “[...] dificultades para conseguir docentes, y otro personal con adecuada sensibilidad y recursos personales y técnicos para el trabajo intercultural” (Mato, 2015:36); los departamentos interculturales “emplean” de recepcionistas a las y los jóvenes indígenas universitarios solamente en los congresos y seminarios para justificar los proyectos; los temas e investigadores indígenas del sur son vistos aún como de segunda.

Otro de los problemas en el contexto ecuatoriano, es que las lenguas indígenas en algunas universidades son tomadas como materias optativas y dictadas por profesionales indígenas, en su mayoría, sin ninguna preparación en el campo de la lingüística o gramática kichwa. Se puede entender que estas actividades académicas se dan en toda una estructura institucional y organizada desde la rigidez.

Si existen algunas aperturas, como hemos señalado, no implica que el aparato institucional no reproduzca jerarquías y exclusiones.⁵ Es

⁵ No obstante, existe una cierta cantidad de experiencias valiosas. Algunas de éstas se han desarrollado a partir de diversas modalidades de colaboración entre pueblos indígenas y universidades y otros tipos de instituciones de educación superior (Mato, 2015); por ejemplo, la Universidad Veracruzana, la Universidad Amawtay Wasi (hoy cerrada por el Estado ecuatoriano), la Universidad Intercultural de Chiapas. A estas universidades, Boaventura de Sousa Santos las llama universidades progresistas que están haciendo extensión al contrario, o sea la extensión hacia adentro y no la extensión hacia afuera.

más, los contenidos de estudios e investigaciones no surgen desde las subalternidades sino desde las instituciones de educación. Desde esta perspectiva, el ejercicio del poder-saber opera en forma de mallas, en las mallas más finas de la red de poder (Foucault, 2010).

A partir de estos análisis podemos reiterar que la universidad se constituye en un lugar privilegiado de producción de conocimientos, una institución superior encargada no sólo de conducir al progreso moral o material de la sociedad, sino como el núcleo vigilante de esa sociedad. La universidad funciona también más o menos como el panóptico de Foucault, porque establece las fronteras entre el conocimiento útil, entre la *doxa* y la episteme, entre el conocimiento legítimo (es decir, el que goza de “validez científica”) y el ilegítimo (Castro-Gómez, 2014). Podemos decir también que la Universidad funciona como un centro panóptico,⁶ no porque sea un centro carcelario, sino por su constitución en una casa de inspección epistémica, en una construcción arquitectónica desde donde se dirige y se vigila qué tipo de conocimientos se puede “entregar” o compartir. Una vigilancia que no es prohibitiva sino productiva, pero es una vigilancia y una inspección que funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento (Foucault, 2009[1976]). Pero también podemos decir que la universidad es un sitio de batallas cuya dinámica específica refleja la contienda entre el capital económico y el capital cultural que atraviesa a la clase dominante (Wacquant, 2004). En resumen, las ciencias sociales y las humanidades que se enseñan en la mayor parte de nuestras universidades no sólo “arrastran la herencia colonial” de sus paradigmas sino, lo que es peor, contribuyen a reforzar la hegemonía cultural, económica y política de Occidente (Castro-Gómez, 2014).

⁶ La noción de panóptico es tomada de Michel Foucault: “Una forma en que el poder se materializa en dispositivos arquitectónicos, pero también en un régimen de la mirada. Un proyecto de verlo y vigilarlo todo desde un solo punto” (Parrini, 2007:16). El panóptico funciona como una especie de laboratorio de poder. Gracias a sus mecanismos de observación, gana en eficacia y en capacidad de penetración en el comportamiento de los hombres; un aumento de saber se establece sobre todas las avanzadas del poder, y descubre objetos sobre todas las superficies en las que éste se ejerce (Foucault, 2009 [1976]:237).

Aunque quizás cada vez menos de formas explícitamente racistas, las pervivencias coloniales se expresan y reproducen de diversas maneras en los sistemas educativos, particularmente mediante la exclusión no sólo de estudiantes y docentes de dichos pueblos, sino también de las visiones del mundo, lenguas y modos de conocimiento propios de esos pueblos (Mato, 2015:19).

Esta reproducción de la hegemonía cultural es permanente y en todos los niveles educacionales; por ejemplo, se puede preguntar ¿cuántos textos escolares confeccionados por los indígenas y en las direcciones provinciales de educación intercultural bilingüe (EIB) son usados en las unidades educativas monoculturales? Desde nuestra experiencia, los *kukayus* pedagógicos publicados en instancias interculturales bilingües, tanto en kichwa como en castellano, contienen iconografías de los pueblos, nacionalidades y afroecuatorianos; narrativas referentes a la historia de líderes y lideresas, organizaciones, cosmovisiones indígenas ¿Estas producciones son estudiadas y utilizadas como materiales didácticos por los niños y jóvenes hispanohablantes o monolingües? De acuerdo con los testimonios de docentes, padres de familia y estudiantes, estos textos pedagógicos interculturales bilingües “nunca, para no exagerar, casi nunca entraron por lo menos a los archivos de los centros escolares monolingües de la ciudad de Riobamba”.

Frente a esta negación e invisibilización de los conceptos como el *sumak kawsay* (buen vivir) y Pacha Mama, éstos emergen como campos de luchas.

Sumak kawsay y Pacha Mama (Madre Tierra)

En el trabajo de campo etnográfico se observa a un adulto mayor kichwa con su pantalón enrollado que besa la tierra y de rodillas, empuñando un poco la tierra antes de empezar a trabajar con su yunta. Otro caso registrado con la observación participante, es que un día antes de la siembra de papas, se llevan a cabo varias actividades: preparación de abonos orgánicos; solicitud de *maki mañachi* (presta mano) entre familias y vecinos; varios cuyes son pelados y asados por los miembros

de la familia; las cabezas de cuyes asadas son paladeadas minutos antes de la siembra; los maxilares inferiores, los molares amplios son cuidadosamente introducidos en las “mejores” papas de semillas. Frente a la pregunta de un niño: “¿Por qué los huesos son insertados en las papas?”, el *hatun yaya* (el abuelo) le responde: “Para que produzca más cuyes. Te invito a ver más cuyes rondando en los surcos el día de la cosecha”; luego le dice: “A la tierra también hay que ofrendar los cuyes, ella también necesita alimentarse igual que nosotros. No es bueno sólo recibir, también hay que compartir”.

Esta descripción, para algunos lectores, puede no caber en un artículo académico ni en una revista científica, puesto que para el paradigma moderno del desarrollo, los sistemas no occidentales de conocimiento son vistos como enemigos del progreso. En este sentido, el paradigma moderno es, también, un paradigma colonial que disciplina y excluye⁷ los cocimientos “otros” (Castro-Gómez, 2005); por ejemplo, la respuesta a la pregunta ¿qué es el *sumak kawsay*?: “vivir respetando a la Madre Tierra”, “vivir en armonía con la Madre Tierra”, no consta en el seno del paradigma colonial sino en los *ñawpa yaya*, *ñawpa mamakuna* (abuelos y abuelas).

Desde esta perspectiva, el objetivo central de los indígenas no es satisfacer solamente las necesidades del hombre, sino de todos los seres vivos existentes en la tierra. En el mundo andino, no hay una idea devastadora, pues esta cosmovisión choca con la idea nociva del mundo occidental desarrollista, que pretende dominar a la naturaleza para vivir mejor. Este modelo occidental establece claramente la relación de poder entre el hombre y la naturaleza, mientras el mundo andino propone una interrelación humana con la naturaleza en términos de respeto; no por eso el *sumak kawsay* (buen vivir) es un planteamiento

⁷ El capitalismo posmoderno se presenta como una máquina de inclusiones segmentadas, no de exclusiones. Como los conocimientos no occidentales pueden resultar útiles para el proyecto capitalista de la biodiversidad, las agendas globales del imperio les dan la bienvenida. La tolerancia frente a la diversidad cultural se ha convertido en un valor políticamente correcto en el imperio, pero sólo en tanto que esa diversidad pueda ser útil para la reproducción del capital (Castro-Gómez, 2005:87).

exclusivamente culturalista y localista (García, 2016), y en tanto cosmovisión de los pueblos originarios, es un paradigma diferente al gran paradigma occidental o moderno.

El sumak kawsay se nutre de la cosmovisión y de los saberes propios de los pueblos ancestrales originarios de América, a partir de un acervo de conocimientos y prácticas sociales que fueron ocultadas y minimizadas por los procesos de colonización. Pero no puede verse al sumak kawsay como una caja cerrada, ni tampoco se pueden idealizar en extremo las prácticas ancestrales, sino se trata de entenderlo como una noción amplia que surge en la periferia del mundo (García, 2016:36).

Existe una disputa de proyectos entre la *biophilos* y el biocapitalismo. La primera, desde la perspectiva indígena, impulsa el amor a la vida, la centralidad es la vida no sólo del hombre, sino de todo cuanto existe en la Pacha (tiempo y espacio); mientras que el neoliberalismo aplica la necropolítica –dejar morir a las personas, a los pueblos que no son rentables– (Valverde, 2016), incluso a la Pacha Mama. En esta línea, el *biocapitalismo* (el capitalismo que para su valoración, es decir, para sacar ganancias, ha involucrado a la totalidad de la sociedad. Incluso a la Naturaleza, porque está incluida en lo social y en la producción de bienes y valores) (Negri, 2013), y para el biopoder, la vida es el objeto del poder, el biopoder alimenta la vida y administra la muerte (Foucault, 2010). Pero para el paradigma del biopoder solamente la vida del hombre cuenta y no la vida de la Pacha Mama. En este sentido (Escobar, 2011), el capitalismo posmoderno es un régimen biopolítico porque construye a la naturaleza y a los cuerpos mediante una serie de bioprácticas en las cuales el conocimiento resulta fundamental.

Además, el tipo de desarrollo hegemónico implica dominio de la Pacha Mama sin importar los medios, lo que importa es la acumulación y superioridad sobre la madre tierra. Es una concepción de *superhombre* y *supracapital* que encaja en los paradigmas del *antropocentrismo* y *capitalcentrismo*, mientras que el primero considera al ser humano como el centro de todas las cosas y el fin absoluto de la creación, el segundo ubica al capital sobre todos los seres; ambos conceptos se nutren

mutuamente. Esta centralidad del hombre sobre todas las cosas y sobre el resto de los seres vivos pone en peligro constante al proyecto *sumak kawsay*. Atenta contra la integridad de la naturaleza y viola los derechos de la misma. En estas reflexiones encaja la preocupación de Anita Krainer (2012), en el sentido de que la Pacha Mama está amenazada al igual que la diversidad cultural. Aunque esta preocupación no es reciente, ya el profeta Isaías gritaba: “La tierra está de duelo. La tierra ha sido profanada” (Is. 24:5). Este grito continúa siendo de los indígenas y de sus organizaciones, cuando luchan contra los conquistadores (neo) extractivistas y profanadores, en defensa de sus tierras, en defensa de su “madre”: “La minga por la *bios*”.

Leonidas Proaño⁸ resume el sentir y pensar de los indígenas de la siguiente manera:

Los indígenas no podemos entendernos como seres separados de la tierra; ni podemos quedarnos en la visión clásica que concibe a la Tierra como el planeta inerte [...] Somos hijos e hijas de la Tierra, somos la misma Tierra que se hace autoconsciente, la Tierra que camina, como decía el gran poeta mestizo argentino Atahualpa Yupanqui, la tierra que piensa, la tierra que ama y la tierra que celebra el misterio del universo [...] La tierra no contiene vida, ella es vida, un superorganismo viviente (1989:36).

Para los pueblos indígenas, en este sentido no sólo es cosmovisión, sino cosmovivencia; que va más allá de la esfera de ver, observar e interpretar el mundo. Es una cuestión de convivir en relación respetuosa y simétrica, no sólo con la naturaleza⁹ sino consigo

⁸ Proaño, uno de los grandes representantes de la teología de la liberación en América Latina, argumenta: “Los indios [...] proclaman hoy que la tierra es su madre, porque de ella ha nacido, porque ella los alimenta, porque en su seno descansan cuando están fatigados por el trabajo, porque a ella volverán cuando mueran” (1989:9).

⁹ El artículo 71 de la Constitución del Ecuador establece: “La naturaleza o la Pacha Mama, donde se produce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructuras, funciones y proceso evolutivos”. También se pueden revisar los derechos de la naturaleza en los artículos 72 al 74.

mismo y con los demás, proceso que para Katherine Walsh (2012) sería interculturalizar y para Josef Estermann (2015) deconstrucción intercultural¹⁰ del modelo dominante de desarrollo; el paradigma *sumak kawsay* se constituiría en una propuesta alternativa sustentable y compatible con la supervivencia de todos los seres vivos en nuestro planeta. Este proyecto del *sumak kawsay* debe incluirse en los planes y programas de estudio en la educación de todos los grados escolares, con sus respectivos niveles de complejidad; por ejemplo, para guardería algunos entrevistados sugieren operativizar con las cuartillas, videos, teatros, etcétera.

El *sumak kawsay* en la educación

La inclusión de la categoría *sumak kawsay* en la Carta Política ha sido motivo de diversas interpretaciones, ya sea en la opinión pública, en el debate académico¹¹ o en los medios de comunicación. El sistema educativo es, sin duda, una de las instituciones sociales más importantes para construir la interculturalidad y poner en praxis el postulado del “buen vivir”, siendo una de las bases de la formación humana e instrumento no sólo de mantenimiento de una sociedad sino de su crecimiento, transformación y liberación, y del reconocimiento de todas sus potencialidades civilizatorio-humanas. Estas potencialidades –que implican el desenvolvimiento de lo humano integral en unidad de la Pacha Mama– son las que desconoce, en su práctica actual, la educación formal (Walsh, 2009).

La pedagogía puede servir para colonizar o descolonizar, para borrar la cosmovisión indígena o revitalizar. Creo que hay solamente dos andariveles para la educación; por un lado, pedagogías que trazan

¹⁰ Para Josef Estermann, la deconstrucción intercultural también implica un cuestionamiento del paradigma occidental de desarrollo y de sus presupuestos filosóficos, religiosos, antropológicos, ideológicos y éticos (2015).

¹¹ Véanse Cubillo (2014), Walsh (2012), Sánchez Parga (2014), Gudynas (2013) y Acosta (2008)

caminos para críticamente leer el mundo e intervenir en la reinención de la sociedad, como apuntó Freire; pero pedagogías que a la vez avivan el desorden absoluto de la descolonización aportando una nueva humanidad, como señaló Frantz Fanon. Pedagogías pensadas así, no son externas a las realidades, subjetividades e historias vividas de los pueblos, de las nacionalidades, sino parte integral de sus combates y perseverancias o persistencias, de sus luchas de concientización, afirmación y desalienación –ante la negación de su humanidad– de ser y hacerse humano (Walsh, 2013), por otro, la educación históricamente ha sido parte de la hegemonía cultural que las clases dominantes logran ejercer sobre las clases sometidas, a partir del control del sistema educativo. Por este medio, las clases dominantes “educan” a los dominados para que éstos vivan su sometimiento y la supremacía de las primeras como algo natural¹² y conveniente, inhibiendo así su potencialidad resistente e insurgente. En este sentido la educación continuaría siendo hegemónica y monocultural, capaz de “devorar” cualquier tipo de saberes locales y cosmovisiones.

A pesar de la presencia de algunos ejes en la arquitectura constitucional en Ecuador –la pluralización de la ciencia y el conocimiento, los derechos de la Pacha Mama y el *sumak kawsay*–, pareciera no condensar aún en el nivel educativo. Al menos en los centros educativos de la ciudad de Riobamba, donde hicimos el trabajo de campo, carecen de un plan programático o política institucional sobre la manera de vehicular la cosmovisión indígena, aunque esta deficiencia es nacional. Con la misma suerte corre la lengua kichwa, a pesar de que algunos docentes monolingües expresan la necesidad de aprender: unos por las oportunidades de trabajo para los bilingües y otros por la disposición constitucional. La conformación de las distritales y los reducidos números de centros educativos interculturales bilingües, tampoco vehicularizan la cosmovisión indígena sino como una asignatura marginal.

¹² Para Gramsci (1997), el Estado era el principal instrumento de fuerza coercitiva, y la obtención del consentimiento por la dominación ideológica se lograba por medio de las instituciones de la sociedad civil, la familia, la iglesia, los sindicatos, el sistema escolar, por ejemplo.

Por eso es importante trabajar en la construcción de espacios, sociedades, conciencias e instituciones interculturales.

La interculturalidad como campo de lucha

A partir de la década de 1970, el movimiento indígena no lucha solamente por el acceso e incorporación en el Estado o “sistema político” o el “sistema epistémico” en términos definidos por las culturas políticas dominantes. Más bien lo que está en juego hoy para los movimientos indígenas es el derecho a participar en la definición del sistema político y epistémico, el derecho a definir aquello de lo que quieren llegar a formar parte (Escobar, 2001). En este sentido, lo novedoso de la propuesta de la educación intercultural bilingüe, desde la década de 1990 es que, paralelamente a la asunción de la diversidad cultural y lingüística, se inicia la postulación de un país “unido en la diversidad”; que es también, una plataforma de lucha política permanente de los movimientos indígenas del Ecuador. Estos proyectos y acciones colectivas del movimiento indígena han sido fundamentales para la construcción de un nuevo concepto de ciudadanía democrática e inclusión de algunos principios en las Constituciones de 1998 y 2008; por ejemplo, en la primera se establecía un Estado pluricultural y multiétnico y en la segunda, plurinacional e intercultural.

Los movimientos indígenas desempeñan un papel decisivo en la transformación del Estado y de sus instituciones; bloquear sus acciones y discursos sería detener los cambios que se están gestando en el mismo Estado. En la lucha indígena, el tema de la interculturalidad ha sido una bandera de lucha constante frente al Estado monocultural, hegemónico, monolingüe, excluyente, pero también ha sido un tema de disputa, tensiones y acuerdos al interior del propio movimiento indígena.

Algunas luchas cuyos alcances prácticos son de gran relevancia, pueden incluir en su interior un confuso conjunto de tensiones y competencias entre quienes las protagonizan, que en ocasiones inhiben la expresión de sus posibilidades subversivas más enérgicas (Gutiérrez, 2015:28).

La recuperación o los “intentos de recuperación” de los saberes sometidos por medio de las organizaciones o canales institucionales indígenas, como la educación intercultural bilingüe, salud indígena, derechos indígenas, no se dan en un campo pacífico ni en la relación de fuerzas binarias entre quienes ostentan el poder y quienes no lo tienen, sino en un molde multidimensional, desafiando permanentemente a un orden institucional históricamente jerárquico, que busca enfrentar los legados coloniales, incluyendo las geopolíticas del conocimiento. Esta relación de fuerza pluridimensional ha existido desde siempre, pero a inicios del siglo XXI, en varios países de América Latina, resurgió con vigorosa capacidad colectiva¹³ de intervenir en asuntos públicos, a partir de la movilización social caótica y enérgica que impugnaba y desbordaba el aparato institucional de la democracia procedimental neoliberal (Gutiérrez, 2015).

Una de las estrategias más notorias de los pueblos indígenas para presionar y cuestionar a los Estados coloniales y neocoloniales, ha sido y continúa siendo la configuración de los levantamientos, movilizaciones bien estructuradas y, por ello, parece ser generalizada el uso de estas estrategias en los pueblos indígenas de América Latina. Por ejemplo, hay dos acontecimientos que marcan la emergencia del movimiento indígena en la Región Andina: el primer levantamiento indígena nacional en mayo de 1990¹⁴ en Ecuador y casi a la par, el llamado bloqueo Nacional de Caminos en Bolivia en el mismo año. Ambos hechos muestran una nueva forma de participación política de

¹³ Raquel Gutiérrez, mediante la expresión “capacidad colectiva de intervenir en asuntos públicos”, designa la ola de luchas, movilizaciones y levantamientos locales, regionales y a veces nacionales que sacudieron el continente entero a comienzos del siglo XXI (2015:14).

¹⁴ Para Carlos de la Torre, el levantamiento indígena de 1990 simboliza el fin de los mecanismos de dominación étnico/raciales. El levantamiento, en todo caso, debe analizarse como resultado de una serie de cambios estructurales y políticos. Las Leyes de Reforma Agraria de las décadas de 1960 y 1970 erosionaron el poder económico y socio-político de la haciendas. Para mediados de la década de 1980 las propiedades pequeñas, medianas y grandes tenían un acceso proporcional a la tierra. La transformación del sistema de poder de la hacienda tradicional, también permite que surjan organizaciones indígenas (2002:25).

esos sectores y constituyen parte de los llamados “nuevos movimientos sociales”, objeto de estudios de dominios de frontera al interior de las ciencias sociales” (García, 2003:195). De forma similar, el primero de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), llevó a cabo una insurrección en la ciudad de San Cristóbal de las Casas en el estado de Chiapas, en México (Wallerstein, 2008). En ambos países, Bolivia y Ecuador, el movimiento indígena, desde los caminos y las comunidades, cercando las ciudades y bloqueando las carreteras, articuló una poderosísima *capacidad social de veto* que ha puesto en jaque, una y otra vez, la implementación de los más escandalosos y depredatorios proyectos transnacionales de expropiación de la riqueza pública y de los bienes comunes (Gutiérrez, 2008: 95).

Para concluir, es particularmente importante señalar la renovada atención puesta por grupos indígenas y afrodescendientes al pensamiento como campo de lucha, intervención y creación, haciendo así evidente un proyecto de la interculturalidad¹⁵ que no es sólo político, sino también epistémico (Walsh, 2012), en el sentido de imaginar también ya no “nuevos paradigmas” inscritos en el proyecto de la modernidad (tanto colonizadores como liberadores), del cual el proyecto del neoliberalismo es parte y consecuencia, sino de “paradigmas otros” (Mignolo, 2014), que afectan y deslegitiman el currículo nacional hegemónico, con la *insurgencia de un saber sometido*,¹⁶ condensado en el Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe.

¹⁵ Enrique Dussel menciona: “Para intentar el diálogo intercultural habría que comenzar por hacer un diagnóstico de los ‘contenidos’ últimos de las narrativas míticas, de los supuestos ontológicos y de la estructura ético-política de cada una de ellas” (2011:48).

¹⁶ “Y por *saber sometido* entiendo dos cosas. Por una parte, quiero designar, en suma, contenidos históricos que fueron sepultados, enmascarados en coherencias funcionales o sistematizaciones formales. En segundo lugar, por *saber sometido* creo que hay que entender otra cosa y, en cierto sentido, una cosa muy distinta. Con esa expresión me refiero, igualmente, a toda una serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la cientificidad exigidos” (Foucault, 2006 [1976]:21)

Conclusiones

El mundo de la educación es un mundo de comportamientos, diálogos, encuentros y desencuentros, en el que se constata la forma como los diferentes operadores de dominación se apoyan mutuamente, en algunos casos se refuerzan y convergen, en otros se niegan o tienden a anularse. La estructura educativa siempre habla de mil maneras, en sus *hogares moleculares del poder microfísico* (Foucault 2010; 2009). Como alternativa se proponen las *luchas interculturales* desde múltiples frentes y en forma colectiva, uno de los caminos para el *sumak kawsay*.

El campo educativo es uno de los escenarios privilegiados para constatar que las disposiciones constitucionales no se concretizan aún en las aulas educacionales. Los conceptos de *sumak kawsay*, Pacha Mama, cosmovisión, consejo de ancianos, siguen segregados en las propuestas curriculares y pedagógicas. La educación también cumple funciones ambiguas y contradictorias; por una parte puede ser empleada para el ejercicio del poder, para reproducir las desigualdades sociales, para invisibilizar los temas étnicos que aparecieron en la Constitución de 2008. Por otra parte, podría ser esgrimida como un instrumento de liberación, de alianza con los subalternos que buscan la reivindicación.

Desde mi propia experiencia y de acuerdo con los resultados del trabajo de campo etnográfico, el sistema educativo aún recrea y reproduce las jerarquías raciales de la sociedad ecuatoriana, es más, algunos educadores reproducen las jerarquías raciales en sus salones de clase (De la Torre, 2002). Dicho de otra manera, los estudiantes indígenas en las universidades convencionales deben lidiar frecuentemente con problemas del racismo, además de que en el currículo no encuentran reflejadas las historias, idiomas y conocimientos de sus pueblos, a los que se añade que en muchos casos se encuentran alejados y alejadas de sus familias y comunidades y, así, de sus redes sociales de apoyo (Mato, 2015). A pesar de las adversidades, bloqueos, exclusiones y discriminaciones en todos los niveles del sistema educativo ecuatoriano, estas entidades son las que se constituyen en un ámbito privilegiado para resistir, acomodarse, negociar y resignificar desde la insurgencia.

A manera de recomendación, proponemos la creación de un “espacio de interculturalidad” en las universidades ecuatorianas con la coparticipación directa de los pueblos afrodescendientes e indígenas del país, para hacer intercambio de experiencias, seguimiento, monitoreo y evaluación de las acciones interculturales, asignándole “el financiamiento proveniente del presupuesto fiscal con el fin de asegurar la eficacia de sus acciones” (García, 2007:85).

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (2007[1994]). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La poscolonialidad, explicada a los niños*. Cauca: Universidad Javeriana.
- (2014). “El lado oscuro de la “época clásica”. Filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII”, en Paget Henry *et al.* (coords.), *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial*. Buenos Aires: Desprendimiento.
- De la Torre, Carlos (2002). *El racismo en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- De Luque, Susana (2002). “El objeto de estudio en las ciencias sociales”, en Esther Díaz (coord.), *Posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*. Buenos Aires: Biblos, pp. 223-246.
- De Sousa Santos, Boaventura (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Dussel, Enrique (2011). “Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la filosofía de la liberación”, en Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso, pp. 45-72.
- Estermann, Joseff (2015). *Más allá de Occidente. Apuntes filosóficos sobre interculturalidad, descolonización y el vivir bien andino*. Quito: Abya-Yala.
- Escobar, Arturo (2011). “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o posdesarrollo?”, en Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso.
- (2001). *Política cultural y cultura política*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (2010). *Obras esenciales*. Madrid: Magnu.

- (2009 [1976]). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- (2006 [1976]). *En defensa de la sociedad*. México: Siglo XXI Editores.
- García, Fernando (2000). *Nuevo diálogo, cultura y desarrollo*. Quito: Codenpe.
- García, Santiago (2016). *Sumak kawsay o buen vivir como alternativa al desarrollo en Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Gutiérrez, Raquel (2015). *Horizonte comunitario-popular. Antagonismo y producción de lo común en América Latina*. Cochabamba: Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos.
- (2008). *Los ritmos de Pachakuti: levantamiento y movilización en Bolivia (2000-2005)*. Puebla: Sísefo.
- Gramsci, Antonio (1997). *Cuadernos de la cárcel: los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos Editor.
- Hisse, María (2010). *Sociología de la educación*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Formación Docente.
- Jiménez, Isabel (2004). “Una historia de acercamiento a Pierre Bourdieu”, en Isabel Jiménez (coord.), *Ensayo sobre Pierre Bourdieu*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 35-42.
- Krotz, Esteban (2009). “La antropología mexicana y su búsqueda permanente de identidad”, en Gustavo Lins Ribeiro *et al.* (coords.), *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. México: CIESAS, pp. 125-152.
- Kraimer, Anita (2012). *Educación, interculturalidad y ambiente*. Quito: Flacso Ecuador.
- Lisset, Andrea (2010). “Antropología periféricas. Una mirada a la construcción de la antropología en Colombia”, *Boletín de Antropología*. Antioquia: Universidad de Antioquia, pp. 400-430.
- Mato, Daniel (2015). “Educación superior, Estados y pueblos indígenas en América Latina. Contextos, experticias, conflictos y desafíos”, en Daniel Mato (coord.), *Educación superior y pueblos indígenas en América Latina*. Buenos Aires: Eduntre.
- Mignolo, Walter (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Siglo.
- Muratorio, Blanca (1994). “Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional”, en Blanca Muratorio (coord.), *Imágenes e imagineros*. Quito: Flacso-Ecuador, pp. 9-73.

- Negri, Antonio (2013). “Biocapitalismo y constitución política del presente”, en Mauro Cerbino e Isaella Giunta (coords.), *Biocapitalismo, procesos de gobierno y movimiento sociales*. Quito: Flacso Ecuador, pp. 19-42.
- Parrini, Rodrigo (2007). *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombres*. México: Colegio de México.
- Proaño, Leonidas (1989). *500 años de marginación indígena*. Quito: FEEP.
- Restrepo, Eduardo (2005). *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las colombias negras*. Cauca: Universidad de la Cauca.
- (2012). “Antropologías disidentes”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 35, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 55-69.
- (2016). *Escuelas clásicas del pensamiento antropológico*. Cuzco: Gráficas Meta Color.
- Vázquez, Jorge (2011). “Imaginario moderno/colonial, resistencia epistémica e insurgencia juvenil”, *Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*. Maracaibo: Universidad Rafael Belloso, pp. 65-78.
- Valverde, Clara (2016). *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical. Violencia discreta. Cuerpos excluidos y repolitización*. Barcelona: Icaria.
- Wacquant, Loïc (2004). “Clave para leer a Bourdieu”, en Isabel Jiménez (coord.), *Ensayos sobre Pierre Bourdieu*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 53-78.
- Walsh, Katherine (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*. Quito: Abya Yala.
- (2012). *Interculturalidad crítica y (de) colonialidad*. Quito: Abya Yala.
- (2009). *Interculturalidad, Estado, sociedad*. Quito: Abya-Yala.
- Wallerstein, Immanuel (2008). “¿Qué es lo que los zapatistas han logrado?”, *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. México, pp. 51-56.
- Yamashita, Shinji (2009). “Reconfigurando la antropología: una visión desde el Japón”, en Gustavo Lins Ribeiro *et al.* (coord.), *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. México, CIESAS, pp. 57-81.

Referencias incompletas

- Cubillo (2014),
 Sánchez Parga (2014)
 Gudynas (2013)
 Acosta (2008)
 García (2003:195)
 García (2007:85)

Política, identidad y ritual: las aristas de las imágenes

*Beatriz Isela Peña Peláez**

Resumen

En el baile de San Miguel confluyen tendencias identitarias que involucran elementos históricos, estéticos y políticos que son referentes culturales del pueblo otomí, donde la tradición se preserva en imágenes vivas; experiencia performática de la lucha permanente entre los opuestos y la complementariedad de los mismos como elemento fundante de la cosmovisión. Analizo el papel político asumido por el baile, preservado hasta el siglo XXI que suma el valor estético y artístico de las imágenes vivas al recurso político y cultural de las mismas.

Palabras clave: baile, combate ritual, otomíes, imagen activada, subjetividad, experiencia.

Abstract

In Saint Miguel dance converges identity trends that involve historical, aesthetic and political elements shown as cultural references of otomies groups, involving tradition as living images; performative experience of the permanent fight between opposites and their own complementarity, fundament of a worldview. I analyse political role assumed by dance, preserved until twenty first century as an addition of aesthetic and artistic value of lived images to political and cultural source of images.

Key words: dance, ritual combat, otomies, activated image, subjectivity, experience.

* Programa de Posgrado en Historia del Arte, UNAM [zirtaebalesi@gmail.com]. Agradezco a la comunidad de San Miguel Tolimán por las facilidades para registrar la fiesta y los testimonios; al Programa Doctoral en Historia del Arte, UNAM y al Seminario Papiit *El arte rupestre y la voz de las comunidades*.

San Miguel Tolimán festeja el 29 de septiembre a su patrono, San Miguel Arcángel, en un evento religioso comunitario que integra elementos indígenas prehispánicos como virreinales y aun posteriores. La diferenciación de las temporalidades de éstos sólo es posible cuando se fragmentan y se ponen en contexto, apuntalados con referentes históricos que determinan participación y rechazo a mercedes y propiedad de tierras, privilegios y dignidades.

Esta festividad es una profusión de imágenes en movimiento donde el elemento performático participa de la afirmación identitaria y de existencia como comunidad tradicional. San Miguel es un poblado otomí que se localiza en Tolimán, Querétaro, en la base de la Sierra Gorda queretana, donde aun antes de la Conquista española del Septentrión habitaban grupos otomíes procedentes de Xilotepec (Bonney, 2009). En 1538 se erigió un convento franciscano en el pueblo vecino de San Pedro, donde poco después se construyó un presidio (Bonney, 2009), poblado fundado apenas seis años por el capitán otomí Nicolás de San Luis Montañés en compañía de Francisco Sánchez y Fernando Mendoza de Luna (Chemín, 1993:23-24).

El poblado de San Miguel fue reconocido como tal desde 1560, aunque los documentos no lo refieran antes de 1590, terminada la Guerra Chichimeca (Chemín, 1993:24); siendo posible que existiera desde 1530 sin haber alcanzado el rango de pueblo por la cantidad de habitantes, que quizá era poco menor a la establecida para ser considerado como tal.

El templo de San Miguel Arcángel es consistente con el barroco queretano del siglo XVIII y aun con detalles del XIX, mas su interior revela modificaciones constantes y detalles que permiten entrever una primera fase constructiva del XVII; su orientación es sureste-noreste (entrada-muro testero), acaso por problemas en el terreno, que impidieron que fuera sur-norte.

El modelo tradicional académico plantea definir teoría, metodología y contexto para abordar el objeto de estudio y realizar su análisis; sin embargo, les propongo una ruptura y ofrezco al lector la posibilidad de conocer dicho objeto desde el inicio, buscando que imagine el espacio y ambiente donde tiene lugar el baile; luego discuto en breve

el contexto histórico y su inclusión como recurso estético y político ligado a la afirmación identitaria desde la mirada indígena, y abordo la teoría con juicios que conducen a la reflexión final.

El baile de San Miguel en la fiesta patronal de este poblado en Tolimán

El 29 de septiembre la liturgia cristiana vaticana celebra a los tres arcángeles con raíces bíblicas: Miguel fuerza de Dios, Gabriel mensajero de Dios y Rafael salud de Dios; por lo cual, muchos pueblos que tienen a San Miguel como advocación patronal cumplen ciclos de celebraciones comunitarias. En San Miguel Tolimán se realizan acciones desde tres meses antes seleccionando a los que participarán en la fiesta, con individuos de cinco barrios organizados en las diferentes acciones a desempeñar en ésta; una de ellas es el baile de San Miguel.



Imagen 1

Arco de Cucharilla de San Miguel Tolimán, Querétaro.
Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

La fiesta se instala propiamente el 27 de septiembre, cuando se levanta el gran chimal¹ por los cargueros de los cinco barrios;² el chimal es un escudo que funge de fachada efímera en forma de torre con estructura de madera y carrizos cubierta con “hoja de cucharilla”³ revestida con flores, frutos, tortillas y otros alimentos. El día 28 se realizan diferentes danzas, entre las cuales tiene lugar la de San Miguel, que anticipa la recepción de los “toritos” y la llegada de los xitas y los xitales,⁴ previo a la celebración eucarística donde participan los mayordomos y las cuadrillas. El festejo es una manifestación ritual con gran riqueza cultural donde imágenes de algunas pinturas murales de capillas familiares cobran vida; sin embargo, me concentro en el baile a San Miguel, integrando la imagen asumida por los “bailadores” con su vestimenta, el desarrollo de la danza por cuadrilla y el discurso que recitan los grupos que se confrontan en el baile.

Uno de estos grupos viste de rojo emulando a San Miguel Arcángel, que a su vez encarna al ejército de Moctezuma y sus aliados; el otro usa uniforme azul y personifican al ejército de Cortés. De acuerdo con el señor Felipe Flores, los bailadores de ambos regimientos se enfrentan en un combate ritual al ritmo un tambor, una tambora y un violín, que marcan los tiempos en que debe recitarse el guión de cada grupo y realizarse las secuencias de baile y los movimientos escénicos. Cada

¹ Chimal significa “escudo” y según don Erasmo Sánchez: “representa el escudo de San Miguel, con el cual protege a la comunidad”; además de referir al “indio chimal” que proclamaba “adonde quedan los hijos del sol, los muy afanados caballeros a nuestra tierra han entrado con grande atrevimiento de guerra en contra de nosotros. Nuestro dios que adoramos dice [...] que los tengamos bien prevenidos de pedreros y flecheros” (en Bonnefoy, 2009). El chimal de Tolimán es el más alto en su tipo, pues mide más de 20 metros de altura.

² Los cinco barrios son San Miguel, El Molino, Casas Viejas, Higueras y La Loma (Luis Pérez, barrio de los Tecozautla en San Miguel Tolimán, septiembre de 2016).

³ Las hojas de cucharilla conforman el núcleo de las hojas de una agavácea silvestre (*Dasylirion acrotriche*) del Mezquital, el Bajío y la Sierra Gorda, entre otras regiones de América (Charco).

⁴ Los xitas y xitales son diferentes, los primeros casi siempre visten de forma tradicional y los otros también representan a los ancestros y vienen del mismo sitio, aunque se visten diferente y distraen a los presentes con sus travesuras (Marco Peña, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016).

cuadrilla recibe un espacio en la terraza inmediata superior al atrio del templo, divididas en cinco rectángulos continuos.

Los bailadores de los dos ejércitos se comprometen a participar en el baile durante las posadas que comienzan el 30 de junio; éstas son visitas a las casas de la comunidad por los “arcángeles viajeros”,⁵ a modo de peregrinación durante julio y agosto, en cada casa que lo recibe se designa un bailaror niño, adolescente o joven, sean mujeres u hombres.⁶ Cada cuadrilla baila de forma independiente, encadenando el término de una con la siguiente. Inicia la quinta cuadrilla, luego la cuarta y así hasta la primera que corresponde a la sede: San Miguel.

Las cuadrillas se organizan en dos filas de niños y jóvenes; los vestidos de azul se ubican en la mitad cercana al templo, y los de rojo en el otro extremo; los soldados en azul (orientados al suroeste) ubican en el extremo de la fila al representante de Cortés y sus capitanes; los arcángeles visten en rojo y representan al pueblo mexica de Moctezuma y sus aliados; Moctezuma se ubica en la parte más distal al templo (al noreste), junto con el indio Chimal y los principales de los poblados aliados. El ejército de Moctezuma porta una bandera mexicana y el de Cortés una española.

Los bailadores del ejército de Cortés portan uniforme azul marino, vestido para las mujeres y para los varones gorro con bandas en amarillo oro, pantalón y casaca con bandas en los lados de los brazos y piernas en amarillo con cinta roja al centro; los generales llevan charreteras en dichos colores; las mujeres llevan abanicos de plumas amarillas con franja roja al centro; todos portan una banda cruzada en el pecho en amarillo con línea roja al centro; los colores señalan la filiación española; en su mayoría usan zapatos negros. Como capitanes se evocan los nombres de Cortés, Alvarado, Tejada, Solís, Alférez, además de soldados y españolas (Bonney, 2009).

⁵ Los arcángeles viajeros son pequeñas esculturas del Arcángel Miguel y representan a las comunidades.

⁶ Felipe Flores, violín de la cuadrilla de Las Higueras, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.

El ejército de Moctezuma emula la vestimenta tradicional del Arcángel Gabriel, en rojo con vivos en amarillo, algunos de los trajes llevan espejos en el pecho y se caracterizan por tener una túnica en la parte superior y faldilla larga con muchos pliegues, un morralito con los colores de la bandera mexicana y capa roja con borde y/o flequillo amarillo oro, regularmente bordado con chaquira o lentejuela la imagen del arcángel Miguel o de la Virgen de Guadalupe; la mayoría porta huaraches y algunos llevan abanico de plumas en verde, blanco y rojo. El tocado consiste en una corona dorada, que en ocasiones lleva un San Miguel Arcángel, plumas, piedras u otra decoración; los principales tienen al frente el nombre de quien representa, que son Moctezuma, Chimal y los señores de Tlaxcala, Xilotepec, Tula, Texcoco y Chalco, entre otros; además de los flecheros y las Malinches o princesas indígenas que no llevan nombre en su tocado.

Algunos bailadores portan machetes que chocan entre sí en el encuentro de los contrarios, para enfatizar acuerdo y diferencia, y en compañía al diálogo entre quienes lo llevan, que se ubican en los extremos. Aunque algunos habitantes refieren ciertos cambios en esta danza, tales como menos rigor en los movimientos y en el discurso;⁷ otros recuerdan que era casi idéntica incluyendo la participación de hombres y mujeres por igual, aunque las mujeres “nunca han ocupado los puestos de los extremos”.⁸

El ritmo de la música determina la forma en que los bailadores siguen los pasos de baile, que marca un diagrama con los pies que se repite constantemente; interrumpido por puentes que sirven para cambiar secuencia o reacomodo general, que retorna al preexistente.

Para instalar el baile se realiza una presentación de los bailadores en dos filas que se apropian del espacio y avanzan hasta el límite, para luego comenzar a definir su ubicación avanzando al centro y regresar por el interior de éstas hasta el extremo físico del área asignada hasta que el redoble de tambor y tambora enfatizan que Moctezuma ha levantado su sonaja y la agita con fuerza, seguido de los demás como

⁷ Luis Pérez, barrio de los Tecozautla, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.

⁸ María González Reséndiz, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.



Imagen 2

Baile de San Miguel Arcángel, San Miguel Tolimán, Querétaro.

Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

indicación del final del tránsito. Sigue un “pase de lista” de los aliados de Moctezuma por parte de Chimal. El apoyo a Moctezuma para unirse a la lucha y defender su territorio de forma valiente es aceptado con el choque de machetes. Chimal comienza dirigiéndose a Moctezuma como “su gran majestad”, para luego nombrar a cada uno de los aliados quienes responden: “decid qué querréis Chimal”, “decid Chimal qué ordenáis”, siempre chocando los machetes. Posteriormente se narran los hechos: la invasión y la guerra por el territorio, acompañada de voces que refuerzan la lucha por los derechos de “los mexicanos”.

Continúan las indicaciones de Cortés que habla de la intención del Imperio español de conquistar las tierras y convertir a sus habitantes en cristianos; esta fase finaliza exaltando a Dios y la veneración a San Miguel Arcángel con una genuflexión hacia el templo, en la que se suman los bailadores del pueblo indígena. Suenan entonces tambores y sonajas en ritmo marcial mientras el embajador de Cortés avanza al centro de las filas e inicia el baile donde todos los bailadores, indígenas

y conquistadores, se mueven al unísono de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás, para luego girar y repetir el movimiento, primero hacia el templo, luego atrás, después a la izquierda y finalmente a la derecha, acompañando a los músicos con las sonajas; el embajador de Cortés regresa a su extremo bailando. Doble afirmación de los rumbos del universo o *ñutsi*, aunque el punto de orientación es el templo, hacia donde se dirige el baile, el cual está orientado al suroeste.

Mientras acontece el baile, los representantes de las dos fuerzas enfrentadas bailan avanzando por el centro de las filas, hasta el medio que divide a los ejércitos. Cuando se encuentran, la música entra en silencio con algunos acordes de la tambora, que marcan el diálogo entre Chimal y el embajador acompañado del choque de machetes. El embajador solicita ir al palacio de Moctezuma a dialogar; Chimal grita desde el centro esta solicitud y finaliza el encuentro. El representante de Cortés regresa marchando a su extremo acompañado de un ritmo marcial; el baile retorna mientras Chimal se dirige danzando al suyo y, al llegar con Moctezuma, se fija postura que Chimal llevará a la contraparte bailando hacia el centro una vez más, desde donde grita la aceptación de que pasen al palacio, regresa a su extremo acompañado de la música y las sonajas.



Imagen 3

Detalles del baile a San Miguel Arcángel, San Miguel Tolimán, Querétaro.

Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

Cortés discute las acciones a realizar y envía dos representantes que marchan hasta llegar con Moctezuma en ritmo marcial y las sonajas en alto; se discuten los derechos de los pueblos originarios frente a los del emperador español que pretende tomar el control del territorio para cristianizarlo, ordenando su aceptación a Moctezuma, él responde que no tienen por qué obedecer, seguido del golpeteo de la tierra con los machetes, los capitanes de Cortés plantean las máximas del cristianismo y las usan para validar la toma territorial y la imposición del gobierno imperial español, destacando la muerte de Cristo por todos los humanos y la encomienda de difundir la fe mediante la predicación del evangelio, rechazado por los indígenas. Al no haber acuerdo, los embajadores retornan con Cortés entre redobles y sonajas.

Ante el desacuerdo, el grupo de Cortés canta *¿Quién como Dios?*, canción a San Miguel Arcángel, mientras ondean la bandera española, al cual se suman los indígenas ondeando la bandera mexicana; se concluye con una jaculatoria a San Miguel seguida de la genuflexión de todos los bailarines en dirección al templo. El delegado de Cortés camina entonces hasta donde está Moctezuma y sus aliados para chocar sus machetes, golpeando el piso cuando hablan de tierra, luego regresa a su extremo indicando que se dirigen al mar, mientras los indígenas dicen que defenderán sus tierras y su bandera con choques de machetes entre los danzadores. Se dividen las tropas y se emplazan como al inicio en avances cíclicos de los extremos hasta el centro con retorno por el interior de las filas, donde se enfrenta Moctezuma con Cortés intercambiando choques de machetes cuando se encuentran, al igual que los aliados con los capitanes, hasta que Moctezuma levanta su sonaja y la agita con fuerza, determinando el cambio de ritmo e indicando el fin del combate.

Los embajadores de Cortés se dirigen hasta el sitio donde está Moctezuma luego de chocar su machete con todos los indígenas. Acuerdan cierta autonomía con aceptación del cristianismo y del culto a San Miguel Arcángel como representación de la cristiandad y de la muerte de la idolatría, seguida de una genuflexión de todos los bailarines en dirección al templo, concluyendo con su participación y dando lugar a la de la siguiente cuadrilla.



Imagen 4

Detalles del baile a San Miguel Arcángel, San Miguel Tolimán, Querétaro.

Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

Siglo XVIII: afirmación de la identidad y preservación de la propiedad de la tierra

Durante el siglo XVIII tuvieron lugar cambios importantes en la política del Imperio español, condicionadas por la lucha de sucesión que culminó con la sustitución de la casa reinante de los Habsburgo por la de los Borbón; esto alteró el ritmo de vida y gobierno en todo el territorio de este Imperio; los virreinos perdieron independencia de acción y crecimiento al transformarse estructuralmente en colonias sometidas al gobierno central.

Esto tuvo afectaciones en las capitales de los virreinos como en los poblados distantes, tanto de criollos como de mestizos y de indios, favoreciendo a los peninsulares ante el enojo de los habitantes de las colonias. La expansión ganadera y hacendaria propició la invasión de tierras indígenas dando lugar a movimientos de reafirmación de la identidad y de sustento de la propiedad de la tierra, con la copia y/o

materialización de documentos de posesión⁹ y en manifestaciones culturales y artísticas como festividades y baile, dando lugar a la conformación de comunidades vinculadas con la idea de un Estado nacional representativo para criollos, indígenas y mestizos.

En 1778 Tolimán, Vizarrón y Zimapán iniciaron una sublevación en respuesta al despojo de tierras como consecuencia de la fundación y expansión de haciendas ganaderas: en 1774 Tolimán interpuso una queja ante la Real Audiencia contra Felipe Teruel, dueño de las haciendas de Juchitán el grande y Tequisquiapan, por invadir tierras comunitarias con mojoneras que tomaban las tierras de cultivo de San Pedro, San Pablo y San Miguel Tolimán, quemar 63 casas con ayuda de soldados y encarcelar a los principales; la Audiencia falló en favor de los indios y liberó a los encarcelados y les devolvió sus tierras; mas la invasión e impunidad de los hacendados continuó dando lugar a que los indios se sumaran a los otros pueblos en rebeldía (Chemín, 1993:34-35).

En 1806, ante la presión de los hacendados, el Corregidor de Querétaro visitó Tolimán y “pasó por alto las órdenes de la Real Audiencia”, tomando presos a quienes se habían sublevado y a otros

⁹ Existen diferentes elementos que sustentan este hecho, como la reafirmación de fundación del Pueblo de Ystla, en Apaseo el Grande, Guanajuato, en la *Reducción de indios en un lugar denominado Ystla* [paleografía literal (Peña, 2010:A3-A4)], que es una copia de inicios del siglo XVIII de un documento del XVI; empleada como sustento de la parte acusatoria en un proceso por invasión de tierras comunitarias por las haciendas aledañas, validado por el Oidor Mayor que favoreció a este poblado con la merced completa, a finales del siglo XVIII (Peña, 2010:A6-A16, procedente de AGN, tierras, vol. 339, exp. 1, fs. 1-21). Dorantes analiza la recuperación de documentos extraviados como la factura de los que sólo respondían a compromisos orales para sustento y defensa de la propiedad de la tierra, donde se ubican algunos de los “títulos primordiales” –documentos de pueblos nahuas del Valle central que manifiestan la propiedad de tierras comunitarias–, sobre los que realiza una breve fortuna crítica y recupera los planteamientos de Paula López y Yukitaka Inoue (Dorantes, 2013:3-4). López refiere su carácter estratégico para frenar la indiscriminada expansión hacendaria y/o proteger sus tierras, con el objeto de “cubrir la ausencia –por la pérdida o el vacío– de documentos originales del siglo XVI y XVII” constituyéndose como “herramientas de legitimidad sobre la tierra” (López, 2003:27, en Dorantes, 2013:6). Inoue, en tanto, destaca su papel como recurso para “probar los derechos territoriales” sustentados en el cristianismo, donde el “Dios cristiano” concede “la tierra legada por los ancestros” [Inoue, 2007:107-131, en Dorantes, 2013:6).

que impedían el libre ejercicio de los hacendados, imponiendo nuevas autoridades indígenas (Chemín, 1993:36-37). En 1808, los otomíes de Tolimán, armados con palos y piedras recuperaron sus tierras de cultivo invadiendo las haciendas que las habían tomado (Chemín, 1993:37). La diferencia con los criollos y peninsulares que tenían sus grandes haciendas en la región fue asumida como resultado de un gobierno que desdeñaba a los indígenas y las mercedes ganadas como aliados de la Corona, propiciando rechazo a la misma y a las instituciones, culpadas de las omisiones y contravenciones de los hacendados en previo y por el Corregidor a principios del siglo XIX.

El movimiento en defensa de sus posesiones y afirmación identitaria de la segunda mitad del siglo XVIII desarrolló animadversión al gobierno de Carlos III y favoreció un movimiento paralelo al emprendido por los criollos en la definición de lo “mexicano”, asumido a su tradición y cosmovisión integrando los colores presentes en la Virgen de Guadalupe y en las alas del ángel a sus pies: verde, blanco y rojo, ícono del nuevo nacionalismo.

El baile de San Miguel se suma a esto en la narración de una ficción histórica que desvanece la alianza que dio lugar a las mercedes de tierras, donde Moctezuma encarnaba el conquistador ante el cual se rebelaron los grupos otomíes de Xilotepec, sitio de origen de los que en el siglo XVI migraron hacia Tolimán. Asimismo, es falsa la integración de Xilotepec, Tlaxcala, Texcoco y otros pueblos indígenas, algunos de ellos otomíes, como aliados que resistieron la Conquista española, pues los mexicas los habían sometido; los otomíes siempre mantuvieron cierta autonomía e independencia al servir como intermediarios comerciales y militares con los pueblos tarasco y tlaxcalteca mediante acuerdos para combatir por ellos a cambio de tierras.

Una contravención a la historia de la Conquista del Septentrión encabezada por los otomíes, dio lugar a la fundación y reconocimiento de Tolimán; esta subjetivación de la historia obedece a motivaciones políticas y de propiedad de la tierra, que coincidieron con el afán independentista de los criollos desde la segunda mitad del siglo XVIII y del XIX, en respuesta a lo que fue percibido como resultado de la normativa impuesta por Carlos III y la permisividad dada a

los peninsulares que poseían las haciendas, omitiendo el papel del criollismo en los mismos hechos.

Cambios y continuidad: el baile de San Miguel en el siglo XXI

En un proceso interpretativo ajeno a la comunidad, la fenomenología me permite un acercamiento al sentido del baile desde su valor performático y como elemento identitario que congrega el sentido histórico ficcional asociado con el constructo nacionalista de los siglos XVIII y XIX, desde una óptica indígena regional que transformó el discurso, preservado hasta la actualidad.

El baile encarna la suma de recursos estéticos, performáticos, políticos, identitarios y resultantes de la interpretación de los elementos simbólicos en lo individual y lo colectivo, mediados por referentes mnémicos, la experiencia comunitaria y familiar, intereses políticos y el contexto en que el montaje escenográfico es representado activando en la memoria las imágenes pictóricas de esta danza y las manifiestas en el baile, el discurso y aun en la vestimenta y accesorios de los bailadores. Es a partir de estos elementos que los individuos resignifican su pasado, desde constructos mentales impregnados por la subjetividad.

Al acercarnos a un montaje escenográfico vinculado con la danza tradicional expresada por niños, adolescentes y jóvenes, es necesario tener en cuenta procesos contextuales de temporalidad, en relación con la tradición misma y relativa a su permanencia y tránsito. Este baile alude a la fusión de horizontes que resultó de la Conquista espiritual, donde la cosmovisión indígena enfrentó otro pensamiento religioso. La doctora Marie Areti Hers¹⁰ plantea el desarrollo de un cristianismo otomí, donde ninguna de las dos formas religiosas se somete a la

¹⁰ Marie Areti Hers en diferentes sesiones de los Seminarios Papiit “La mazorca y el Niño Dios”, “Arte y comunidades otomíes. Metamorfosis de la memoria identitaria” y “El arte rupestre y la voz de las comunidades”, así como en asesorías personales.

otra, sino que se integran para generar un modelo cosmogónico independiente.¹¹

El mundo indígena se organiza en rutas y trayectos espaciotemporales transitados por los hombres y por la divinidad, juego de espacialidades que determina el sentido de los detalles, del movimiento de las manos y los pies a la forma en que se organiza la vida cotidiana.¹² Procesos de “figuración” y “significación” resultante del contexto, de convenciones temporales y la experiencia individual que define la interrelación de los grupos humanos con el mundo (Mier, 1999:51).

La existencia y preservación de la tradición y su transmisión inmutable que separan las “sociedades tradicionales del mundo contemporáneo”, como “pliegue que cruza entre la materia y el alma”, “línea de inflexión” que experimenta un proceso permanente de diferenciación, pliegue donde se actualiza el alma presente en la materia (Deleuze, 1989:50), extrapolable al baile y a su puesta en escena por niños, adolescentes y jóvenes. La tradición inmersa en la vida cotidiana donde se manifiesta una “estética-semiótica” que refuerza el proceso de observar, analizar y apreciar las imágenes (Deleuze, 1989:50); la danza como imagen

¹¹ Más allá de los paradigmas cristianos de unidad religiosa y pensamiento herético, la integración religiosa obedece a un modelo prehispánico, donde vencedores y vencidos sumaban divinidades, aprovechado por los franciscanos en un intento aculturante y sincrético, que para el pueblo otomí adquirió un valor particular por lograr reestructurar su modelo cosmogónico y el ofertado por los frailes en un constructo que permitía fusionar algunos elementos modificando ambas teologías fundantes, sin intención herética y como diálogo y negociación desde el siglo XVI y vigente en el XXI. La fusión de horizontes sumó el valor simbólico en un proceso de plurisignificación donde los elementos “se resignificaron y potenciaron” como nuevos recursos simbólicos donde los santos cristianos y la cruz adquirieron “funciones y propiedades análogas que permitieron su asimilación a la organización espacial del universo y de la vida otomí” (Galinier, 1990).

¹² Francisco Luna Tavera, hombre sabio otomí del Mezquital, refería que en Alfajayucan se acostumbraba acomodar los huevos de la gallina conforme al cosmograma, desde la flor de ocho pétalos” que encarna la idea del “ñutsi”, aunque cuando llegara la gallina para empollarlos moviera el orden dado en inicio [Francisco Luna Tavera en sesión de Seminario Papiit “Arte y comunidades otomíes. Metamorfosis de la memoria identitaria”, adscrito al IIE-UNAM, en octubre de 2014]. Este ejercicio cosmogónico manifiesto en la vida cotidiana ejemplifica el valor de la vivencia de las imágenes por el pueblo otomí.

activada que rompe la estructura discursiva y adquiere plurisentido a partir de la experiencia colectiva e individual.

“Ver” como miradas sesgadas que integran ángulo, perspectiva, experiencia, intereses y sentimientos que participan de lo que se “aprehende” y la forma en que cobra sentido (Merleau-Ponty, 1993:31); partícipes de procesos de ficción fisiológica que responden a la excitación celular, al configurar “fantasmas” que apelan a nuestro registro mnémico para su identificación, significación e interpretación (Imdahl, 1996:189). La percepción como reacción inmediata e individual, mediada por referentes mnémicos; engramas detonados por un suceso que se transforman en imágenes mentales que operan a nivel de la psique (Báez, 2012:24-25); la imagen como “fenómeno antropológico total” que se entrelaza con los individuos y la comunidad en los diferentes campos de existencia (Didi-Huberman, 2009:42-43).

Es imposible imprimir en nuestro registro mnémico una imagen, fija o en movimiento, en una primera impresión, ya que nuestra visión es sesgada y parcial al no poderse despojar de la experiencia, lo que la hace subjetiva (Merleau-Ponty, 1993:90); conforme se conoce más del objeto, el registro se transforma sin distanciarse del paradigma individual de subjetivación; el fantasma muta a ser “algo” que abreva del saber familiar y colectivo asumido a la historia individual. Las imágenes fijas y en movimiento son objeto de percepción y significación mediadas por las afecciones implicadas en el contexto de existencia.

Las imágenes fijas son parte de un entorno y se asumen a un marco de existencia donde el soporte o base participa de la forma en que serán percibidas, al igual que el límite que las enmarca y aun su ausencia (Schapiro, 1999:25-27); de igual forma, las imágenes en movimiento tienen soporte y límite, que puede ser película o recursos digitales y pantalla cinematográfica o televisión u ordenadores, para filmes y videos, que para el baile determinados por el sitio de ejecución. A pesar de ser imagen y ceñirse a paradigmas generales, es una “imagen otra” que involucra procesos performáticos asociados con la libertad de acción de los bailadores, que en casos como el que se analizan son eje de la representación que involucran “anti-objetos emergentes en los procesos artísticos” (Espinoza, 2010), vistos como “menor rigor en la

ejecución”,¹³ sin que afecte la acción, la preservación de la tradición, el discurso de la danza misma y el texto recitado.

La danza como el baile son fenómenos performáticos que existen sólo mientras son ejecutados y mirados; después se tornan en memoria, recuerdos mediados por los procesos de percepción y el registro audiovisual, que también es producto de la subjetividad desde el interés de quien lo realiza y/o de quien propicia su grabación o filmación. Por tanto toda imagen fija o en movimiento preservada del baile es subjetiva, parcial e intencionada.

El baile de San Miguel subjetiva la historia como toda narración de la misma, al ser mediada por intereses políticos y socioeconómicos; se muestran como aliados de Moctezuma a tlaxcaltecas y otomíes que conquistaron para la Corona las tierras del norte del Imperio mexica. ¿Por qué entonces se narra una historia de alianzas bajo el ícono de la “mexicanidad” reforzada con la idea de los colores de la bandera?, estos colores definían “lo mexicano” desde la Virgen de Guadalupe y las intenciones narrativas vinculadas con nuevas alianzas y discursos independentistas decimonónicos a las que se sumaron, reafirmando un nacionalismo hasta ese momento inexistente.

El baile como recurso mnémico que preserva la tradición y es agente vivo de la historia a la que subjetiva y transforma en función de tendencias políticas que emplean al arte como recurso de afirmación del discurso y como medio para su activación como mensaje comunitario.

La organización en cinco cuadrillas representativas de la sede de la fiesta y los cuatro barrios contiguos que la comparten, es un modelo político que articula la organización social en la estructura de la danza, siendo que los bailarines son representantes de los barrios y poblados que representan, pues cada uno de ellos procede de una familia del mismo. Asimismo, reflejan un modelo de sociedad igualitaria, donde los cargos son rotativos, ofreciendo a todos ser parte del modelo y en algún momento ejercer el liderazgo; esto incorpora por igual a hombres que a mujeres, y a niños que a adolescentes, que ocupan un lugar en

¹³ Luis Pérez, barrio de los Tecozautla, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.

la danza por una estructura definida por la selección de mayordomías, y no por experiencia, edad, género u otro referente.

Un modelo de sociedad con ejercicio del poder horizontal llevado al ritual, manifiesto en la danza, tanto en la articulación del grupo de bailadores como en el momento de presentarla a la comunidad. Asimismo, la religión se integra al ámbito civil y al modelo indígena con preservación tradicional a partir del ritual como en la vida cotidiana.

Epílogo

La danza es una de las bellas artes, aunque para ser considerada como tal es mediada por parámetros estéticos determinados por las corrientes de diferentes periodos, lo cual tiende a dejar fuera a manifestaciones tradicionales que mantienen vivo el imaginario cultural de los pueblos, a veces definido como “folklórico”, “vernáculo” y hasta como “pintoresco”. A pesar de estas clasificaciones, la danza ritual es arte por su coreografía y continuidad de pasos, vestimenta y movimientos, además de dar vida a imágenes, sonidos y referentes mnémicos comunitarios.

La danza tradicional comunitaria convoca en torno a sí a los grupos humanos como agente de conservación del patrimonio intangible de la humanidad, que más allá de plantearse como objeto de análisis o fenómeno cultural y estético, sirven de pilares para la preservación de la organización sociopolítica y religiosa de las comunidades, como el baile de San Miguel Arcángel en Tolimán.

La inclusión de niños, adolescentes y jóvenes como bailadores ofrece la preservación de la tradición al inculcarla en las futuras generaciones, mientras que trasgrede la normativa de ejecución dotando al baile de elementos performáticos que diferencian incluso la presentación del mismo baile en las diferentes cuadrillas, cada una como representante de la organización y preservación mnémica y tradicional de la comunidad que representa. Procesos mediados y propiciados por la experiencia individual, familiar y comunitaria que refuerza la subjetivación del arte, del baile, del sentido del mismo y de la historia con que se asocia.

Cinco cuadrillas de bailadores, integradas cada una de cuatro mayordomías, representativas del modelo de organización indígena, el cual no sólo ha sido preservado para la festividad, sino que es la base del sustento comunitario, con funcionamiento horizontal que rige la circularidad de los cargos, como de la forma de organización, interacción y gobierno de estos poblados, donde las mayordomías encarnan los rumbos del universo manifiestos en la unidad de la comunidad.

Las cuatro cuadrillas visitantes complementa el modelo con continuidad desde el periodo prehispánico al plantear alianzas entre los pueblos con origen común, fortaleciendo los procesos de negociación que les han dado independencia desde su origen, datado al menos en el Clásico, hasta nuestros días. Con las visitas entre comunidades se fortalecen los vínculos y la tradición, ampliando el periodo de existencia y la fuerza que puede tener en las nuevas generaciones.

El baile a San Miguel Arcángel es subjetivación de la historia que trastoca la memoria oral de quien la ejecuta y transmite a las siguientes generaciones en un doble discurso, uno al narrar el pasado y otro en su alteración para ajustarse al discurso oficial del siglo XVIII; un baile con variantes locales presentes en las cuadrillas que particularizan desde la vestimenta hasta el discurso, mas los pasos y la estructura es la misma.

A pesar de las adecuaciones y del discurso histórico construido, evidentemente distanciado de los hechos ocurridos con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, esta danza es una fuente histórica que muestra los intereses políticos de los siglos XVIII y XIX, donde la participación otomí fue activa, como en el XVI, desde su propio espacio que preserva su cosmovisión en forma de cristianismo otomí. Asimismo, plantea un discurso que suma las diferentes aristas de la vida comunitaria, unificadas bajo el mismo argumento religioso y comunitario, planteando un perfil definitorio de este poblado, donde las imágenes y formas adoptadas en el cristianismo otomí han permeado todas las estructuras, o bien esta forma de entender los preceptos católicos fue incorporada a un modelo con fuertes nexos con su antecedente prehispánico.

En el discurso dialógico que acompaña al baile se habla de alianzas con Moctezuma para resistir la conquista armada que dirime dife-

rencias al venerar cantando a San Miguel, arcángel ícono de la Conquista espiritual y artífice de la lucha emprendida por la monarquía española y el clero regular contra la idolatría; la afirmación ofrece la misma independencia que le dio al pueblo otomí su alianza con los conquistadores en la incursión en el norte del virreinato.

En el siglo XVI San Miguel encarnaba las fuerzas de los conquistadores que secundaban las empresas de los frailes, preservado aun en el XVII en las campañas de *Propaganda fide* que llevaron a los franciscanos hasta Santa Fe en California. En este baile las fuerzas indígenas que defienden su autonomía e inician rechazando la fe católica, son quienes lo emulan en su vestimenta.

A lo largo del siglo XVII proliferaron las esculturas de arcángeles, así como sus pinturas en otros espacios como el virreinato del Perú donde surgieron los arcángeles arcabuceros, que representaban presencia y ojos de Dios que se vinculaba como un respaldo divino a la monarquía Habsburgo que hacía cierto contrapeso a la autoridad papal. En este mismo sentido, la llegada de los Borbón a principios del siglo XVIII condicionó una nueva normativa para la representación de arcángeles, prohibiendo los arcabuceros y limitando al mínimo su pintura y escultura, además de limitar el culto a los tres arcángeles bíblicos, Miguel, Gabriel y Rafael.

La encarnación de arcángeles por los indígenas es oposición franca al modelo borbónico, una muestra tolerada por el proceso religioso en que se inscribe, que además de su carácter religioso y estético ligado a la danza y el performance, es un arma política de oposición a la casa gobernante. La vinculación de los otomíes con San Miguel es, además de una franca veneración como factor de la vivencia del cristianismo católico comunitario, una confrontación velada y connotada con los españoles que se oponen a ellos en el baile, que en la representación iconográfica de este arcángel encarnan a su opositor, el demonio, a quien derrota y expulsa del Paraíso.

Mas, ¿hasta dónde se preservan estos elementos en el baile contemporáneo? Difícilmente los bailaradores entienden la importancia de su papel en el baile como elemento de resistencia activa y afirmación identitaria de “lo mexicano”, en un momento de crisis regional con

alcance internacional, que inició con el cambio de casa monárquica gobernante y alcanzó el clímax con las invasiones napoleónicas, favoreciendo el ambiente idóneo para la lucha por la independencia del territorio “mexicano”.

Menos aún se hace analogía entre los conquistadores y el demonio, aunque la lucha entre los indígenas como arcángeles y los conquistadores es evidente. ¿Es por ello de menor valía el discurso preservado?, no porque está presente como raíces otomíes de independencia ideológica en forma de cristianismo otomí, que está vivo y activo en el siglo XXI.

Este fenómeno vivo, que se mantiene activo y activado en su preservación y presencia comunitaria con participación de niños, jóvenes y adolescentes es por una parte una subjetivación de la historia y por otra permanencia de la misma, desde enfoques locales y de oposición al régimen en el poder. La subjetivación de la historia en la narración es una constante porque los historiadores recuperamos fragmentos del pasado que tratamos de reconstruir, mas estamos mediados por nuestra experiencia y tendencias que determinan qué miramos y cómo lo significamos al integrarlo al discurso; de igual forma el pueblo otomí integró en el baile este recurso, referente de momentos históricos y de valores culturales preservados y en constante resignificación.

Al integrar niños como bailadores se asegura su inclusión en el modelo comunitario y que sean parte de la estructura horizontal de la comunidad, esto es la continuidad de la danza y la fiesta, pues al crecer participarán en la selección de nuevos bailadores y en la enseñanza del papel que deberán representar, donde Cortés, Moctezuma, Chimal y todos los miembros de cada cuadrilla son tan importantes como el resto, independientemente de la experiencia, la edad y el género; una auténtica sociedad igualitaria con un modelo horizontal y cíclico manifiesto en las festividades y elementos rituales, involucrando a todos los individuos con procesos de responsabilidad rotativa.

El baile de San Miguel es uno de los múltiples elementos de una gran fiesta en honor a este arcángel, patrono de San Miguel Tolimán, que debiera ser vista en el universo general en el que existe y se ha preservado, mas la fragmentación ofrece la posibilidad de acercamiento al fenómeno desde una visión determinada por mi interés en las

imágenes, manifiestas en los movimientos corporales y escenográficos, tanto como en las vestimentas y forma en que ocurre la ejecución dancística; sin negar la complementariedad que dan el contexto, el espacio y la narrativa asociada.

Una danza que más allá del baile encarnado es la confluencia de la pluralidad discursiva de los individuos que la representan, integrando la veneración al arcángel, la narración histórica, la afirmación como poseedores de la tierra, la afirmación de su defensa al territorio nacional frente a los extranjeros, la apropiación de San Miguel y del cristianismo por los otomíes al abrazar y encarnar al arcángel, el modelo comunitario de organización y la memoria colectiva.

Por tanto, la danza en honor a San Miguel es un recurso artístico y estético, ligado a la danza como arte y al performance, donde el ritual se nutre y preserva, mientras se muestra un modelo de organización y estructura presente desde antes de la llegada de los españoles a territorio americano en las estructuras políticas y sociales de las comunidades otomíes. Imágenes en movimiento que dan cuenta de la danza tradicional asociada con la festividad católica en honor a San Miguel como un discurso político y cosmogónico que da continuidad a este pueblo.

Concluyo este análisis con una invitación al lector para que visite San Miguel Tolimán en las fiestas de septiembre (26 a 30), donde más allá de mi subjetividad e intencionalidad narrativa puedan disfrutarla desde su experiencia e individualidad.

Bibliografía

- Báez Rubí, Linda (2012). *Aby Warburg. El atlas de imágenes Mnemosine*, vol. II, *Un viaje a las fuentes*. México: IIE-UNAM.
- Bonnefoy, Anne (2009). “San Miguel Tolimán, tres Tolimanes y un Chimal: las capillas oratorios y la fiesta patronal”, *Lugares de México*, México [www.lugaresdemexico.com/toliman.html], fecha de consulta: septiembre de 2016.
- Chemín Bässler, Heidi (1993). *Las capillas oratorios otomíes de san Miguel Tolimán*. México: Fondo Editorial del Estado de Querétaro.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. España: Paidós.

- Didi-Huberman, Georges (2009). *La historia superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Dorantes Soria, Maricela (2013). “Título primordial de los reyes Tlalanxayopanecan, análisis de las imágenes”. Tesis de maestría en historia del arte. México: FFyL-IIE-UNAM.
- Espinoza, Elia (2010). *La historia del arte y de la imagen III. De la pintura a los no-objetualismos (formas y procesos del arte de acción, la poesía y el cine). Zonas de trabajo para la tercera sesión del propedéutico a maestría en historia del arte*. México: Programa de Posgrado en Historia del Arte, UNAM.
- Galinier, Jacques (1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: UNAM/CEMCA/INI.
- Imdahl, Max (1996). *Coleur: les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. París: La Maison des Sciences de l’homme.
- Inoue, Yukitaka (2007). “Fundación de pueblos indígenas novohispanos según algunos títulos primordiales del Valle de México”, *Ritsumeikan International Affairs*, núm. 5. Kioto: Institute of International Relations and Area Studies.
- López, Paula (2003). *Los títulos primordiales del Centro de México*. México: Conaculta.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mier Garza, Raymundo (1999). “Semiótica y discordia: el testimonio estético”, en Landowsky *et al.* (eds.), *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo/ México: EDUC/UAP.
- Peña Peláez, Beatriz Isela (2010). “Ystla y sus capillas familiares”. Tesis licenciatura en historia. México: FFyL-IIE-UNAM.
- Schapiro, Meyer (1999). “Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signos”, en *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- El Charco del Ingenio (s/f). “Cucharilla o chimal: una planta ritual en peligro”. México: el Charco del Ingenio, jardín botánico, San Miguel de Allende Guanajuato [www.elcharco.org.mx/actividades/actividades4.html], fecha de consulta: octubre de 2016.

Testimonios

IIIE, Seminarios Papiit, “La mazorca y el Niño Dios”, “Arte y comunidades otomíes. Metamorfosis de la memoria identitaria” y “El arte rupestre y la voz de las comunidades”: Francisco Luna Tavera (octubre 2014), Marie Areti Hers S. (2011-2016).

San Miguel Tolimán (septiembre 2016): Luis Pérez, María González Reséndiz, Felipe Flores, Marco Peña.

Grupos virtuales de acompañamiento psicosocial

Entrevista a la psicóloga Gemma Solsona*

*Alejandro Cerda García***

¿CÓMO LLEGARON A LA REALIZACIÓN DE GRUPOS VIRTUALES DE ACOMPAÑAMIENTO PSICOSOCIAL?

Somos asociación desde hace 25 años. De hecho, nuestra entidad nació en la sala de espera de un hospital, del Clínico de Barcelona, donde se reunían los papás y mamás que estaban esperando, que tenían sus hijos en la Unidad de Cuidados Intensivos (UCI). A partir de ahí vieron que a través de grupos de ayuda mutua se apoyaban, pero no sólo en compartir las situaciones, sino a movilizar recursos. A raíz de esta ayuda mutua que se daban entre ellos, nació la asociación. O sea que no es que la asociación nos haya llevado a hacer grupos, sino que los grupos nos han llevado a ser asociación. Nacimos por la necesidad de unos padres y seguimos trabajando con base en estas necesidades. Trabajamos totalmente a demanda, según lo que nos piden los padres. Los grupos son para nosotros una prioridad. Grupos presenciales hemos tenido siempre, y los hemos tenido integrados en el trabajo que hacemos con el acompañamiento a los padres, a las familias y a las personas con cardiopatía, siempre se les ha ofrecido esta posibilidad.

* Asociación de Cardiopatías Congénitas (AACIC)/ Fundación CorAvant, Asociación y Fundación de Cardiopatías Congénitas en Cataluña, España [infogirona@aacic.org] [www.aacic.org].

** Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

El problema es que no es tan fácil tener grupos físicos. No es tan fácil tener un conjunto de padres en un mismo territorio que estén interesados en quedar con una frecuencia determinada. En cuanto a horarios, todos llevamos una vida muy saturada. Sabemos que la cardiopatía nos ocupa muchísimo en los primeros años de vida y que luego la tendencia es a normalizar tanto, que cuesta encontrar un espacio para dedicarlo a reflexionar sobre lo que nos ha pasado estos años anteriores, con lo cual, no es fácil hacer un grupo real.

Finalmente, con las nuevas tecnologías se nos ofreció la posibilidad. Conocimos el programa con el cual nos conectamos ahora,¹ vimos que era una buena herramienta por la calidad de audio y de video, y decidimos lanzarnos a probar. Es el hecho de dar una oportunidad a todas estas familias que nos piden participar en un grupo pero que no lo tienen cerca de su domicilio o que, por horarios, por trabajo, por el motivo que sea, no pueden venir a los presenciales.

Debo decir que los presenciales son de dos horas, no de una hora y media como los virtuales y que en los primeros ofrecemos también un espacio paralelo infantil para trabajar con los niños y que los papás puedan venir sin necesidad de tener un canguro, alguien que les cuide a los hijos. Con todo, el hecho de venir a los presenciales, sobre todo de lejos, para dedicar una tarde, no es fácil; por ello, nos pareció una buena solución probar con los grupos virtuales y la verdad es que han funcionado muy bien.

¿CÓMO TRABAJAN ESTOS GRUPOS?, ¿CUÁL ES SU FUNDAMENTO?

Nosotros nos centramos en la teoría de los grupos de ayuda mutua y aquí lo que ofrecemos es un espacio de intercambio donde las personas vienen, se encuentran y hablan de lo que les ocupa, de lo que les interesa, de lo que les preocupa o de lo que tienen dificultades para solucionar en su vida cotidiana en relación con la cardiopatía. A veces salen temas no tan directamente relacionados con la cardiopatía

¹ Los grupos virtuales y la presente entrevista se llevaron a cabo a través del *software* Zoom [<https://zoom.us/>].

y más relacionados con la paternidad, la maternidad, la crianza de los hijos, etcétera.

Los participantes, en nuestra versión clásica habitual de los grupos presenciales, normalmente salían de la propuesta que hacíamos dentro del trabajo individual con cada persona, con todo y que siempre han sido grupos abiertos. Es decir, cuando abrimos un grupo, cuando empezamos un nuevo curso, siempre ofrecemos la posibilidad de participar a toda la gente de la zona.

Pero estos encuentros no son aislados. No son sólo los días en que se ven estos padres, sino que son personas a quienes ya conocemos; conocemos su historia, la de sus hijos, las dificultades con las que se han encontrado. Y sabemos un poco de los objetivos a trabajar por la demanda que nos han hecho las mismas familias. A través del grupo podemos trabajar otras cosas desde la perspectiva de la ayuda de los padres, no de la ayuda del psicólogo.

En los grupos virtuales es exactamente lo mismo. Se ha ofrecido a todas las personas que nos conocen y se ha ofrecido también en las redes sociales para dar más difusión al proyecto. Los integrantes han sido principalmente personas que ya conocíamos, pero también han aparecido personas que no conocíamos anteriormente o con quienes no habíamos tenido un contacto tan directo a pesar de que formaban parte de nuestra base de datos, por ejemplo. A raíz de ello se empieza este trabajo, pero con una entrevista previa: saber de dónde viene esta familia, en qué situación está, características del hijo(a) con cardiopatía, aunque sea a grandes rasgos, para conocer un poco el perfil de la familia y a partir de ahí ver si se puede integrar en el grupo.

¿CUÁLES SON LOS TEMAS QUE A ELLOS LES INTERESAN?,

¿CUÁLES SON SUS RETOS?

En los grupos virtuales los temas se han centrado en la cotidianidad, en cómo solucionar pequeñas cosas que nos pueden obstaculizar el día a día, cómo normalizar, cómo integrar la enfermedad crónica en nuestra vida cotidiana sin que sea algo molesto o difícil de plantear; cómo hablamos de la enfermedad de nuestros hijos, incluso, cómo

entendemos nosotros su enfermedad: como enfermedad crónica, pero que no son niños enfermos.

O sea que en el “on-line” ha sido mucho: ¿cómo me sitúo, cómo me posiciono con la enfermedad de mi hijo? Y a partir de ahí: ¿cómo me relaciono fuera, tanto con el hijo, como con el entorno? Con los médicos también, ha salido la relación médico-paciente. Han salido varias cosas: cicatrices, el colegio, cómo hablamos de la enfermedad, la sobreprotección. Por nuestra experiencia en grupos presenciales, la demanda cambia mucho en función del grupo.

En Tarragona, por ejemplo, tenemos un grupo muy estable, hace muchos años que funciona, y los temas más generales se han trabajado mucho y piden otro tipo de actividades más enriquecedoras, a veces más terapéuticas, a veces más tipo taller, de relajación, de intercambio, pero a otros niveles.

Y aquí, en Girona, es un grupo que también funciona hace muchos años, pero es muy irregular, con lo cual los temas varían en la situación personal de los miembros que participan en aquel momento. Se ha trabajado más desde lo personal, no tanto la cardiopatía en sí, sino ¿qué me pasa a mí como padre, qué me pasa a mí como madre, cómo me relaciono con mis hijos y cómo eso les puede afectar a ellos?

Conclusión: la demanda del grupo depende única y exclusivamente del grupo. Está claro que, en el primer periodo del grupo, se trabaja sobre todo la cardiopatía, pero se trabaja “la relación con la cardiopatía”, o sea, tanto la relación que tengo, como la que tiene mi hijo con la enfermedad y la relación que tengo yo con mi hijo.

Suponemos, por lo que hemos visto, que dependerá mucho también de las necesidades de cada uno, a nivel médico. Aquí en Cataluña tenemos una atención de muchísima calidad, por lo cual el tema médico lo tenemos solucionado, incluso la segunda opinión la tenemos estandarizada, ya es un derecho clarísimo del usuario, por lo tanto, a nivel médico estamos tranquilos, aunque la solución quirúrgica no sea fácil. A veces nos visitan personas de otras regiones de España, que no tienen hospitales tan cercanos, donde la demanda es mucho más médica. O sea que, en primera instancia, lo que más preocupa a los padres de niños con cardiopatías congénitas, es la supervivencia de su hijo, obviamente. Una vez que está solucionado esto, y queda

solucionada la parte médica, viene todo lo social, psicológico, afectivo, educacional, etcétera.

¿QUÉ SE LLEVAN LOS PADRES AL PARTICIPAR EN ESTOS GRUPOS?,
¿QUÉ ES LO QUE ELLOS ENCUENTRAN?

Lo que tenemos claro es que la posibilidad de compartir los problemas nos libera de la angustia, de la preocupación, del pensar que nos está pasando algo muy raro. Darle una realidad social a las preocupaciones individuales es ya una liberación, con ello te puedes sentir más capaz de solucionar tus problemas: ver que hay otras personas que han pasado por situaciones similares a las tuyas, que hay niños que son mayores que tu hijo, o ver diferentes papás, con diferentes hijos, con diferentes situaciones, que han encontrado soluciones variadas. Diferentes, pero soluciones, al fin y al cabo; y que a veces la solución no es otra que aceptar y aprender a convivir con eso. Eso descarga mucho y automáticamente mejora la autoestima porque te sientes más capaz de enfrentar las dificultades.

El grupo te da fuerza, está claro; a la vez estimula la creatividad para solucionar problemas, para tener más recursos; sentir que todas estas locuras que a veces se te ocurren no son locuras, son posibilidades que pueden ser reales. O que lo que tanto te preocupa, al grado que dices: “no me lo puedo sacar de encima”, tampoco es una locura en cuanto a que no tenga cabida, es lógico que te pase eso, que te pueda pasar. El hecho de ver que hay otras personas a quienes también les ocurre lo mismo, relaja mucho.

Nosotros trabajamos con base en la capacitación, para que las personas se sientan capaces de solucionar sus propios problemas; que no nos necesiten a nosotros y que no necesiten a los demás, sino que haya una evolución hacia el crecimiento y hacia el sentirse más maduros y más capaces de cuidarse por sí mismos y alejarnos de la dependencia. El grupo también nos da eso. El grupo da riqueza, más allá del terapeuta, más allá del psicólogo; son los mismos padres quienes se aconsejan, quienes trabajan las dificultades, con lo cual también ganan libertad para sentirse más capaces.

¿QUÉ ES LO QUE LE CORRESPONDE HACER AL PSICÓLOGO?,
¿CUÁL ES SU PAPEL?

Un grupo de ayuda mutua nunca hace terapia. En estos grupos he sido facilitadora, soy psicóloga, pero el facilitador no tiene porqué ser psicólogo. Puede ser cualquier persona dentro del ámbito de las ciencias sociales: psicólogo, pedagogo, trabajador social, cualquier persona habituada a trabajar con otras personas. Lo que sí necesitamos es buena capacidad de escucha activa, de una escucha empática para acompañar al grupo, para dirigirlo en las demandas que hace, concretarlos mejor, o incluso en las conclusiones de los diferentes miembros, a regular su conversación y a darle una coherencia global. Tendemos a intervenir lo mínimo. Que nuestra intervención realmente sea mínima y que genere un clima de aceptación de la conversación con el fin de unificarla. Que no sea uno quien habla de una cosa, el otro de la otra, sino intentar acompañar a que todos hablemos de lo mismo. Pero aportando las opiniones que han salido del grupo, no las propias, dando una “versión oficial”; añadiendo, en todo caso, información que no haya podido salir como tal, como información complementaria.

¿QUÉ SE LLEVA GEMMA DE HABER TENIDO ESTA EXPERIENCIA
DE ACOMPAÑAMIENTO A PADRES DURANTE TODOS ESTOS AÑOS?

Gema es muy afortunada por estar donde está. Eso es lo primero, con lo cual la experiencia y el aprendizaje es diario, es continuo. Estos niños son una fuente de riqueza brutal por el coraje que tienen, por la capacidad de superación que tienen y por la cantidad de energía que desprenden los niños en sí con cardiopatía congénita. Cuando crecen y son adultos también. Y acompañar a los papás en todo este proceso, en este crecimiento, para un psicólogo es como un regalo, porque normalmente los psicólogos más clásicos sólo vemos trocitos de las vidas de las personas, en cambio, ver el crecimiento de una persona hacia la capacitación, hacia el sentirse fuerte, hacia el sentirse acompañado, para mí es fantástico. Y aprender, aprendo cada día, cuando hablo con alguien siempre aprendo algo, primero a escuchar y a darme cuenta de

otras realidades, otras situaciones y a intentar acompañarlos siempre, eso está claro.

FINALMENTE, ¿QUÉ ES LO QUE USTEDES HAN VALORADO COMO ALCANCES O LÍMITES AL USAR LA MODALIDAD VIRTUAL RESPECTO DE LAS FORMAS DE TRABAJO PRESENCIAL?

Tenemos bastante claro que el medio, la plataforma que se utiliza es importante, porque si hay problemas técnicos, a nivel de ruidos, de perder la imagen, dificulta muchísimo la continuidad del grupo.

En cuanto a conversar directamente, está claro que es distinto. Pero luego el vínculo, la implicación de las personas, el estar más cerca, vemos que con este sistema que utilizamos, realmente ha sido muy fácil. Era uno de los miedos, incluso para nosotros, de que resultara demasiado frío. El no poder tocar a la persona que se está emocionando o a la persona que ves que le iría bien el contacto físico. Pero siempre ha habido una continuidad, no dejas a la persona abandonada durante todo el mes, sino que estás ahí, estás disponible. Y, según el caso, valoras si va bien una llamada, si va bien un: “vamos a vernos y a hablar de esto”, si se puede trabajar algo más en función de lo que has visto en la sesión.

Evidentemente, cuando la gente está más lejos es más difícil, pero siempre hay maneras de estar en contacto. Una llamada es muy fácil y buscar un punto de encuentro también. A nosotros nos parecía que de entrada podía ser demasiado frío, pero no. Al contrario, los mismos padres valoran positivamente la oportunidad de estar en el grupo. Y el hecho de estar es más valioso, que el hecho de no podernos tocar, que no sea presencial. Tiene más fuerza el que “pueda ser” y no el que “no sea perfecto”.

MUCHAS GRACIAS. ESPERAMOS QUE ESTE TIPO DE INICIATIVAS PUEDAN BENEFICIAR A MUCHAS PERSONAS, INCLUSO EN OTROS PADECIMIENTOS O ENFERMEDADES.

Muchas gracias a vosotros por darnos la oportunidad de hablar del tema.

Noviembre*

*Tonatiu Velázquez Solís***

Estamos hartos, estamos cansados, estamos hastiados, estamos desesperados porque vemos que el teatro [...] el arte en general, apesta a negocio, apesta a funcionarios, apesta a comercio, apesta a publicidad, a rutina, a comodidad, apesta a relajamiento, apesta a aburrimiento, a burocracia [...] apesta a todo menos a ¡arte, arte, arte! ¿dónde quedó el arte? ¡No hagan matemática del arte! Nosotros somos libres y creemos en un arte que trate de cambiar los corazones de la gente, que los alegre, que les de fuerza, que los haga sentirse vivos, que llegue directo al espíritu, queremos un arte sin fronteras, condiciones ni diferencias [...] queremos que el arte sea un arma pero no un arma cualquiera sino un arma que de verdad dé en el blanco.

El documental-película¹ *Noviembre* trata de un conjunto de estudiantes de teatro que deciden unirse y crear un colectivo independiente que tiene por meta llevar el teatro a espacios sin exigencias cercadas como

* *Noviembre*, España, 2002. Dirección: Achero Mañas. Duración: 104 min. Interpretación: Óscar Jaenada (Alfredo), Ingrid Rubio/Paloma Lorena (Lucía), Juan Díaz/Juan Margallo (Daniel), Javier Ríos/Ángel Facio (Juan), Adriana Domínguez/Amparo Valle (Alicia), Jordi Padrosa/Fernando Conde (Imanol), Juanma Rodríguez/Juan Diego (Pedro), Nuria Gago/Amparo Baró (Helena), Héctor Alterio (Yuta). Guión: Achero Mañas; con la colaboración de Federico Mañas. Producción ejecutiva: José Antonio Félez. Música: Eduardo Arbide. Fotografía: Juan Carlos Gómez. Montaje: Nacho Ruiz Capillas. Dirección artística: Federico G. Cambero. Vestuario: Nereida Bonmati. Estreno en España: 26 de septiembre de 2003 [<https://www.youtube.com/watch?v=K1L0DsKlOmK>].

** Estudiante de la licenciatura en psicología, UAM-Xochimilco.

¹ Es una película en el sentido de que cuenta una historia y también es un documental, pues los personajes reales de dicha historia, ocasionalmente aparecen en partes de la misma.

las sugiere en su entorno habitual (en un foro), sino buscando que el teatro traspase las fronteras de la butaca y que provoque la interacción con la gente. Que el teatro no se particularice a un segmento de gente que sabe hacerlo, sino que sea de todos y por todos construido.

Así, Alfredo –el personaje principal de esta película– no sólo pretende hacer teatro con ambiciones (lejanas del dinero que éste muchas veces conlleva), que sea teatro para la gente, sino que intenta romper barreras construidas a partir de la estructura que se le ha asignado al teatro, barreras que lo han alejado de la gente, siendo ésta quien puede apreciarlo, criticarlo o simplemente disfrutarlo. Desde su visión, trata de hacer un teatro para que el espectador sea participante activo en la construcción de la trama.

Así, Alfredo y sus compañeros, consolidados como el Colectivo Independiente Noviembre, desfilan por las calles vestidos de una manera extravagante, propiciando que la gente interactúe con la puesta en escena, formando un teatro con diversas posibilidades de elaborarse, de personificar y de darle sentido a los actores sociales del día a día. Se puede pasar de construir personajes que representan a quienes transitan por la ciudad en un día cualquiera, hasta personajes que construyen una rareza en la cotidianidad; pero, en ambos casos, se pone en cuestión la representación de las personas y sus formas de vincularse ante lo que hacen o dejan de hacer en relación con los personajes.

En todas las funciones se encuentran con problemas burocráticos para lograr sus representaciones teatrales, pues necesitan permisos para llevarlas a cabo, lo que les crea constantemente conflictos con la legalidad.

Posteriormente descubren una forma de escenificar su teatro –que llamaran teatro-documental– a partir de la función *atentado*, misma que los lleva a enfrentar problemas judiciales por las implicaciones políticas y la brutalidad con que dicho atentado se realiza en el espacio público seleccionado. Aquí surge un vuelco en las formas de escenificar y de llevar el teatro a la calle, debido a las complicaciones político-judiciales para realizarlas en espacios abiertos y lugares concurridos.

La película cierra de una manera expectante dando paso a un sinfín de vueltas para reflexionar; sin duda, el camino de sacar el teatro de una estructura física y diversificarlo, nos adentra a pensar en

la importancia del teatro en la sociedad; todos somos actores de algo y personificamos algo, y ese algo debe ser llevado a escena; los sujetos deben ser actores en el escenario y no esconderse tras bambalinas. Así, el teatro independiente, libre y gratuito construye una postura política de lo que significa salir a las calles y hacer que no sólo la función planeada hable en pro de los intereses en que fue formulada, sino que el espectador tenga la posibilidad de hacerla cambiar y de lograr entrar en ella, que sea un factor importante y preponderante en la función.

Pensemos estas implicaciones de la función representada en la escena de la política. Alfredo, el actor principal, en una parte dirá: “[...] no soporto a la gente que está ahí en una butaca mirando sin participar, sin expresar nada [...] quiero que se muevan, que hagan algo, no soporto que se queden ahí como estatuas”. Alfredo quiere ver a los espectadores en acción, busca que se encuentren, que logren desplegarse en relación con lo que les sugiera la escenificación del teatro. En este sentido, el trabajo del Colectivo Noviembre es político por tratar de hacer que las personas *hagan algo*.

A diferencia de Pirandello, quien buscó un autor para seis personajes en una de sus obras cumbres, el Colectivo Noviembre pretende darle una obra a un espectador, una vuelta de tuerca al teatro y su representación, su influencia social y su construcción como una estructura fija. Pretende hacer un teatro social que documente las implicaciones que conlleva el simple hecho de vivir y los sucesos escondidos por los cuales habitamos en lo cotidiano.

El Coyote 45*

*Gabriel Araujo Paullada***

Presentar el número 45 de *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* (número de aniversario), 25 años después de que esta revista salió a la luz en el Departamento de Educación y Comunicación, me permite recordar uno que otro de los muchos detalles que habrán de contribuir a repensar el presente y el futuro de un *proyecto editorial* como éste, que ha sido tan importante para la mayoría de las profesoras y profesores pertenecientes al sector de psicología del propio Departamento de Educación y Comunicación.

Antes de pensar en un nombre para una revista departamental del área de psicología, Carmen de la Peza y Raymundo Mier imaginaron, diseñaron y concretaron un proyecto editorial para dos revistas: una relacionada con la comunicación y la otra con la psicología.

Dicho proyecto invitaba a las áreas departamentales de entonces a que se sumaran designando representantes para formar los comités editoriales; la intención explícita era que éstos estuvieran conformados por integrantes involucrados en tareas de investigación y docencia. Amén de la representatividad departamental de estos grupos académicos, el proyecto subrayaba la importancia de una modalidad colectiva de organización que, sin descansar en una dirección

* Nombre del cuento relatado hace aproximadamente más de 60 años por mi padre, el doctor Gabriel Araujo Valdivia, como una de tantas formas de transmitirme, con su muy singular estilo para *contar historias*, lo que para él era un sentido que hacía que la vida valiera la pena.

** Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

unipersonal, delegara las tareas directivas del comité en aquellos que estuvieran a cargo de coordinar el número en proceso de producción, colaborando para que esto fuese posible con la participación directa y estrecha de una instancia operativa misma que, a lo largo de la vida de *Tramas*, ha estado a cargo de diferentes editores, destacando entre ellas la invaluable labor de Virginia Méndez.

La idea de un proyecto con estas características de representatividad, de cooperación (trabajo colectivo) y de dirección funcional y rotativa, obedecía a desdibujar la preeminencia de una figura directiva que unas veces es puramente de ornato, otras veces de liderazgo (intelectual, académico, político, etcétera) que lamentablemente, tiende a burocratizarse, y otras más (no pocas, por cierto) se convierte en el combustible idóneo que alimenta la tan familiar *hoguera de las vanidades* de nuestra cotidianidad académica.

Al dar a conocer los detalles anteriores pretendo llamar su atención para que reconozcan que una modalidad de trabajo como ésta, no sólo fue posible ponerla en marcha, sino que se mantuvo vigente, contando siempre con el apoyo de las jefaturas de departamento en turno, quienes, según su estilo, además de apoyar, llegaron a presionar al comité para que mantuviera la periodicidad y calidad de los números, conservando el prestigio de una revista que, poco a poco, fue ganándose el reconocimiento dentro y fuera de nuestra universidad.

Tramas nació formalmente en diciembre de 1990, bajo este sugerente y polisémico nombre, evocando desde el principio múltiples figuras, diversas escenas y no pocas modalidades vinculares.

Así se hizo sentir en este primer número, saliendo a la luz con las siguientes palabras:

Hilos errantes en la tela del tiempo que se desata.
Nudos de historia atorados en el fondo de la garganta.
Destinos atrapados entre las manchas oscuras de los mares
de sargazos de la memoria.

Tramas y Traumas
Urdimbre de sombras en el tejido de la epidermis erizada
de la metáfora

Intriga en la cresta de la novela personal, donde el actor está fuera de lugar bailando en la cuerda floja, la misma que en un enredo se tensará desde el otro extremo.

Después algún personaje nos sacará la lengua.

Tramar el mundo complejo y profundo en una actividad superficial al ras del agua y en el centro del viento.

Tramador del caos hilvanado en tormentas de pasiones y deseos, el resto no corresponde a la humanidad amurallada de razones.

Las tramas son las perversiones y malas acciones que nos permiten seguir actuando nuestro propio libreto.

¿Quién inscribió en el olvido nuestra trama inconsciente de silencio hasta hacernos saltar y mirar frente a frente a las palabras?¹

Después de presentarse de esta manera, Margarita Baz y quien esto escribe, coordinadores del primer número, elaboramos un texto acerca del título y el subtítulo, tanto de la revista como de la temática propuesta para ese primero de 45 números de la revista *Tramas*,² dicho texto es el siguiente:

Tramas inicia sus cruces y enlaces con la urdimbre de los grupos y las instituciones. Algo que no ocurre por el impulso del azar, sino como producto de una búsqueda que, en la UAM-Xochimilco, ha dejado ya huellas significativas. En *Tramas* confluyen inquietudes que vienen de hace tiempo y que han abierto espacios a la investigación en torno a problemas que albergan claves y nudos fundamentales para la exploración de la vida colectiva. Hablamos del tejido social que producen los grupos y las instituciones que, lejos de fluir como procesos paralelos, arman puentes rejuegan configuraciones y lógicas que permanecerían indescifrables bajo cualquier mirada que los separara artificialmente.

Lo mismo ocurre con la “subjetividad y los procesos sociales”, subtítulo que acompaña al nombre de nuestra revista. Territorios de pensamiento y

¹ *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 1, p. 4.

² Recordemos que este texto fue escrito para celebrar la publicación del núm. 45 de *Tramas*.

quehacer, dimensiones de la vida humana cuya energía emerge de la tensión entre lo pulsional del poder y el poder de la pulsión. Para adentrarse en ellos es necesario encontrar el valor de una caja de herramientas multirreferencial y transdisciplinaria.

Este primer número de *Tramas*, presenta trabajos que dan cuenta de la diversidad de problemas, teorizaciones y prácticas que forman parte del debate contemporáneo en el campo grupal e institucional. Esa es la sección Temática de la revista. La segunda sección, denominada Convergencias, contribuye con textos que aportan otros discursos y movimientos exploratorios en el ámbito del trabajo psicológico.

Sea, pues, este primer número de *Tramas*, una invitación a recorrer caminos cuyo punto final no conocemos pero donde múltiples encuentros son posibles.

Los responsables de este número:

Gabriel Araujo Paullada

Margarita Baz y Téllez³

Para terminar estos comentarios, pido a ustedes su autorización para dedicarle a mi padre lo que hoy les estoy narrando acerca de este proyecto editorial, el cual, a mi juicio, pareciera estar perdiendo el sentido que otrora quisimos que tuviera en tanto proyecto colectivo coordinado (en forma rotativa) por los responsables del número en turno y contando con el reconocimiento y apoyo personal y presupuestal de una jefatura departamental, identificada intelectual, afectiva y académicamente con el quehacer de psicólogas y psicólogos cuya práctica no es en forma alguna ajena a la complejidad del trabajo universitario del Departamento de Educación y Comunicación.

En cuanto a la dedicatoria a mi padre, pieza fundamental en las *Tramas* de mi vida, les diré que ésta se me ocurrió en primer lugar por la coincidencia de fechas, ya que los 25 años que conmemora el número 45 de *Tramas* coinciden con los 25 años que conmemoran la muerte de mi padre ocurrida el 4 de junio de 1991 (25 años después).

El otro motivo (quizá menos consciente) está asociado con la trama de uno de los cuentos no pocas veces contado por él. Se trata del

³ *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 1, pp. 5-6.

llamado *Coyote 45* el cual, para mi gusto, nos viene muy bien ahora que se presenta el número 45 de *Tramas* (como el del coyote), que conmemora el nacimiento, la vida y el futuro de esta nuestra revista.

Así las cosas, la trama del cuento va más o menos así:

En algún lugar del México rural de principios del siglo XX, los rancheros que tenían sus tierritas para sembrar y algunos animalitos de granja como gallinas, guajolotes, puercos y una que otra vaquita sabían muy bien que habían de alertarse ante la presencia de algún coyote, sobre todo, cuidando de sus gallinas. Cuando el coyote hambriento merodea alguna granja hace lo imposible por sortear cuanto obstáculo impida su camino. Así, intentan burlar cercas de alambre o bardas de piedra con tal de saciar su voraz apetito llevándose una que otra sabrosa gallinita.

Los rancheros que sabían todo esto, se preparaban lo mejor que podían aguzando los sentidos para frustrar los instintos depredadores de los coyotes. En consecuencia, se habían convertido en *espanta coyotes* especializados, al extremo de matar al coyote que no huyera e insistiera en meterse al gallinero y comerse las gallinas. Por ello, sorprender al coyote con las manos en la masa era motivo suficiente para su ejecución.

La habilidad de los rancheros del lugar, para impedir que los coyotes se llevaran a sus gallinas, fue adquiriendo cada día más y más fama. De entre todos ellos, destacaba la de uno al que le apodaban *el aguzao*, quien curiosamente empatizaba con los coyotes que sabía más listos (los más *aguzaos*) de quienes paradójicamente se sentía enemigo acérrimo.

El aguzao se vanagloriaba diciendo que no había un solo coyote capaz de vencerle; que sus gallinas podían sentirse más seguras con él que bajo la vigilancia del *gallo mayor*.

Así pues, para comprobarles a todos sus dichos, inventó una bitácora para registrar y describir con lujo de detalles las distintas tácticas usadas por cada uno de los coyotes enemigos a quienes fue numerando hasta llegar al número 44. Cuarenta y cuatro coyotes cuyas múltiples artimañas lo estimulaban a seguirse perfeccionando a medida en que

cada uno de ellos había sido aprehendido y ejecutado, o bien espantado por este invencible ranchero apodado *el aguzao*.

Sin embargo, este personaje acostumbrado a ganar siempre a pesar de sentirse orgulloso por ello, comenzaba a aburrirse. En esas estaba cuando apareció de pronto un nuevo coyote, el cual, a las primeras de cambio burló todas las trampas, entró al gallinero y le birló su primera gallina al famoso *aguzao*. Así, sin repetir patrón alguno, dos días después, regresó y le repitió la “dosis”. A partir de entonces el coyote continuó burlándose del *aguzao* en diez ocasiones más, a lo largo de dos meses.

Nuestro ranchero, pese a su desconcierto primero y enojo después, se sentía de nuevo vivo al grado de saberse simultánea y ambivalentemente furioso pero feliz.

Ello lo llevó a diseñar ingeniosas trampas, inventar tácticas sin precedentes, mantenerse en vigilia, comprar perros de caza y crear un sinfín de procedimientos procurando que todos estuvieran tanto a su nivel de calidad como a la del ahora *Coyote 45* que, de vez en cuando, entraba y salía del gallinero, dejando sus huellas y dándose el lujo de no robarse gallina alguna.

El aguzao sentía estar llegando al límite de su tolerancia diciendo a todos que ya le llegaría su turno al *Coyote 45* y, entonces, él lo aprehendería, lo mataría, lo disecaría y lo mostraría como un trofeo, sin que supiera que con ello apagaría esa llama de pasión que lo mantenía alerta y por tanto vivo.

Así transcurrió un mes más hasta que una madrugada, *el aguzao* entró al gallinero a revisar sus gallinas y recoger los huevos de las ponedoras, y lo que vio le dejó perplejo: a unos cuantos metros, totalmente confiado, dormía plácidamente el *Coyote 45* después de haberse atracado glotonamente una gallina de más.

La escena fue tan desconcertante que lo dejó paralizado. Mientras tanto, el *Coyote 45* abrió un ojo y comenzó a medio desamodorrarse sin intentar correr y huir de inmediato de su peor enemigo.

Contrario a esto, se le quedó mirando y le preguntó lo siguiente: ¿qué vas a hacer, amigo?, ¿matarme?, ¿y luego de eso, que harás?, ¿vas a matar conmigo tus deseos de seguirme buscando?, ¿tus deseos de encontrarme y de vencerme?

El aguzao lo escuchó atentamente y vio cómo el *Coyote 45* en un acto de complicidad seductora le guiñó uno de sus enigmáticos ojos. *El aguzao* hizo lo propio al *Coyote 45* y lo dejó ir.

El Coyote 45 se volvió al monte y siguió siendo deseo, esperanza, futuro y vida para *el aguzao* y quizá para ambos en lugar de convertirse en un trofeo muerto y disecado que no sería más que alimento inútil para estériles glorias.

Mi padre que no era de forma alguna lacaniano, con su *Coyote 45* me abrió una puerta para pensarnos en una suerte de devenir sujeto. En sus palabras era fácil escuchar una invitación a vivir cuando decía: *¿qué pasó amigo, a poco ya encontró su Coyote 45? Si ya lo encontró, siga persiguiéndolo y si no ¡pues búsquelo!*

A mí me abrió esa puerta y yo la hice una vía para buscar y vivir. Por ello, le dedico esta presentación, aceptando esta propuesta que por mi conducto él y yo le hacemos a *Tramas* a partir de su número 45, en el sentido de que se reinvente permanentemente en los números que han de seguir. Tratemos entonces de evitar todo intento de ahogar este proyecto editorial que convierta cada número y cada artículo en objeto disecado digno de una taxidermia pseudoacadémica.