

José Luis Vera Jiménez
COMPILADOR

IMAGEN Y PRÁCTICAS CULTURALES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Doctor en Educación
Alfredo Barrera Baca
Rector

Maestro en Estudios Urbanos y Regionales
Marco Antonio Luna Pichardo
Secretario de Docencia

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Doctor en Humanidades
Juvenal Vargas Muñoz
Secretario de Rectoría

Doctor en Artes
José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Doctora en Educación
Sandra Chávez Marín
Secretaria de Extensión y Vinculación

Doctor en Educación
Octavio Crisóforo Bernal Ramos
Secretario de Finanzas

Maestro en Diseño
Juan Miguel Reyes Viurquez
Secretario de Administración

Doctor en Ciencias Computacionales
José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Maestra en Lingüística Aplicada
María del Pilar Ampudia García
Secretaria de Cooperación Internacional

Doctora en Diseño
Monica Marina Mondragón Ixtlahuac
Secretaria de Cultura Física y Deporte

Doctor en Ciencias Sociales
Luis Raúl Ortiz Ramírez
Abogado General

Maestro en Economía
Javier González Martínez
Secretario Técnico de la Rectoría

Maestro en Promoción y Desarrollo Cultural
Gastón Pedraza Muñoz
Director General de Comunicación Universitaria

Maestra en Administración Pública
Guadalupe Ofelia Santamaría González
*Directora General de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales*

Maestro en Derecho Fiscal
Jorge Rogelio Zenteno Domínguez
*Director General de Evaluación y Control de la
Gestión Universitaria*

IMAGEN Y PRÁCTICAS CULTURALES

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS

Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Educación

Alfredo Barrera Baca

Rector

Doctor en Artes

José Edgar Miranda Ortiz

Secretario de Difusión Cultural

Doctor en Administración

Jorge E. Robles Alvarez

Director de Publicaciones Universitarias

FACULTAD DE ARTES

Doctora en Artes

Angelica Marengla León Álvarez.

Directora

Maestra en Estudios Visuales

Ana Lilia Cruz País

Subdirectora Académica

Maestra en Administración

Alhelí Vázquez Enríquez

Subdirectora Administrativa

IMAGEN Y PRÁCTICAS CULTURALES

José Luis Vera Jiménez
COMPILADOR



José Antonio Porcayo Domínguez
Arturo Álvarez Medrano
Esau Uriel Barrera Palomino
Laura Yarosly Díaz Picazo
Roy Suárez Patiño
Rodrigo López Romero
Miguel Martín Romero
Juan Carlos Maya Barrera
Edith Albarrán Martínez
Maira Yuritzi Becerril Tinoco
Ana Rosa Barrios Tavares
Sergio Ruiz Trejo



Universidad Autónoma del Estado de México

"2020, Año del 25 Aniversario de los Estudios de Doctorado en la UAEM"

Primera edición, diciembre 2020

IMAGEN Y PRÁCTICAS CULTURALES

Compilador: José Luis Vera Jiménez

José Antonio Porcayo Domínguez, Arturo Álvarez Medrano, Esau Uriel Barrera Palomino, Laura Yarosly Díaz Picazo, Roy Suárez Patiño, Rodrigo López Romero, Miguel Martín Romero, Juan Carlos Maya Barrera, Edith Albarrán Martínez, Maira Yuritzi Becerril Tinoco, Ana Rosa Barrios Tavares, Sergio Ruiz Trejo.

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: (52) 722 277 38 35 y 36
<http://www.uaemex.mx>



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative*

Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional.

Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-239-9

Hecho en México

Editor responsable: Jorge E. Robles Alvarez
Coordinación editorial: José Luis Vera Jiménez
Formación y diseño: Jorge Marcelino Vázquez
Corrección de estilo: Manuel Encastin Cruz
Foto de portada: Edith Albarrán Martínez



ÍNDICE

- 11 PRESENTACIÓN
José Luis Vera
- 15 LA DISCRIMINACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA Y LA HUELLA QUE QUEDA
José Antonio Porcayo Domínguez
- 27 LA DOBLE VIDA DE PSICOSIS. LECTURAS DISTINTAS EN EL CINE DE APROPIACIÓN
Arturo Álvarez Medrano
- 35 APROPIACIONES Y REESCRITURAS DEL FENÓMENO AMOROSO. UNA CARTOGRAFÍA VISUAL
Esau Uriel Barrera Palomino
- 43 LA MIRADA. EXPERIENCIA DE LO INDECIBLE
Laura Yarosly Díaz Picazo
- 53 FROTTAGE CORPORAL COMO ESTRATEGIA PARA EVOCAR AMOR Y GOCE AL DAR UN ABRAZO
Roy Suárez Patiño

65 COLOR, ESCRITURA, ESTÉTICA. LA
SENSACIÓN COMO PENSAMIENTO
Rodrigo López Romero

73 1938 (LA ÚLTIMA GRAN CAUSA)
Miguel Martín Romero

83 REPRESENTACIÓN ONLINE. VISIBILIDAD Y
PRESENCIA
Juan Carlos Maya Barrera

91 CONCEPTOS, DERIVACIONES Y
CONJUGACIONES SOBRE LOS ESPACIOS
ACCIONADOS
Edith Albarrán Martínez

101 CARTOGRAFÍAS POLÍTICAS. ACCIONES
COLECTIVAS Y PRÁCTICAS DE LO COMÚN
Maira Yuritzi Becerril Tinoco

111 PERFORMAR EN LA ERA MEDIÁTICA. VIDEO
DANZA Y FLASHMOB
Ana Rosa Barrios Tavares

121 LA ESCUCHA COMO LUGAR DE LA VOZ
Sergio Ruiz Trejo

PRESENTACIÓN

José Luis Vera Jiménez

I

Si hay una función inherente a los Estudios Visuales, ésta se refiere a la construcción de dispositivos para visualizar o determinar las maneras en cómo operan las prácticas culturales que producen imaginarios o cómo desde la producción de imágenes se edifican, describen o cuestionan estas prácticas que conforman la identidad de determinada comunidad en un contexto y tiempo específicos.

La investigación sobre la imagen implica reconocer e involucrarse con diversos fenómenos con los que está asociada y que pueden ir desde la práctica artística y la ubicación del sujeto como activador estético, hasta la identificación y problematización de la vitalidad de estrategias colectivas para hacer frente a estructuras y conflictos políticos, lo que conlleva una diversidad de tratamientos en la concepción de la imagen. Los textos que se presentan en este libro muestran también la diversidad de enfoques sobre estas derivaciones temáticas.

II

Si en la elaboración del concepto de *punctum*, Roland Barthes finalmente enfatiza el carácter literario de la imagen fotográfica, es decir la fotografía como signo, como residuo óptico-químico que “punza” no a la vista, sino al deseo de quien mira, donde la verdadera imagen es la evocación de imágenes

afectivas, el texto con el que inicia este libro —*La discriminación en la fotografía y la huella que queda*, de José Antonio Porcayo Domínguez— fundamenta su especulación sobre la acción de fotografiar, señalando precisamente tres factores que la condicionan: el pensamiento, la mirada, y el deseo. Entonces, es menester el cuestionamiento mismo del origen y la necesidad de accionar la maquinaria fotográfica a través de la delimitación del concepto “discriminación”, donde éste deviene también en acción, que se fuga en tres partes: pensamiento, mirada y deseo.

Este desdoblamiento de la imagen, de alguna manera también es abordado en el ámbito de la imagen en movimiento en el texto de Arturo Álvarez Moreno al entablar un ejercicio de confrontación entre el enunciado original de la mayor obra de Alfred Hitchcock (*Psicosis*, 1960) y su *remake* en el film homónimo de Gus Van Sant (1998). Esta confrontación es mediada por la explicación sobre el llamado “cine de metraje encontrado”, como una manera de entender la apropiación y la regeneración discursiva en el cine de autor.

El afán clasificatorio del texto —que retoma a William C. Wees— incluye tres variantes en este cine de metraje encontrado: compilación, *collage* y apropiación. Algo destacable en este texto es la apreciación de que la apropiación, en el caso de Van Sant, se da por recursos generalmente distintos a casos similares: un seguimiento puntual de la estructura del film de Hitchcock, principalmente en lo que concierne a la

repetición cuadro por cuadro del filme, para evidenciar lo que pasa desapercibido, lo que está oculto o inaprensible del film en el film original, con la referencia a otro concepto de Roland Barthes: lo “obtuso”.

El espíritu de Barthes igualmente se manifiesta en la explicación que plantea Essau Uriel Barrera Palomino sobre la necesidad y la fundamentación para construir el fenómeno amoroso como temática de los estudios visuales, a través de considerar al “amor”, antes que nada, como un concepto socialmente móvil, generador de poéticas que se muestran en imaginarios colectivos.

En una segunda línea temática, el libro se desplaza hacia las prácticas artísticas desde tres enfoques: desde el interior del dibujo como medio didáctico de lo artístico; desde una reflexión sobre el sentido del cuerpo dibujístico como medio para la enunciación de lo afectivo-corporal del propio artista; y, una especulación (en diversos sentidos del término) sobre el color, que refiere lo artístico de manera indirecta.

En el primer caso, Laura Yarosly Díaz Picazo cuestiona qué es realmente lo que se dibuja en el ejercicio de aprendizaje del dibujo del natural, desde la mirada del propio modelo y cómo ésta reconstruye la mirada colectiva sobre el propio acto de dibujar, lo que implica indagar en las relaciones de esta dualidad objeto-sujeto.

En el segundo caso y también desde el campo del dibujo, el resultado del trabajo de Roy Suárez Patiño deviene de la reflexión sobre los modos en que pueden comprenderse y expresarse —a través de una óptica psicoanalítica— afectividades masculinas, y donde el cuerpo es un espacio de significación sujeto a establecer su improntas a manera de *frottage*.

Por su parte, en el texto de Rodrigo López Romero, a partir de una premisa básica: “Más que una propiedad de la luz

o de los objetos, el color es una sensación en el cerebro”, el acercamiento a lo artístico se realiza no en referencia a la naturalización del término, sino más bien a la red de significaciones que teje la escritura como medio de enunciación de experiencias sensibles.

La última sección del libro abre con el texto 1938 (*La última gran Causa*,) de Miguel Martín Romero donde se propone una ficción gráfica para recrear en sentido diacrónico la verosimilitud de las circunstancias posibles en que se desarrollan historias personales; bajo un contexto histórico específico como lo es la Guerra Civil Española, a la recreación histórica se suma el cuestionamiento de la validez de la imagen como obra original, con su misma recreación, y hasta con su invención para suplantar algo que debió o pudo ser.

Los textos de esta sección se orientan principalmente a investigar la ubicación y usos de la imagen como instancias que revelan prácticas sociales comunicativas particulares.

Si la fotografía actual tiene que ver menos con la verificación de una realidad inmediata que con las ficciones que produce, es en la práctica de la *selfie* donde se conflictúa la relación entre verosimilitud y verdad. El texto de Juan Carlos Barrera Maya refiere las posibilidades técnicas y representacionales del sujeto fotógrafo que construye su imagen a través del énfasis de su rol protagónico mediante su transmisión masiva en los medios digitales.

Para Edith Albarrán Martínez, las imágenes son signos que evidencian modos de interacción social a partir de compartir y habitar los espacios cotidianos, en una suerte de contramuseo, dirigido a contener experiencias estéticas alejadas de la institucionalidad de lo artístico.

En un sentido más político este alejamiento de lo artístico se orienta, en el texto de Maira Yuritzi Becerril Tinoco, a pro-

poner una definición del término “cartografía” para interrelacionar espacios, territorios y movimientos sociales. Partiendo de Deleuze, Guattari y Rancière, principalmente, la autora reelabora el concepto de subjetividad en relación al campo de afección colectivo, y propone la cartografía como una manera de comprender el espacio de acción social.

Los dos últimos textos de este libro obedecen a motivaciones más ligadas al cuerpo, a las maneras de percibir y de interactuar con experiencias sensibles generadas en la propia construcción de la realidad cultural. Se presenta el texto *Performar en la era mediática: Video danza y flashmobe*, de Ana Rosa Barrios Tavares, donde se establece la delimitación de lo que significa videodanza, más allá de su carácter de registro o de una derivación de videoarte, y se propone para remarcar su carácter performativo en su diálogo con las tecnologías actuales para la producción de imágenes imagen.

Finalmente, Sergio Ruiz Trejo aborda “la voz” como un campo significativo susceptible de ser reconocido e interpretado desde distintos ámbitos sea ya filosófico o psicológico, que, como menciona el propio autor, es más que signo lingüístico o musical, entendible mejor como el objeto sonoro que configura al sujeto, por lo que la escucha es, probablemente otra forma de voz.

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

LA DISCRIMINACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA Y LA HUELLA QUE QUEDA

José Antonio Porcayo Domínguez

En el libro *El Beso de Judas*, Joan Fontcuberta comienza con una cita de Paul Valéry que se convirtió en el inicio de la construcción formal de este texto “[...] en el inicio de toda teoría hay siempre elementos autobiográficos. Confieso compartir este sabio concepto; lo que pueda decir sobre la fotografía, de cualquier época y de cualquier tendencia, viene marcado por mi propia práctica creativa” (Paul Valéry citado en Fontcuberta, 2015: 13). Pienso que es el inicio de toda teoría, antes de poder deglutirla, debe de haber atravesado la propia experiencia.

El acto de escribir lo he visualizado como una actividad valiente, no todos se atreven a dejar sus pensamientos en una hoja blanca. “Si no se escribieran cartas íntimas no habría historia auténtica”, menciona Ricardo Piglia (2000: 93) en su libro *Formas Breves*. Escribir puede pensarse como un acto de desnudez ante el lector, investigar es escribir, es transitar a través del conocimientos de otros que pensaron antes que uno y esos pensamientos de los que construyeron son la guía que fortalecen las ideas propias para dibujar imágenes mentales que forman líneas, trazos, detalles, fragmentos, una unidad. Escribir es estar dentro del texto, pensar nuestro tiempo, el que creemos que es real, el virtual, el que se nos escapa de las manos en el presente que creemos entender, en el silencio del lector. Escribir es fotografiar, detener imágenes que se miran, que recorren el mundo y se perciben, perpetuándose para el Otro.

Fotografiar ¿para quién?, ¿para satisfacer el deseo propio, el ajeno, la demanda? Hay algo del fotógrafo que se queda en la fotografía que se realiza, en ella están las necesidades propias, las externas, hay un goce que atraviesa como un rayo eléctrico y sale dejando un rastro de placer.

Discriminar para eliminar lo que no se quiere dentro del encuadre, pero también para notar la diferencia, saborearla

y dar paso a la selección entre un cúmulo de visualidades existentes. Discriminar para distinguir la idea, para crear una imagen fotográfica. ¿El acto de fotografiar implica una discriminación inherente? Si la fotografía viene de un acto de pensamiento ¿la discriminación también? Posiblemente sea parte de una exposición ideológica de quien lo realice, aunque no sea consciente de ello.

Comprender un concepto, en este caso “discriminación” de manera literal puede resultar peligroso para el desarrollo de un texto, sobre todo cuando tiene cargas simbólicas tan impregnadas en el imaginario social que puede resultar contraproducente, como mencioné al inicio, todo partió de una vivencia propia. Por lo que creo que es necesario pensar en el concepto como algo fuera de lo establecido que pueda ayudar a mejorar el contenido de lo que se quiere decir.

Trataré de tomar el término discriminación como una acepción distinta a partir de la idea de que es necesario discriminar para “poder ser conscientes de la diferencia [...] De lo contrario lo que se produce es la segregación y por eso hay que distinguir a la segregación de la discriminación”, palabras de Eduardo García Silva (2011) en un texto publicado en la revista digital *Carta Psicoanalítica* en un ensayo titulado “La Intolerancia de Žižek”. Lo analizado por García Silva me ayuda a explicar más el concepto de discriminación, donde al ser conscientes de la diferencia por medio de la discriminación podemos apartarnos del papel peyorativo que significa segregar; esto llevado al campo de la fotografía, me hace pensar en el fotógrafo que está incluido en el lazo social como ese ser que a través de un visor busca una imagen que satisfaga su deseo (como detonante para crear imágenes fotográficas), tendrá que discriminar para encontrar la diferencia de su entorno, para así poder seleccionar y finalmente disparar,

creando una imagen fotográfica que dará fe y legalidad que lo que vio como una idea de lo real.

Me ayudo del texto “Conceptos Viajeros en las Humanidades”, de la autora Mieke Bal (2002), donde explica que los conceptos no son algo fijo, sino que viajan a través del tiempo por medio de las disciplinas y la geografía. Bal dice que en este viaje, que se realiza de palabras y de conceptos, se encontrarán el texto y el texto-visual, los que estarán unidos porque la forma y el significado no se pueden separar. Toda esta idea del concepto como un viajero cambiante de Bal me lleva a reflexionar sobre el término de discriminación y la modificación que ha ido adquiriendo en mi pensar a partir de mi desarrollo como fotógrafo. Inicialmente ligaba la discriminación a la fotografía porque el ejecutor de ésta tenía el poder sobre qué o a quién escoger de la escena que quería fotografiar, este tipo de entendimiento de discriminación estaba totalmente basado en la segregación, en lo peyorativo, en lo moral y era parte de mi quehacer habitual, pero de pronto al observarme me percaté que la discriminación va más allá, por lo que quise complejizar más el término.

Me pregunto ¿si hay una discriminación existirá también una no discriminación en la fotografía? Jacques Derrida, en su texto *Différance* habla de una letra, la “a”, primera del abecedario, la que puede cambiar el significado de una palabra como *Différence* a *Différance* con el objetivo de mostrar que no es un concepto como punto inicial, ya que la palabra como tal no existe.

No hay una escritura pura y rigurosamente fonética. La escritura llamada fonética no puede en principio y de derecho, y no sólo por una insuficiencia empírica o técnica, funcionar, si no es admitiendo en ella misma “signos” no fonéticos (puntuación, espacios, etc.) de los

que se dará cuenta enseguida, al examinar la estructura y la necesidad, que toleran muy mal el concepto del signo (Derrida, 1968: 4).

Su crítica se centra en la gramatología que gira en torno a cómo la metafísica privilegió a la voz sobre la escritura. Derrida quita todo soporte a los conceptos que pretendan hablar del origen, del fundamento y de la verdad. Él parte de esa reminiscencia de la presencia que es lo que hacía que se le diera prioridad a la voz en contra de la escritura. ¿Por qué es importante hablar de la *Différance*? Porque me ayuda a acercarme más a la comprensión que la discriminación tiene en relación con la fotografía.

Jacques Derrida encuentra que toda la lógica que sostiene a la metafísica va a girar en torno a oposiciones, al binario, negro-blanco, bueno-malo, inteligible-sensible, objeto-sujeto. Esto, según él, es lo que no permite visualizar lo que en realidad distinguiría un punto del otro, pero además de eso, es una falsa perspectiva, porque estamos montados sobre puras metáforas, entonces, tiene que buscar una forma, una estrategia textual de cambiarle la letra a una palabra para generar una escritura inexistente, de algo que no existe en realidad.

Discriminación tiene un opuesto, la palabra “incluir”. Entonces, basado en la búsqueda de Derrida que es hacia lo inexistente, hay algo en esta oposición que no existe en palabras porque además no sabemos en qué consiste. Es esa disyunción donde se crea un punto de fuga que nos permite salirnos del discurso.

¿Cómo lo podemos captar? Derrida construye una lógica inversa a lo que podríamos ejemplificar con el ejemplo del “cazador”. Un cazador se prepara, busca, espera y cuando es momento mata a su presa. Para el filósofo eso no es lo importante, aunque su proceso sí tiene una intersección con el

ejemplo antes mencionado. Para Derrida lo importante es lo que se da en ese espacio, entre el cazador y la presa. Dicho con otras palabras, lo que a él le va a interesar es el “punto de fuga”, pero ¿en dónde se da este? En observar a la presa y conocer más de ella, o sea, en el punto en donde no sabemos si estamos discriminando o pesó más otra cosa. Todo esto es una implicación forzada, lo que sí es importante es donde se da ese punto de fuga en todo discurso, pero no con la lógica del cazador, sino del que espera y aprende. Ese punto de fuga en realidad solamente es una marca, una huella que se queda y pinta la escena, el momento fugaz que se pudo llevar a cabo por un acontecimiento, el cual es para el autor “otro nombre del futuro mismo”, ya que menciona que el acontecimiento eventualmente llegará, por lo que “no puede, ni debe impedirse nunca”, para él el acontecimiento será lo que abrirá el espacio y las posibilidades. Lo que me lleva a pensar en la discriminación como una *Differánce*. La diferencia cambia completamente el rumbo de la lógica porque lo que interesa ahora es comprender esos puntos de fuga y no el porqué discrimina o no. Pienso que la fotografía está llena de puntos de fuga, de huellas, en la medida en que como fotógrafo no se está claro si esta conlleva un proceso determinante de discriminar conscientemente. Pensarla como una diferencia, es aceptar que la única manera que tengo de hablar de algo, que es diferente a discriminar o no discriminar, es entenderlo como diferente. Esto no es pretender dar cuenta de explicar la diferencia entre discriminar o no discriminar, sino encontrar esas huellas que para mí como fotógrafo son mis fotografías. Donde no me tiene que afectar si discrimino o no.

Esos puntos de fuga dentro de la discriminación los divido en tres partes: el pensamiento, la mirada y el deseo, los cuales los percibo como posibles huellas de discriminación; ellos son la

diferencia, esos puntos que posiblemente no se puedan comprender en el momento de fotografiar, es lo que impulsa a tomar una fotografía o a mirarla y quererla poseer en la memoria, pero esto no se sabe en realidad de donde proviene, ya que cada persona tendrá sus propios detonantes.

La discriminación en realidad la pienso como una estrategia que me ayuda a comprender lo fotográfico, con el fin de tratar de acercarme, rozar o simplemente percibir aquellas fugas, que claro, están alimentadas por el deseo, la mirada y el pensamiento. Con esto pretendo “zafarme” de su planteamiento metafísico, que presupone que si hay discriminación, eventualmente hay algo que no discrimina, pero ¿y si todo discrimina?, ¿por qué discrimina? Por esos puntos de diferencia que posiblemente nunca sepamos cuales sean.

A continuación me enfocaré en uno de esos puntos de fuga, el deseo. Aquella metonimia que ha dejado huellas importantes en mi quehacer fotográfico.

Pienso en el deseo como un detonante para fotografiar que me acompaña gran parte del tiempo. El proceso de fotografiar no ocurre solo cuando aprieto el obturador, su presencia está desde que miro algo que no quiero soltar, que deseo poseer; es pensar que me robo algo de la esencia de ese objeto o momento con mi cámara fotográfica. Pero en ocasiones no llevo conmigo el artefacto que me dará la posibilidad de retener aquello, y me quedo con el deseo de haberlo hecho al pensar que esa imagen habría valido la pena fotografiarla. El deseo no es algo que se pueda controlar, es como una fuga de gas que se escapa de una tubería desgastada, por más gasa o cinta para cubrirla que se le ponga, encontrará el espacio necesario para fugarse, se puede parchar, ponerle recubrimiento o simplemente entrar en histeria por no saber qué hacer con ello. Así comprendo al deseo, es algo que no se controla, que nos puede sobrepasar si somos

obsesivos y ante esa incertidumbre, pretendemos quererlo controlar para que no se nos vaya de las manos.

Jorge Luis Borges (1999), presenta en su publicación *Funes el Memorioso*, a un chico (Funes) de 19 años que sufre un accidente con un caballo, el muchacho queda tullido y con una secuela peculiar, el desafortunado Funes no puede olvidar, ha adquirido la capacidad de recordarlo todo. Federico Nietzsche se había adelantado a Borges en su libro *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, donde ya había vislumbrado a ese hombre que hipotéticamente podría dejar de olvidar, y hace un interesante análisis sobre el tema

Toda acción requiere olvido: como la vida de todo ser orgánico requiere no solo luz sino también oscuridad. Un hombre que quisiera constantemente sentir tan solo de modo histórico sería semejante al que se viera obligado a prescindir del sueño o al animal que hubiera de vivir solamente de rumiar y siempre repetido rumiar. Es, pues, posible vivir y aun vivir felizmente, casi sin recordar, como vemos en el animal; pero es del todo imposible poder vivir sin olvidar. O para expresarme sobre mi tema de un modo más sencillo: hay un grado de insomnio, de rumiar, de sentido histórico, en el que lo vivo se resiente y, finalmente, sucumbe, ya se trate de un individuo, de un pueblo, o de una cultura (Nietzsche, 2000: 38).

Funes recuerda todo, no tiene filtro, lo puedo vislumbrar como un tonto social, todo su bagaje está disponible, él no ha discriminado, por eso no puede olvidar. Únicamente se puede recordar si antes olvidamos, el olvido es un proceso discriminatorio. La discriminación forma parte del deseo, ya que discriminamos lo que no entra en el deseo que tenemos en ese instante.

La fotografía es muy noble, siempre te puedes acercar a ella, visitarla y amarla, pero también genera grandes interro-

gantes. Hace más de 10 años que no me acercaba a las fotografías del álbum familiar, al ir las pasando entre mis dedos hubieron muchas fotos que no recordaba, otras que despertaron en mi memoria el recuerdo de aquellos instantes, pero específicamente una llamó completamente mi atención, curiosamente las demás dejaron de importar cuando esa imagen apareció, es aquella donde estoy con mi padre, en el balcón de lo que supongo era el cuarto de un hotel con vista al mar. Es simpático como se pueden hacer tantas suposiciones alrededor de una imagen fotográfica, desde el lugar en el que se está hasta pensar quién tomó la foto. En la imagen yo debo de tener unos cuatro o cinco años, "el Flaco", mi padre, abraza mi cabeza, me protege, por lo menos eso es lo que quiero pensar ahora que la veo. Ambos estamos posando ante la cámara; yo un tanto tímido y él confiado, con su mano, característica mano, en la cintura, lo extraño de la foto es que me quedé viéndola durante un buen rato y nunca pude recordar nada de aquella escena. Sé que soy yo porque me veo y lo veo, a él, pero no tengo idea de en qué lugar estoy, ni quién tomó la fotografía, pudo haber sido cualquiera de mis hermanos o mi madre, hasta quizá algún trabajador del hotel, es más, ni siquiera sé a ciencia cierta si es un hotel. Lo que sí se es que esta fotografía despertó en mí el deseo de abrazar a mi padre, de sentir sus brazos alrededor mío, y sentirme protegido y amado como en aquella fotografía.

El ya citado Joan Fontcuberta en el *Beso de Judas, fotografía y verdad* menciona que "No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento" (Fontcuberta, 2015: 42). Lo anterior me hace reflexionar que la fotografía como documento tiene una importancia de testigo, en la cual no necesitas recordar, simplemente

puedes darte el lujo de olvidar, porque la imagen fotográfica misma nos da la oportunidad de que nuestra memoria se active, que por medio de nuestra observación podamos reencontrar, analizar y volver a desear.



Imagen 1. *Sin título*. Fotografía del álbum familiar (1985).

Me doy cuenta de que hay muchas formas en las que el deseo puede estar involucrado con la fotografía, desde el hecho de querer ser realizador hasta darle la vuelta a la hoja y convertirnos en observadores que desean ser provocados por la imagen. El psicoanálisis Lacaniano me ayuda para entender el tema del deseo, y aunque ésta no es una investigación que tenga que ver directamente con psicoanálisis, creo que el arte se logra ayudar de éste para poder comprenderse en varios periodos, tal es el caso de los Estudios Visuales y el desciframiento o análisis de las imágenes que nos permean. El bombardeo de la imagen con la que ahora vivimos ha ido incrementando exponencialmente. Cuando era pequeño, apropiarte de una imagen significaba conseguir la publicación impresa en la que aparecía,

si no eras coleccionista de aquel objeto, quizá la recortabas o simplemente fotografiabas mentalmente, almacenándola como algo atesorado en la memoria. Acceder al mundo de la fotografía para un niño no era algo tan sencillo como ahora, por lo que recuerdo haber atesorado en la memoria dos fotografías que, sin saberlo como tal, se habían convertido en un referente de mi deseo. La primera tengo la idea de haberla visto en las revistas masculinas de la época que coleccionaban los papás como *Muy Interesante* o *Mecánica Popular*, pero su procedencia es mera conjetura, ¡ya ven! la memoria es algo tramposa. En esos medios impresos hojeaba las hojas mirando a los hombres que ahí estaban, generalmente masculinos, con bigote y peludos (por lo menos así los recuerdo en aquella época, no como ahora que el vello se ha ido perdiendo para dejar al descubierto la piel), pero entre todos esos hombres que pasaban por mis manos en aquellas publicaciones, recuerdo a dos que se me clavaron en el pensamiento como la espinilla en la piel. El primero el Cowboy Marlboro, ese hombre varonil, fuerte, que llevaba una chaqueta con borrega en su interior y un sombrero que contornaba su rostro duro y estético. Con una de sus manos tomaba un cigarro mirando hacia el horizonte.



Imagen 2. *Sin título*.

Fuente: <https://www.pinterest.cl/pin/505247651937104332/?lp=true>

Esa fotografía hasta la fecha se me quedó muy grabada. Era obvio que existía una atracción hacia el sexo masculino de mi parte, pero ¿por qué esa fotografía en específico había despertado en mí un deseo de excitación siendo yo un niño y habiendo muchos otros hombres igual o más guapos que el modelo de los cigarrillos? Ahora he vuelto a buscar la imagen, pero la percepción de la misma ha cambiado mucho, porque no veo al hombre de aquella fotografía como lo recuerdo de niño, antes era un Adonis que exhalaba sensualidad por los poros; ahora es un hombre bastante atractivo pero que se ha transformado con mi edad. Al detenerme a observarla percibo cuál era en realidad mi objeto del deseo hacia aquel varón; no tenía que ver con su hombría apabullante, ni con sus rasgos duros y bien definidos, ni con su sensualidad o su sombrero de Cowboy, lo que me enganchó de aquella foto fue su mano, su hermosa mano.

¿El fotógrafo podría satisfacer un deseo propio o siempre satisface a una demanda? Cuando Lacan comienza a hablar del deseo, siempre dice que el deseo es, deseo del Otro. No hay deseo de uno, no hay deseo del sujeto. Uno presupone que siempre se quiere algo de uno, y uno responde a esa presuposición. Personalmente pensar en que no hay un deseo propio me provoca cierta inquietud, por otra parte lo entiendo. Veo que en esta parte, el sujeto se vuelve algo borroso, difícil de ubicar, ¿entonces qué pasa con el Otro? Ese otro que en realidad es el Gran Otro, que tampoco tiene una sustancialidad concreta, también lo puedo percibir vago, como algo que acontece, que se actualiza pero que no tiene existencia positiva. Por lo tanto, si el deseo, siempre va a ser el deseo del Otro, el sujeto tampoco tiene una sustancia positiva, entonces ¿de qué estamos hablando? De una relación, el deseo es relacional, pero acontece en el hecho relacional como una emergencia y solamente

cuando hay relación acontece. La fotografía es un acontecimiento relacional, el deseo es un acontecimiento relacional, no es que el sujeto no tenga deseo porque no tiene, sino porque en realidad el deseo acontece como relación. Lo pienso como el principio de la energía, la cual es meramente relacional y solo en el movimiento acontece, no acontece como la estabilidad, no podría porque en el deseo no hay estabilidad, siempre hay movilidad, de igual forma en la fotografía, el deseo si es que hay se va migrando de una toma a otra, y esa movilidad es una acción por muy pequeña o casi imperceptible que parezca.

Nobuyoshi Araki sin lugar a duda es un fotógrafo de deseos, fotografía desnudos, flores, así como la vida en la calle, un fotógrafo que tiene la habilidad de captarlo todo en un momento. Manifiesta sus deseos de tantas formas que se ha convertido en un fotógrafo conflictivo para su cultura e incómodo para otras. Sus musas son las mujeres, lo femenino, su sexo y el deseo que fotografiarlas le irradia. En el año 2004 Travis Klose dirigió un documental basado en la vida personal y en el arte de este controvertido fotógrafo. *Arakimentary* (2004) nos acerca al artista y a las personas que han colaborado con él. El fotógrafo comenta que su patio de recreo era el cementerio que se encontraba en el barrio donde creció, el cual estaba junto a un barrio de prostitución. Menciona que cuando aquellas mujeres sin familia morían, sus cuerpos los enterraban en un tumba comunitaria donde las apilaban, ninguna de ellas tenían lápidas ni nombres. Araki dice que fue en ese lugar donde aprendió sobre la vida, el erotismo y la muerte, y sobre cómo éstas se combinan, eso lo marcó y ha permanecido en él siempre, una pulsión que se ha visto reflejada en su trabajo.

Comprendo la pulsión como un estímulo del cual no se puede huir, ya que está dentro del sujeto, es una fuerza constante y

ello es una de sus principales características. La pulsión puede estar inmersa en muchos aspectos de la vida, la pulsión al sexo, la pulsión a la muerte, pero la que me interesa es comprender la pulsión de la mirada, y creo que Araki es un fotógrafo que puede ayudar para este entendimiento. Pienso que en el fotógrafo puede haber algo perverso al querer fotografiar imágenes similares una y otra vez, que es continuo y que no cesa, que está de cierta manera en un constante circular. No es algo que le sucede únicamente a Araki, creo que las pulsiones nos invaden a todos los fotógrafos cuando nos fascinamos con algo que atrapa nuestra mirada y y revolotea nuestros deseos. Al principio lo pensé como una experimentación, pero creo que más bien es un intentar que hasta cierto punto no tiene un final satisfactorio, por eso se regresa a ello, por lo que volveré a retomar el documental *Arakimentary* para citar lo que el propio autor le comenta a su equipo cuando llega a una locación para fotografiar a una de sus mujeres desnudas.

Araki:

Esto es un "Shunkantaishu", una revista en la que aparecen mis fotografías. Éste es el reportaje de hoy, aquí está mi sección. (la cámara muestra dos páginas con 6 fotografías de mujeres desnudas en distintas poses, con las piernas abiertas, en posición del perrito, y mostrando de forma frontal sus pechos). Muy linda ¿verdad? Ya he fotografiado a amas de casa, hoy voy a hacer otras series y para celebrar la duocentésima fotografía ¡tarjetas telefónicas! (se escuchan carcajadas en el set después de mostrar 5 tarjetas telefónicas pegadas en una hoja con mujeres desnudas fotografiadas por él). Las fotografías a todas: gordas, con tetas pequeñas. De todo Japón, incluso con es-trías. Todo. No discrimino a nadie. Acepto los retos. Abordo una gran variedad de temas, desde el arte hasta el porno, y fotografiar "amas de casa eróticas" es parte de mi trabajo (suelta carcajada).

Fuensanta Morales Moya (2010) en su texto *Aproximación teórica al concepto de pulsión* realiza un análisis sobre el concepto desde Freud hasta Jacques Lacan. Se concentra en el corte que existe entre los seres hablantes y no hablantes, por lo que entiendo, el humano como sujeto es atravesado por el lenguaje, eso es lo que nos va a separar de los animales, ya que ellos son gobernados por los instintos. Al habernos convertido en seres parlantes, seres de lenguaje, esos instintos se han modificado dando cabida a lo que hoy conocemos como pulsiones.

El lenguaje, lo simbólico incorporado en el cuerpo, produce en el mismo un vaciamiento de goce y por lo tanto una pérdida. El objeto *a* sería un representante de aquello a lo que tuvo que renunciar el ser humano para acceder al lenguaje. En la teoría Lacaniana los objetos de la pulsión responden a cuatro estructuras básicas: la oralidad (el pecho), la analidad (las heces), lo escópico (la mirada) y lo invocante (la voz). Cada sujeto tiene una relación con sus objetos respectivos, con unas modalidades de goce pulsional preferentes y propias [...] En lo que respecta a la fuente, entiende que sería el término más relacionado con la regulación vital en la función de la pulsión. Establece que las zonas erógenas se reconocen por su estructura de agujero en una especie de borde (los labios, el esfínter anal, la oreja y los párpados), orificios que a su vez se encuentran vinculados con el inconsciente (Fuensanta, 2010).

Nobuyoshi Araki es un fotógrafo que a mi punto de vista se deja llevar por sus deseos y a la vez por sus pulsiones. Su musa fue su esposa Yoko, con la que desarrolló muchas de sus fotografías más icónicas, había un deseo palpable por su parte de mirarla y experimentarla con su lente de las formas sexuales más atrevidas para su época y su cultura. Utilizaba con ella en algunas ocasiones el Kinbaku que es una técnica

de hacer nudos con cuerdas; él menciona que es muy distinto al *bondage*, porque el segundo ata sus almas, pero el primero es solamente físico, es como si la cuerda fueran los brazos que la sujetan.



Imagen 3. *Yoko atada y suspendida*. Fotografía. N. Araki (1992).

Fuente: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/nobuyosi-araki-y-su-universo-fotografico-entre-la-perversion-y-la-excelencia>

Indiscutiblemente hay un gran deseo por el cuerpo de la mujer, por su descubrimiento y su transitar, de igual manera que lo tiene por la calle, por su gente y el adentrarse a los lugares más recónditos, ya que antes que fotografiar mujeres Araki ha recorrido las calles de Tokio para fotografiar un sinfín de cosas que le han llamado la atención. Hay un dejo de poesía en sus obras fotográficas, desde las más eróticas hasta las más artísticas como sus flores que exhalan sexo y es que es un fotógrafo fálico que penetra constantemente; desde las calles de la ciudad donde se mete en los más recónditos lugares, las mujeres que examina lo más profundo de su intimidad y esas magníficas flores que ha comenzado a

retratar desde que le diagnosticaron cáncer de próstata. “Las flores huelen a muerte. Me siento atraído por ellas porque se marchitan, y me invade una sensación erótica al verlas decaer”, dice Araki. A partir de su obra fotográfica se sublima, sublima sus más profundos deseos, sus más perversas pulsiones y su más intenso dolor, como cuando se enteró que su amada Yoko tenía cáncer. Aquella que se había convertido en su motor de creación de pronto estaba marchitándose como las flores en invierno. El fotógrafo había retratado a su esposa desde su luna de miel, logrando imágenes muy íntimas que documentó los primeros años de su matrimonio en un libro que se llama *My Wife Yoko*, tiempo más tarde cuando ella entra en etapa terminal por su enfermedad él retrata cómo la enfermedad consume a su amada, el dolor y la soledad del hospital, las flores que con el paso del tiempo se van muriendo al igual que ella. Su dolor y el amor incondicional y compañía de su gata Chiro que acompaña a Yoko fielmente en su enfermedad. Esto se publica en su libro *Winters Journey* que abarca de 1989 a 1990, año en el que ella fallece. Pero parece que la desgracia siguió al artista, poco tiempo después su querida mascota también muere, pero vive a través de su lente, ya que al igual que con su esposa, el fotógrafo plasmó el proceso de su enfermedad y su deceso, los tres procesos de duelo del fotógrafo se pueden encontrar en su trabajo *Sentimental Journey/Spring Journey*. Pienso que él por medio de su mirada quiso de alguna manera retener algo de sus amores en cada momento de sus vidas, es por eso que esta obra de Araki es tan impresionante que los vellos de la piel llegan a erizar. *Sentimental Journey/Spring Journey* son esa travesía a la felicidad que puede tener la vida, pero también un camino a la muerte, como la pulsión misma.

Si la pulsión es circular alrededor del objeto y su meta no es la meta misma, sino el camino, Nobuyoshi Araki es un fotógrafo que ha logrado que su fotografía tenga un detonante pulsional que se agradece, su creación fotográfica es evidentemente discriminatoria al poner a la mujer, su sexo, su mirada y su deseo como punto principal de su trabajo, donde el varón queda prácticamente difuminado para convertirse en un voyeurista, que al igual que el fotógrafo quiere ver y experimentar más, ya que no es únicamente el camino del fotógrafo, sino lo que a nosotros como espectadores nos provoca, es esa mirada que nos mira, nos confronta y nos hace desear recorrer con él, el camino, más y más, dejando en nosotros plasmada una huella.

Pensar en la fotografía es estar conciente que habrá un proceso de cuestionar y actualizar ideas, esto permite el desarrollo de una serie de pensamientos que se complejizan y nos pueden llevar a nuevos caminos. Más que soluciones, hay preguntas que me impulsan a querer pensar más en lo que lo fotográfico significa, las ideas que aquí se plantean espero en algún momento puedan dar frutos a nuevos cuestionamientos.



Imagen 4. Sentimental Journey/Spring Journey. Fotografía. N. Araki (1991). Fuente: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/nobuyosi-araki-y-su-universo-fotografico-entre-la-perversion-y-la-excelencia>



Imagen 5. Sentimental Journey/Spring Journey. Fotografía. N. Araki (1991). Fuente: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/nobuyosi-araki-y-su-universo-fotografico-entre-la-perversion-y-la-excelencia>

REFERENCIAS

- Bal, M. (2002). "Conceptos viajeros en las humanidades 1". En revista de Estudios Visuales, núm. 32. Disponible en: www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf [Consultado el 07 marzo 2017].
- Derrida, J. (1968). *La Diferencia/Différance*. Disponible en: https://www.dooos.org/articulos/textos/Derrida_diferencia.pdf
- Fontcuberta, J. (2015). *El Beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Klose, T. (dir.) (2004). *Arakimentari*. [Documental]. Disponible en: <https://vimeo.com/88453989>
- Morales-Moya, F. (2010). *Aproximación Teórica al concepto de Pulsión*. Disponible en: <http://cartelpsicofanalitico.blogspot.mx/2011/02/aproximacion-teorica-al-concepto-de.html> [Consultado el 08 diciembre 2017].
- Nietzsche, F. (2000). *Sobre la Utilidad y los Perjuicios de la Historia para la Vida*. Barcelona: Editorial Edaf.
- Sanmorán, C. (2010). *Nobuyosi Araki y su universo fotográfico: entre la perversión y la excelencia*. Disponible en: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/nobuyosi-araki-y-su-universo-fotografico-entre-la-perversion-y-la-excelencia>

El presente texto busca explorar el fenómeno del *remake* cinematográfico como un acto de apropiación, el cual puede provocar lecturas distintas de un tema aparentemente ya analizado. El caso en particular es el *remake* de *Psicosis* dirigido por Gus Van Sant en 1998. Esta cinta, más allá de ser una estrategia comercial, por explotar la película de *Psicosis* dirigida por Alfred Hitchcock en 1960, parece despertar una reflexión sobre aquello que nos hace mirar su director con esta obra y que no necesariamente se encuentra en el relato, sino en lo que él llama “oscuras tensiones subyacentes” (Cousins, 2011), que están presentes en la obra referida. Existe ya un tipo de cine que emplea la apropiación como estrategia para establecer otros tipos de discursos audiovisuales, por lo que será adecuado, entonces, distinguir el *remake* de *Psicosis* de aquel conocido como cine de “metraje encontrado”.

LA DOBLE VIDA DE *PSICOSIS*. LECTURAS DISTINTAS EN EL CINE DE APROPIACIÓN

Arturo Álvarez Medrano

*Todos perdemos la cabeza a veces.*¹

Norman Bates en *Psycho*, Alfred Hitchcock (1960).

Para poder hablar del cine de apropiación en general, hay que diferenciar a partir de qué perspectiva se ejerce esta acción. Uno de los investigadores al respecto es Thomas Elsaesser, quien distingue dos tipos en la cinematografía: la apropiación del espectador y la apropiación como cinefilia. Mientras que define la primera como la participación activa del observador en el proceso de recepción, con la segunda distingue una dicotomía en el concepto pues "[...] es tanto apropiación (en el sentido de agarrar y no dejar ir) y su opuesto: un deseo por compartir, de difundir este conocimiento y crear, a través de esto, una comunidad afín a esta práctica" (Elsaesser, 2014: 1). Dejaremos de lado al espectador y nos concentraremos en lo que sucede con la apropiación como cinefilia, en donde encontramos el concepto de "cine de metraje encontrado", y que podemos definir como una vertiente cinematográfica practicada por algunos directores quienes reutilizan material fílmico, llamado "metraje", archivado por falta de uso en documentales o para notas de reportajes televisivos y que, mediante el uso del montaje, adquiere una significación distinta a la que pudo haber tenido al ser empleado en aquellas obras para las cuales estaba destinado.

Como cualquier otra práctica cultural, el "cine de metraje encontrado" ha sido clasificado por sus aproximaciones al material sobre el cual opera el discurso que propone su director, y es con el estudio que hace al respecto el investigador William C. Wees que encontramos tres variantes, las cuales denomina: compilación, *collage* y apropiación. Es con la exploración de

estas categorías donde podremos tratar de aclarar cómo es que funciona la apropiación en la cinematografía y cómo es que todo esto se distingue de lo que sucede en el caso del *remake* de *Psicosis*.

Como lo menciona William C. Wees: "Las películas de compilación pueden reinterpretar imágenes tomadas de archivos cinematográficos o televisivos pero, generalmente hablando, no confrontan la naturaleza representacional de esas mismas imágenes" (Wees, 1993: 36). Esto implica que el metraje empleado en una película de compilación nunca representará algo distinto para lo que fue registrado, como es el caso de los documentales en donde se reúne material, por ejemplo de la Segunda Guerra Mundial, mientras que una voz, conocida en el medio como "voz en *off*", nos narra los acontecimientos que vemos en las imágenes, así como sus implicaciones históricas desde un punto de vista. Si bien, muchas veces el metraje estaba destinado solo para registrar un evento, como son las pruebas nucleares en el desierto, ese metraje puede ser empleado en documentales que nos hablen sobre las pruebas nucleares que antecedieron los ataques en Hiroshima y Nagasaki. Un ejemplo de esto es la mayoría de los documentales que se transmiten en el *History Channel*, en donde las imágenes filmadas solo sirven para ilustrar el curso de la "voz en *off*".

Este fenómeno no es nuevo ya que desde las escuelas de cine ruso se utilizaba el cine de compilación para hacer propaganda nacionalista, como es el caso del documental *La caída de la dinastía Romanov* (Shub, 1927) de la directora soviética Esfir Shub quien, gracias a su experiencia como editora de cine, dio origen al documental de compilación. Este rasgo, el cual distingue al montaje como una de las etapas más importantes en el proceso de producción de una película,

¹ *We all go a little mad sometimes* (Traducción mía).

ha provocado una discusión que adquiere mayor fuerza entre los cineastas contemporáneos y con la que Hito Steyerl se pregunta: "En dónde se pueden encontrar la creatividad y la autoría: ¿En la producción o en la post-producción?" (Steyerl citado en Elsaesser, 2014: 2). Esta división entre dos de los procesos que llevan a la realización de un filme también nos posibilitan un mayor campo para poder explorar el concepto de apropiación, pues es, precisamente, con lo que Thomas Elsaesser distingue como "cine de post-producción", en donde se ejerce el mecanismo discursivo de la apropiación cinematográfica, ya que mientras que en la producción o generación de imágenes filmadas es donde recae lo que es apropiado, es durante el proceso de post-producción que ocurre el ordenamiento de las imágenes para cargarlas de sentido a partir del montaje, el empleo de textos, la inclusión de diálogos y de sonidos agregados posteriormente, que las imágenes se resignifican y obtienen una lectura distinta.

Mientras que la compilación busca, en gran medida, ofrecer una sola lectura al material original, el *collage* utiliza el metraje para dar nuevas lecturas de esas imágenes, las cuales no necesariamente tenían el sentido que se les otorga. Uno de los mejores ejemplos es el que aparece en la cinta dirigida por Bruce Conner llamada *A Movie* de 1958. En este cortometraje podemos encontrar una secuencia de imágenes (Imágenes 1-15) que se articulan de la siguiente manera: 1) Un submarino militar surca en la superficie del mar; 2) La proa del submarino rompiendo las olas; 3) Una toma más atrás de la proa, como vista desde el periscopio; 4) El periscopio está en lo alto; 5) Un militar utiliza el visor del periscopio; 6) Una mujer en bikini posa frente a la cámara; 7) El militar alejándose del visor y dando una orden inaudible a la tripulación; 8) Una mano presionando un botón; 9) Una toma submarina del lanzamiento

de un torpedo; 10) Plano general de una explosión nuclear en el mar; 11) Un plano aéreo de otra explosión que da la sensación de complementar la expansión de la anterior; 12) Regresamos al plano anterior y se puede observar la magnitud de una columna de agua y vapor que genera la característica forma de hongo; 13) Un buque militar es cubierto por una inmensa ola; 14) Un surfista deslizándose sobre una ola hasta caer de su tabla; y 15) Otro surfista nadando para agarrar una ola pero falla en su intento.

Las imágenes que le seguirán estarán centradas en intentos fallidos por completar maniobras que están vinculadas con deportes en general. La lectura que le podemos dar a estas imágenes es de un sentido erótico a la guerra, relacionado con la idea de conquista, no solo a nivel militar sino de sexos, y de la supremacía fálica, observada por la presencia de objetos cilíndricos como el periscopio o el torpedo que culmina con la imagen seminal de la explosión en el mar; alternando la ironía de los surfistas que aprovechan las grandes olas provocadas por esta explosión para deslizarse sobre ellas y fallar en su intento. Como lo indica Kevin Hatch en su ensayo sobre esta película: "Hay momentos en que las carreras, las explosiones y otras imágenes evocativas de la película parecen responder a una narrativa, pero nunca concretan una" (Hatch, 2012: 1). Es precisamente en este aspecto de lectura ambivalente en donde encontramos los mecanismos discursivos del *collage*, esto es, su manera de colocar las tomas para evocar una narrativa, pero que depende más de la persona que las observa más que de ellas mismas para obtener un sentido unívoco.

Finalmente, el caso de la apropiación, dentro de esta clasificación diseñada por William C. Wees, se refiere más al empleo de imágenes cinematográficas en un contexto que ignora el origen y sentido del metraje apropiado. El ejemplo que utiliza



Imágenes 1-15. *A Movie*. Fotogramas. Bruce Conner (1958).

Wees es el del video musical de Michael Jackson para su canción *El hombre en el espejo* dirigido por Don Wilson en 1988, donde podemos ver la imagen filmada en una de las pruebas nucleares del atolón Bikini en las Islas Marshall, entre 1946 y 1958 (Imágenes 16 y 17) empleada en un momento del video en que, como Wees menciona, la explosión nuclear significa “esperanza” (Wees, 1993: 44), y que se contrapone al uso que tiene esa misma imagen en un documental/collage llamado *El café atómico* (Rafferty, Loader y Rafferty, 1982), en donde ésta “[...] significa el poder destructivo que influye profundamente en la mentalidad de los políticos y de la gente común por igual” (Wees, 1993: 44). Este sentido no solo se le otorga a la imagen por medio de la letra de la canción sino también porque aparece en un punto en donde se marca un antes y un después en la narrativa del video.

Las primeras imágenes muestran momentos históricos de afroamericanos atacados por la policía estadounidense, el asesinato de John F. Kennedy o un discurso de Adolf Hitler con el brazalete nazi teñido digitalmente de color rojo y, después de la explosión nuclear que acompaña la palabra “cambio” en la letra de la canción, aparecen imágenes de políticos dándose la mano, de gente ayudando a niños en África o de gente levantando los brazos en señal de victoria. Wees (1993: 44), menciona que:

[...] la toma de la explosión nuclear en el video musical de Michael Jackson es simplemente una imagen en la corriente de imágenes recicladas presentadas con poca, sino con ninguna, preocupación por su especificidad histórica, sin mencionar sus conexiones lógicas o incluso cronológicas.



Imágenes 16 y 17. Comparación entre el fotograma del video musical *The Man in the Mirror* (Wilson, 1988) y el fotograma del documental *The Atomic Café* (Rafferty, Loader y Rafferty, 1982).

Parecería que esta clasificación se acerca más a lo que sucede en el *remake* de *Psicosis*, pero hay que observar otro rasgo de esta cinta: la intención de repetir “cuadro por cuadro” toda la película dirigida por Hitchcock en 1960. Si bien el cine de apropiación nos ofrece una lectura distinta a partir del ordenamiento distinto de las imágenes, esto es todo lo contrario a lo que sucede con el caso de Van Sant y su *remake*, en donde la apropiación se efectúa en el mismo montaje que empleó Hitchcock. La pregunta aquí sería si este tipo de apropiación puede provocar lecturas distintas. Van Sant admite, en la entrevista que le realiza el documentalista Mark Cousin, darse cuenta de que no puede realmente copiar algo (Cousins, 2011), pero en esas palabras se esconde algo más, algo que se escapa al mero acto de copiar una obra, como podría suceder cuando se copia de una cinta a otra. Es como si Van Sant tratara de capturar con su *remake* algo que estaba presente en la obra de Hitchcock pero que resulta inaprensible. Tal vez eso que se escapa pueda estar en lo que Roland Barthes llama el “sentido obtuso” y que podría darnos una pista de lo que sucede con esta obra si lo exploramos a detalle.

Una de las películas que nos puede dar pie para explorar ese sentido obtuso, al que se refiere Barthes y que parece ser similar con lo sucedido en el *remake* de Gus Van Sant, es la cinta dirigida por Akira Kurosawa llamada *Kagemusha* de 1980. A grandes rasgos, la historia trata de un clan japonés que se encuentra en riesgo de caer en manos de feudos vecinos pues su rey está anciano y enfermo. Sus hombres más cercanos deciden utilizar un doble, que en japonés se le conoce como *kagemusha*, para provocar la ilusión de que el rey sigue sano y evitar así una guerra. Desafortunadamente, el rey fallece durante un viaje y el doble debe ejercer su papel, superando pruebas que van desde ser aceptado por las concubinas del verdadero rey hasta el reconocimiento de su nieto, quien no es fácil de engañar. Finalmente, el doble se vuelve confiado al pensar que está realizando un gran trabajo y se siente con la autoridad suficiente de, incluso, montar el caballo del rey. El animal es el único que no se deja engañar y arroja al doble al intentarlo. El plan es descubierto por los enemigos del reino y la guerra se desata.

Si bien podemos utilizar esta analogía como recurso para pensar en que el *remake* de Van Sant es parecido al *kagemusha* que busca remplazar, en este caso, a la película de Hitchcock, lo interesante de este ejemplo es la forma en que Kurosawa nos muestra cómo hay algo en el *kagemusha* que no es identificado ni por las concubinas ni por el nieto del rey pero sí por el caballo, y es precisamente, aquello que pasa desapercibido lo que se escapa al querer copiar algo. Si lo obvio, como lo define el mismo Barthes, es aquello que va por delante y que viene a mi encuentro, lo obtuso es aquello que redondea un sentido demasiado claro (Barthes, 1986: 58).

El ejemplo que utiliza Barthes para hablar del sentido obtuso es a partir de una escena en la película de 1944 llamada

Iván el Terrible. Parte 1, del director Sergei Eisenstein, en donde unos cortesanos derraman monedas de oro sobre el recién coronado zar. Establece con esta escena tres niveles de sentido: uno informativo, otorgado por elementos de la puesta en escena como el vestuario o la escenografía y que nos dan un contexto para entender lo que sucede en la escena que es, en este caso, la coronación del joven zar. Otro nivel será el simbólico, y que Barthes reconoce en las monedas derramadas por los cortesanos sobre la cabeza de Iván, lo cual puede tener una significación de riqueza y sus implicaciones para el futuro zar. Finalmente, Barthes habla de un tercer sentido que está presente en la imagen y que se escapa a los dos sentidos anteriores cuando dice que lo encuentra en:

[...] una cierta compacidad del maquillaje de los cortesanos; espeso, pesado, en uno de ellos, liso, distinguido en el otro; la nariz "bestial de éste, las cejas finamente dibujadas de aquél, su insulsa rubicundez, su tez de una blancura mortecina, su apretado y aplastado peinado, que recuerda a un arroz (Barthes, 1986: 57).

Si aplicamos este concepto a la película de *Psicosis* dirigida por Alfred Hitchcock, nos encontraremos con esos mismos niveles de sentido a lo largo de la película y que han sido estudiados por varios autores, especialmente en sus dos primeros niveles: el informativo y particularmente en el simbólico.

Ahora, ¿qué hay de ese tercer sentido en *Psicosis*? ¿Quién ha tratado de analizar aquello que se escapa a lo informativo y simbólico de esta obra? La respuesta parece señalar al *remake* de Van Sant. Si bien, como lo menciona Barthes: "Lo fílmico es en el film aquello que no puede ser descrito [...]" (Citado por Pezzella, 2004: 109), entonces es eso fílmico en la obra de Hitchcock lo que se escapa del *remake* de Van Sant, pero es

gracias a este *remake* que podemos distinguir, efectivamente, que hay algo que se escapa a la percepción. La analogía del caballo en la película de *Kagemusha* es un indicio de esto; es un tipo de conciencia que no está condicionada a la forma en que lo están las concubinas o incluso el mismo nieto del rey.

Van Sant se coloca en el lugar de Hitchcock como sustituyendo una idea, no a una persona, sino a ese fantasma que simboliza a Hitchcock o a cualquier otro director que sea considerado de culto. Esto marca una diferencia con lo que pensó el crítico de cine Roger Ebert sobre su experiencia de ver el *remake* de *Psicosis* al mencionar que:

Me recordó al niño prodigio que es convocado a interpretar frente a un famoso pianista. El niño sube al banquillo e interpreta algo de Chopin con gran velocidad y precisión. El gran músico lo palmea en la cabeza y le dice: 'Puedes interpretar bien las notas. Algún día podrás interpretar música' (Ebert, 1998).

Van Sant no quiere ser un cineasta como Hitchcock, aunque haga todo por parecer que así lo hace. Por el contrario, provoca que la mirada del espectador se desvíe, cuestiona al público sobre si realmente conocen la obra de Hitchcock, si aún importa ésta en nuestros días, no como una idea, sino como un autor que influyó en el derrotero de la cinematografía. Van Sant se ha apropiado de la obra de otros autores desde sus inicios, pero no lo hace para querer usurpar el lugar del otro, en este caso de Hitchcock, ya que eso se lo deja a otros directores que han perseguido en sus películas el estilo fílmico de este director británico.

Si pensamos, como sugiere Robert Stam, que la mejor crítica que se le podría realizar a una película es con otra película (Stam, 2001: 219), entonces la mejor forma de encontrar

ese sentido obtuso que posee *Psicosis* de Alfred Hitchcock es con el *remake* de *Psicosis* dirigido por Van Sant; una crítica que ayuda a explorar la articulación audiovisual a partir de un mecanismo discursivo que escudriña los rincones más oscuros de la obra de Hitchcock; la analiza desde un punto de vista distinto, pues la historia y la cultura son otras, porque señala aquellas “oscuras tensiones subyacentes” que Hitchcock supo articular para que una película como *Psicosis* fuera proyectada y que Van Sant reactiva pero con otros sentidos.

Mientras que uno tuvo problemas con mostrar desnudos, el otro tuvo problemas con vender algo considerado innecesario; mientras que Hitchcock mostraba la homosexualidad como aspecto inherente para muchos de sus asesinos, Van Sant lo extrae de Norman Bates y lo traslada a la hermana de Marion. Hitchcock desestabiliza el código cinematográfico al romper varias reglas que no solo pertenecen a éste, sino al código fílmico, como son los condicionamientos en la exhibición, la censura de algunas escenas a cambio de otros elementos no muy bien vistos en la época, como la aparición de una taza de baño o el utilizar personal de televisión para realizar una película. Así, Van Sant desestabiliza el código cinematográfico gracias a algo totalmente ilógico, incluso para la misma práctica del *remake*: el repetir la misma película “toma por toma”. Se pregunta si es posible copiar algo, le intriga la idea pues nadie lo ha hecho, despierta el enojo de los que consideran sagrada la obra anterior pero abre la posibilidad para aproximarse de una forma distinta al cine, aquel cine que se escapa de categorías como el llamado cine comercial o aquel conocido como cine de autor e, incluso, del denominado cine experimental.

Si en el arte un *ready-made* puede ser un dispositivo que provoca cuestionamientos ¿no puede suceder que el cine,

como obra, puede y debe provocar también cuestionamientos, no solo desde sus relatos, sino como piezas que intervienen en el tiempo y el espacio?, ¿no ha logrado ya el video-arte despertar un interés distinto en los audiovisuales?

Podríamos concluir que el *remake* de *Psicosis* abre una nueva categoría al cine de apropiación, una que busca encontrar aquel sentido obtuso en las obras que le antecieron, aquel sentido que las hace especiales y que, al desplazarlas en el tiempo y el espacio, parece desvanecerse. La estrategia de Van Sant fue el copiar la obra, agregando solo pequeñas variaciones que no alteran el relato de la cinta, pero que sí nos permiten ver mecanismos discursivos con los que Hitchcock articulaba sus películas.

Se vuelve interesante el poder descubrir qué otras estrategias se pueden aplicar a películas anteriores para encontrar aquel sentido que se escapa a lo informativo o a lo simbólico y que no necesariamente deben recurrir a la repetición. Tal vez sean las nuevas generaciones de cineastas quienes encuentren estas estrategias, o tal vez sean otros que nada tienen que ver con el medio, gente que no esté tan condicionada por el código cinematográfico quienes con la popularización de Internet, se vuelven expertas en edición gracias a programas digitales que son accesibles para la mayoría y que posibilitan apropiaciones que van desde lo más paródico hasta nuevas manifestaciones conocidas como video ensayos. En fin, como dice el personaje de Motoko Kusanagi en la película llamada *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995): "La red es tan inmensa..."²

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Conner, B. (dir.) (1958). *A Movie*. Estados Unidos.
- Cousins, M. (dir.) (2011). *The Story of Film: An Odyssey. Episode 14: New American Independents & the Digital Revolution*. [Video]. Reino Unido.
- Ebert, R. (1998). *Review-Psycho*. Disponible en: <https://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998.html>
- Eisenstein, S. (dir.) (1944). *Иван Грозный*. Unión Soviética.
- Elsaesser, T. (2014). *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS.
- Hatch, K. (2012). *A Movie-Adapted from "Looking for Bruce Conner*. Cambridge: MIT Press.
- Hitchcock, A. (dir.) (1960). *Psycho*. Estados Unidos.
- Kurosawa, A. (dir.) (1980). *影武者*. Japón-Estados Unidos.
- Oshii, M. (dir.) (1995). *攻殻機動隊*. Japón-Reino Unido.
- Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*. Madrid: La balsa de Medusa.
- Rafferty, K.; Loader, J. y Rafferty, P. (dirs.) (1982). *The Atomic Café*. Estados Unidos.
- Shub, E. (dir.) (1927). *Падение династии Романовых*. Unión Soviética.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Van Sant, G. (dir.) (1998). *Psycho*. Estados Unidos.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images-The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.
- Wilson, D. (dir.) (1988). *The Man in the Mirror*. [Video]. Estados Unidos.

2 ネットは広大だわ。。。 (Traducción mía).

Se estipula que los rasgos del acontecer amoroso, tal como los definimos actualmente, tienen un punto histórico de origen, y desde luego no tienen correspondencia en todas las culturas; aun siendo un invento funciona como si no lo fuera, hasta el punto en que el amor se nos presenta como una institución esencial, eterna. Por eso, lo inventado se hace real, es decir, obviando su característica inventiva, nos situamos en el amor romántico, que es en gran medida un invento occidental (que no tiene más de tres siglos de existencia), pero que convenientemente da la posibilidad, mediante sus narrativas y discursividades visuales, de hacer un abordaje ensayístico del propio fenómeno, dialogar desde la multiplicidad de la imagen, la forma y su emplazamiento cultural, para poder constituir un análisis en donde razonen la visualidad y el contexto conceptual del afecto amoroso, que es pensamiento, imagen y colectividad.

APROPIACIONES Y REESCRITURAS DEL FENÓMENO AMOROSO. UNA CARTOGRAFÍA VISUAL (CUANDO EL FENÓMENO AMOROSO INVENTIVO SE HACER REAL, IMAGEN Y COLECTIVO)

Esau Uriel Barrera Palomino

El principal propósito de este escrito es poder hacer un “mapeo” sobre dos interrogantes: ¿de qué manera? y ¿bajo qué características se aborda el fenómeno amoroso? Se trata de un análisis que entiende el fenómeno amoroso como una sensación afectiva, como una cualidad de hacer sentido, como una forma de mirar. Bajo estas ideas es que continuaré dilucidando este escrito, que recopila generalidades analíticas de la investigación que lleva por nombre *Desamor. Cualidad, cultura y pensamiento en la visualidad contemporánea*. En su realización enfrenté retos, desplazamientos conceptuales e ideológicos, pero sobre todo obtuve satisfacciones en el proceso, emplazamiento de miradas (de mi forma de comprender el fenómeno amoroso), abriendo la posibilidad de representación y, como es el caso, hacer un análisis ensayístico, sin desprenderse de la metáfora y la cualidad emocional, colectiva y pensamental que se sostiene en el hacer de la imagen contemporánea.

Habrá que mencionar, a manera de aclaración, que aun siendo un invento funciona como si no lo fuera, hasta el punto en que el amor se nos presenta como una institución esencial y eterna. Lo inventado se hace real, bajo esta lógica; consciente de la construcción ficcional, que ha configurado inventivamente el fenómeno amoroso, es como se aborda en este escrito. Es decir, obviando su característica inventiva aprovecharé para dar paso a un análisis del amor romántico; invento occidental con no más de tres siglos, pero que convenientemente da la posibilidad de hacer un abordaje ensayístico, mediante sus narrativas y discursividades visuales (sin perder el sentido metafórico) del propio fenómeno. Quiero decir, dialogar y apropiar, desde la multiplicidad de la imagen y la forma, el fenómeno amoroso para constituir un análisis en donde razonen la lógica visual y el contexto

conceptual del afecto amoroso, que es pensamiento, imagen y cotidianidad.

Estoy seguro que el fenómeno amoroso establece ahora relaciones relevantes en medida en que sus afectos, sus lecturas visuales (tangibles e intangibles) se hacen discusión; quiero decir, se discuten en la imagen, pero también en su desplazamiento cotidiano.

Pensar que el fenómeno amoroso nos conviene en calidad de apropiación, en su sentido metafórico y narrativo, siempre mediado por los estantes de colectividad, es un acierto para compartir estas líneas; es decir, sabedores del acto ficcional que respalda al “fenómeno amoroso”, pero con mayor conciencia de su capacidad de introducción cultural y colectiva desde los límites en que se representa, en que se hace imagen, referencia, obra de arte, pero también proceso cognitivo, anímico, psicológico, háptico, que se desplaza en cuantos estilos reclame su propia existencia, su constitución de metáfora, de ficción, pero, sobre todo, en pensamiento.

Hay que recordar entonces que el amor y, también su contrario, el desamor, se vincula más que cualquier otra conducta, sentimiento o emoción a su valor de expresión, a su capacidad representacional. Por su destacada importancia en el lenguaje (y también en las letras, la música, la expresión pictórica), la imagen contemporánea, es un referente inequívoco en tanto enunciación y visualidad se envisten del fenómeno del amor, para ser objeto, ser mensaje, ser metáfora.

Pensar primero que el amor, antes que cualquier otra cosa es un sentimiento, es comprenderlo entonces como una cualidad del hombre, la de hacer sentido. Por otro lado, al desamor lo concibo como aquella pérdida de un imaginario creado, sustraído de la otra persona, como una ausencia que ha marcado nuestro sentir.

Deberíamos de ser muy sinceros a la hora de hablar de una ruptura amorosa. No es que el fenómeno amoroso se manifieste de manera frecuente, tampoco digo que no sea reincidente, sino que es un acto exclusivo; es decir, se manifiesta en el género humano, pero las veces que acontece son pocas, es por ello que el amor es singular y autónomo; del mismo modo, el desamor es algo que trasciende a la experiencia humana, es subjetivo, relacional, es incluso más prominente que el amor mismo.

Se tiene pues, en el sujeto amoroso, una fascinación, y en cómo es constituido el sujeto en tanto experiencia amorosa suscitada. Se reflexiona que el sujeto amoroso le da constitución y credibilidad a la abstracción del fenómeno amoroso. El sujeto significa de manera elocuente y sensible al ser amado, es decir, transmite la simpleza de su imaginario. Entonces, es importante hacer de ello una interpretación desde la visualidad, desde el lenguaje mismo en todas sus formas de comunicar algo para alguien, así sea un acontecer emocional.

Encuentro en el desamor un imaginario constituido y constituyente, cimentado en las sensaciones, las emociones más efervescentes, en el duelo, en la ruptura amorosa, en la experiencia, como una gama de posibilidades de la sensación. Hay que pensar en el desamor como una posibilidad estética, como un desplazamiento cultural desde la visualidad, desde la poesía, pues es el Otro quien produce y comparte una visión estética, cultural. Habría que reflexionar el desamor como una “cualidad sensible” traducida a una visibilidad imperante en nuestra cotidianidad, y encontrar tangibilidad en el desamor como acto vivencial, además de sostener en él una poética, si bien del lenguaje, también como visibilidad. Todo esto me hace pensar en el desamor como un encuentro multisensorial, el cual irreductiblemente no se puede simplificar en

ver, oír, escuchar, y tiene que ir más allá de su representación, tiene que encontrarse con sus acciones, con sus reacciones, con sus pasiones, con nuestras memorias de vida, con nuestro sentir, pues el desamor en sí mismo es visible.

Es por ello que abordo el “amor” como un concepto socialmente móvil, sin olvidar su peculiar poética. Pero más que un concepto habría que entenderlo como un acontecimiento imperante en nuestras vidas. Esto me hace pensar en el “amor cortés” y en el “amor romántico”, los cuales se han convertido en una práctica socialmente estable, que da origen a las relaciones interpersonales, al matrimonio y evidentemente, es el pretexto ideal para la formación de una familia.

Algo importante por mencionar es su cualidad sintomática, quiero decir, en su calidad de abstracción sensorial la gama de posibilidades, que hace sentir esta idealización amorosa, se da cuando entra en función el enamoramiento. Lo cual amerita ser estudiado, experimentado y llevado a un plano de creación artística, al terreno de la visualidad.

Me he encontrado con que el amor ha sido conceptualizado desde diferentes perspectivas:

De forma que desentrañar el significado cultural del amor en nuestra sociedad supone dejar al descubierto los cimientos de nuestra cultura y, al mismo tiempo, nuestras propias contradicciones y excesos: frente a un individualismo extremo, el amor sería “La posibilidad de mantenernos cohesionados, además de permitir el “encuentro” entre hombres y mujeres; un encuentro que tiene por otra parte muchísimas posibilidades (Esteban, 2008: s.d.).

En mi caso, abordar el fenómeno amoroso es más una cuestión táctica que permite cartografiar sus cualidades sensoriales, culturales y colectivas, sus manifestaciones de la razón,

pero también hacer un diálogo constante con lo más íntimo de las manifestaciones sensibles, quizá emotivas, del hombre en su contemporaneidad. Estoy seguro, que en la medida en que se manifiestan las configuraciones sensibles o experienciales es ineludible racionalizar su proceso mediático en que se hace presente, he ahí que los referentes paratextuales o visuales cobren un mayor manifiesto estético, un tanto contemplativo o mítico a la hora de coexistir; sin más, es una construcción de metáfora que nos permite apropiarnos del contenido, la forma y el objeto que también es encuentro del amor romántico en su función social. Es también una forma de racionalizar la experiencia, de hacer pensamiento, pues en cierta medida el pensamiento del hombre deviene inconsistente sin el empleo de la metáfora, el relato romántico y la construcción de imaginarios emocionales en colectividad.

¿Por qué abordar el fenómeno amoroso es relevante para un estudio de visualidad? Vale decir que, y a propósito de la gran flexibilidad que brindan los estudios visuales, la forma de incentivar el conocimiento reflexivo desde uno mismo da sitio a cierta subjetividad en la imagen, el objeto artístico, las configuraciones de “hacer sentido”. Habría que decir que la importancia de los temas no se da en su campo disciplinar, pues los orígenes temáticos son variables, son múltiples y se encuentran siempre en la experiencia ordinaria, en la mirada participante, en la percepción (también en la observación cotidiana); igualmente se valida en el accionar desde la autoconciencia y el pensamiento introspectivo. Quiero decir, el acontecimiento de vida que trasciende, que se hace experiencia. Me gusta la idea de “tirar al aire” algunos indicios o posibilidades un tanto metafóricas o románticas que nos inviten a realizar nuestros propios razonamientos o aproximaciones al fenómeno amoroso, para hablar de una ruptura amorosa;

pues, el fenómeno se tiene que abordar desde un contexto propio, quiero decir, desde la vivencia de amor que trascendió en nuestro pensamiento interior: “[...] la praxis amorosa no puede ser definida, sino que debe ser practicada” (Dip, 2010: 19), practicada para tener una posibilidad de racionalizar el fenómeno amoroso, practicada para tener un sustento claro del amor, del desamor, de la frustración. Es el amor un episodio que se examina como vivencia, con el tacto, con el oído, con el pensamiento, con el cuerpo, con el espíritu; es un acto multisensorial del hombre, como sujeto, como individuo, como ser. Vale aquí seguir concientizando su carácter metafórico y ficcional, lo que permite que funcione bajo estas lógicas.

Contemplar la visualidad como una manera que comprende el fenómeno amoroso como un acontecimiento aún más amplio, como una multiplicidad de significados, de códigos, de representaciones, permite poseer las herramientas de contexto y de análisis para interpretar las cualidades de esta suerte de acto de vida: Se trata de componer formas de mirar y de visibilización no dependientes de imperativos inquisitoriales, invasivos o alienantes, pero que no supongan el descarte en pleno de la visualidad como eje de la función epistemológica cognitiva [...] (Martínez, 2012: 19). Recorro al linde de la visualidad por sus cualidades dinámicas, flexibles y multidisciplinares que desde sus diferentes aproximaciones a la imagen nos permite comprender con mayor acierto el tema que nos atañe: el desamor.

El fenómeno amoroso inventivo se hace real, imagen y colectivo. Cada vez aprendemos a ver, conectar, examinar más rápido, y acertadamente, los procesos sociales (también en sentido metafórico, invención mítica y experiencia sensorial) desde el campo retiniano, pues nuestra dinámica de vida ahora es versada en los sentidos, en todos, aunque exaltando

el sentido de la vista, posibilitando la experiencia de habitar con el cuerpo, con los sentidos, con los destellos de visualidades. Así el campo de lo visual no sustituye al discurso, a la prosa, pero sí lo hace más comprensible y dinámico en conjunto con los sentidos, las memorias, y la colectividad abordándolos desde la imagen.

Comprendo la Cultura Visual como un acontecimiento nuevo en el cual se discuten, se desafían, se desmarañan los conceptos y los significados; ya lo decía W. J. Mitchell en su teoría de la imagen “[...] algunos aspectos de la ciencia y la filosofía occidental han adoptado una visión del mundo más gráfica y menos textual” (Mirzoeff, 2003: 24). La visualidad puede ser tan profunda y tan enriquecida con las diferentes manifestaciones del texto, o de la lectura, los cuales se abordan los acontecimientos desde una mirada participante, e incluyente, como el placer visual, y la percepción fija.

Es la Cultura Visual un abordaje participante del hombre, en donde se examina la experiencia visual desde lo cotidiano y de lo transitorio; desde las diferentes dinámicas culturales del hombre en su sentido antropológico, social y etnohistórico; en los contextos urbanos, modernizados, en los territorios remotos y en los de fácil acceso; o en el acontecimiento mismo del día con día. Bajo estos supuestos es como entiendo la pertinencia de abordar un fenómeno interpersonal, y un tanto fenomenológico; es decir, como una destello del tránsito del sujeto. De ahí que desde su cualidad sensible de hombre el sentido de amor al prójimo es, desde luego, una experiencia visual que urge ser atendida.

Claro está que la ruptura amorosa o el desamor pueden ser atendidos desde diferentes posturas de conocimiento, pero me parece que la sociología atiende con puntualidad este fenómeno, acá hace un planteamiento en el entendido de ser un

acontecimiento primeramente de la cultura que se trasmina al campo de la representación, del ser imagen, para poder abordarlo como un fenómeno contemporáneo, que es comprendido como acontecimiento de visualidad, permitiéndome entonces darle un sesgo ensayístico. El sociólogo Robert Nisbet dicta que “[...] humanistas y sociólogos trabajan a menudo sobre supuestos, ideas, incluso formas comunes” (Nisbet, 1979: 54), ¿no es nuestro afecto amoroso un lugar común?

El desamor toma cavidad al momento que es representado y significado desde la cultura, la colectividad y las prácticas mitológicas, de los pueblos de cualquier parte del mundo. De la misma manera hoy en día existe una multiplicidad de códigos, representaciones y conceptos perceptibles en la imagen como las prácticas cibernéticas, las representaciones virtuales, la propagación de la imagen en las plataformas de interacción social, los distintos programas de diseño y artes digitales, los medios comunicativos de masas, los videos, la imagen mimética, el gif, el arte de concepto, las publicaciones escritas y audiovisuales, que además se pueden clasificar en el orden imaginario de la sociedad.

También un acontecimiento importante en la imagen, es la mercadotecnia, los trazos y la ruta del comercio, que en buena medida se han sostenido de la narración amorosa del hombre para efectuar su cometido de intercambio de intereses y acrecentar de manera incalculable esta industria que reproduce la imagen; ejemplo de ellos son las producciones cinematográficas que aluden en gran medida al amor, al desamor, como aspectos sociales pero sensibles. Para hacer el desamor su canon y de la imagen su manufactura.

Es verdad que la dinámica de la imagen está estereotipada en el nuevo modo de ocupar el espacio desde las confluencias virtuales, pero no podemos estrechar sus márgenes a

las visualidades de la dimensión virtual, de la gráfica digital, de la fotografía contemporánea, pues la media de nuestros días es aún más amplia, la visualidad también se hace de la cotidianidad, del uso y la costumbre diaria; como el amor y el desamor se presentan en imagen, en cualidad sensorial o cultural, en pensamiento.

Una de las principales encomiendas de la visualidad es entender la manera en que se pueden asociar las complejas imágenes y representaciones, que en distinción de lo que sostiene el rígido margen académico o de investigación sociológico, no han sido hechas en un medio o en un lugar en específico, son transitorias, su origen se desplaza, el medio es volátil, cambia de direcciones.

Hablar de visualidades que responden a estilos narrativos, nos da la posibilidad de comprender y apropiarnos temáticamente de lo más íntimo que cada sujeto tiene para compartir sensitivamente, desde la vivencia hecha experiencia, hecha imagen, lectura. “Es como si los sentimientos fueran la fusión de algo y alguien, de mundo y habitante, como si las cualidades de uno y las cualidades de las cosas se fundieran y pasaran a formar parte de algo más. Así es la forma de los sentimientos” (Fernández-Christlieb, 2007: 55). Entonces, la forma de estos sentimientos ¿no son un buen fundamento de aproximación visual?, la forma en que habitan los sentimientos y se desplazan al habitar en el mundo, gestar, además desde la imagen colectiva, representar formas de reconcilio con el hombre mismo, hacer diálogos comunes con las artes, aún en su manifiesto de realidad construida, de carácter metafórico, de invención.

Hasta aquí he compartido un panorama que expone mi necesidad temática por abordar el fenómeno amoroso desde los Estudios Visuales, me he mostrado sabedor del carácter na-

rrativo e inventado, un tanto ficcional del amor y el desamor; sin embargo, y en eso soy irreductible, continuo bajo la lógica romántica en que se han instaurado las manifestaciones amorosas en nuestra contemporaneidad, sus aciertos, desatinos, sus desafíos, su emplazamiento en la cultura

Cuando refiero a tener una proximidad cartográfica de imagen, para abordar el sentido del fenómeno amoroso, lo hago desde una categorización que ordena, plantea y disecciona las configuraciones colectivas del fenómeno amoroso, es decir, pretendo razonar nuestro tema de análisis primeramente como una cualidad sensible, un sentimiento que da lugar a un sinfín de manifestaciones representacionales, las cuales encuentran su sustento en la mediatización primera de las emociones, el duelo, el sentido más romántico en que se pueda encontrar el fenómeno amoroso, con todas sus bifurcaciones exclusivamente emocionales y sensoriales. En segundo lugar, comparto la importancia y el dialogo que instaura colectivamente el sentido amoroso en su desplazamiento colectivo, en como la cultura lo interpreta, se apropia de él, al tiempo que lo hace ser multiplicidad de representaciones. Para cerrar esta interpretación comparto una tercer categoría, en la cual expongo desde qué punto y en qué medida se comprende el fenómeno amoroso en términos de “ser-hacer” pensamiento, en la medida en que reconfigura imaginarios colectivos, lugares de consenso, de disenso y en la manera en que cobra distinto sentido encontrarse en un punto geográfico lejano a otro. En la forma en que se fronteriza con modos de habitar en el mundo, el desamor como forma de pensamiento es también metáfora sociológica, humanística, incluso converge con lógicas estrictas de conocimiento. Pero sobre todo convive siempre con los modos de creación humana, dejando huella en ideologías que lo comprenden desde

otra distancia, y esa lejanía les brinda otras entradas de comprensión, desde su carácter mítico, religioso, popular o artístico siempre encontrará “la cualidad sensible” una manera de subsistir pensamentalmente; como dice Fernández-Cristlieb: “todo sentimiento es pensamiento”.

REFERENCIAS

- Dip, P. (2010). *Teoría y praxis de las obras del amor; un recorrido por la erótica Kierkegaardiana*. Argentina: Editorial Gorla.
- Esteban, M. L. (2008). “El amor romántico dentro y fuera de Occidente: Determinismos, paradojas Y visiones alternativas”. En L. Suárez, E. Martín y R. Hernández (coords.) *Feminismos en la Antropología: Nuevas propuestas críticas*. Serie XI. Congreso de antropología de la FAAEE. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/antropologia/11/06/06157172.pdf> [Consultado el 10 de mayo de 2018].
- Fernández-Christlieb, P. (2007). *Lo que se siente pensar o la cultura como Psicología*. México: UNAM.
- Martínez, S. (2012). “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”. En *Revista Chilena de Antropología*, núm. 19.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la Cultura Visual*. España: Paidós.
- Nisbet, R. (1979). *La sociología como forma de arte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Resulta complejo escribir sobre un tema que se concibe de la relación del modelo humano no solo como canon de representación, sino también para su reinterpretación y resignificación, pero sobretodo como herramienta para la exploración pedagógica en las artes visuales. El detonante nace de la pregunta ¿cómo renovar esa herramienta en una exploración posmoderna de la enseñanza de las artes? El cuerpo y sus cánones estéticos sufrieron y sufrirán diversos regímenes escópicos, pero su función permanece: el cuerpo es material para su representación sin importar la manera en cómo se produzca ésta. Cuando la mirada es expuesta no solo por el observador sino por el sujeto observado se da una experiencia en el plano real, la cual se registra en los involucrados y arroja diversas preguntas que intentamos responder desde la experiencia de lo increíble.

LA MIRADA. EXPERIENCIA DE LO INDECIBLE

Laura Yarosly Díaz Picazo

INTRODUCCIÓN

El concepto de mirada ha sido un tema a tratar en diferentes libros y por diversos teóricos, está relacionado con la filosofía, la estética, el psicoanálisis, etcétera. Desde la psicología de la percepción hasta los seminarios de Lacan, la mirada ha estado presente en cuestionamientos sobre cómo se observa, por qué o para quién; este objeto de estudio va de la mano con la manera en como concebimos nuestra propia mirada, pero, ¿en verdad nos hemos interesado en lo que la mirada exige?

¿Podría pensarse la mirada como objeto? un objeto que opera como causa del deseo en el campo de la visualidad; un deseo que no se sabe lo que es, pero que está presente, constituye en ese campo la entrada en juego de aquello que existe en el plano real en relación al sujeto y al deseo del Otro. En su objetivo por simbolizar ese deseo, la mirada forma parte de esas herramientas, entre todas las especies, lo más recóndito, lo más oculto. Si el deseo del hombre es el deseo del Otro, en el Seminario 11 de Lacan, lo que nos resuelve de la mirada es una suerte de deseo al Otro en cuyo final está el dar-a-ver y no de lo que suponemos “se es”, nunca “se es”, sino por filtros de la mirada del otro y de la mirada interna que nos evoca a ese “soy”: en imagen o representación. Existe un hambre en la mirada, que encuentra su alivio en el objeto que mira, y que se realiza justamente en ese dar-a-ver.

¿QUÉ ES LO REAL?

Lacan reúne tres definiciones de lo real que bastan para indicar de qué se trata:

1. Lo real es lo que no anda, lo que se pone en cruz ante el discurso del amo.
2. Lo real es lo que vuelve al mismo lugar.
3. Lo real es lo imposible (en sentido lógico), es decir, lo que no cesa de no escribirse.

Bajo estas definiciones, podríamos pensar que lo real existe por sí solo, no depende de mí, ni de lo que me rodea; es decir, lo real, es causa de lo que soy y de lo que me rodea.

Lo real es aquello que no se puede expresar como lenguaje, pero que sí provoca un lenguaje que lo conmina al registro de lo simbólico; lo que no se puede decir, no se puede representar, porque al re-presentarlo se pierde la esencia de éste, es decir, el objeto mismo. Por ello, lo Real está siempre presente pero continuamente mediado mediante lo imaginario y lo simbólico.

Es en este punto donde cobra interés mi investigación en el plano de lo real. ¿Qué sucede o de qué manera interactúan el observador con el sujeto observado?, ¿cuál es la relación entre el modelo y artista, o en este caso, el modelo y el alumno? En este caso, la práctica del dibujo del natural, se ha convertido en una incógnita que ha permanecido incuestionable.

¿Cómo articular una “experiencia de lo indecible”?, es así como le llamaré a la dimensión real entre el observador y el sujeto observado. Cuando establezco mi relación en función al ser modelo y poso en cualquiera de las clases, me surgen varios cuestionamientos en ese presente, acerca de lo que se va a realizar:

1. ¿Técnica a usar?
2. ¿Duración?
3. ¿Qué disciplina o especialidad es?

Estos cuestionamientos se dan debido a que con el paso del tiempo como modelo, ya no solo estoy sujeta a la espera de ver qué es lo que el otro logra crear a partir de la imagen que se proyecta, sino que, tomo en cuenta factores como: la luz, la pose, la resistencia del cuerpo y las posibilidades que esa pose da para el ejercicio que van a llevar a cabo. Al inicio de mi experiencia como modelo, pensaba en poses que me hicieran, o al menos así lo creía, verme “bonita”; sí, tenía un problema con el concepto clásico de belleza y una especie de negación con ese concepto, en perspectiva con mi cuerpo. De este modo trataba de escoger poses que escondieran mis defectos físicos, sin importarme mucho lo que los alumnos necesitaran para dibujar. No cedían ante la necesidad del ejercicio sino ante una falsa codificación del cuerpo perfecto. De igual manera, mi pensamiento siempre se iba desviando un poco de lo que sucedía en ese lapso de inmovilidad aparente; que por otro lado, es necesario hacer notar que el cuerpo jamás se inmoviliza, mientras uno posa, existe cierto estatismo, pero el cuerpo por su naturaleza, es incapaz de lograr una completa inmovilidad, es en este punto que encuentro la riqueza de trabajar con personas; existe cierto engaño a la vista, que en momentos se hace evidente con la respiración, la resistencia, la pose, las reacciones propias del cuerpo ante factores externos (como el aire o el calor que activan los mecanismos propios de un cuerpo vivo).

De esta manera se generaba un distanciamiento, mi pensamiento se fugaba a mi vida cotidiana; al no poner mucho énfasis en la vergüenza de la inhibición del desnudo, tampoco me permitía estar al pendiente de lo que el sujeto que me miraba hacia con mi imagen, ahora podría decir que fue un gran error. El omitir la presencia del otro y crear un espacio de introspección al que el observador no pudiera acceder, eso se

hizo algo común, hasta que un día simplemente entré en esa dimensión real: el momento en que me permití sentirme mirada, entonces empezaron a preocuparme varias cosas, entre ellas la representación que hacían de mi cuerpo.

En esta confrontación con la representación de mi imagen, siempre había una inconformidad con el resultado, lo que me hizo empezar a interesarme en esas imágenes, y también en dar más posibilidades al observador con poses; empecé a ocuparme en la búsqueda de aportar a los alumnos y en cómo ellos se relacionaban con los volúmenes, las líneas, las sombras, etcétera. Cuando escuchaba las instrucciones del profesor, comencé a intentar hablar el mismo lenguaje, eso me fue dando pautas para buscar poses, sino más complejas, sí con mayores posibilidades para realizar lo que se pedía, o esa era una de las determinantes que me imponía al posar; de igual manera, ver diferentes frentes, ángulos, formas de cada una de mis extremidades, a poner más atención en la reacción del cuerpo ante la inmovilidad, la disminución de temperatura y cómo desarrollar una técnica que me permitiera disminuir los efectos del cansancio, dolor, adormecimiento, etc., que suelen darse en ciertas posiciones después de un tiempo. Esto por un lado, pero en esa búsqueda, mi mirada se centró en el que me observa, muchas veces me fui percatando que se sentían intimidados al ver que yo los observaba o a sus dibujos y algunos llegaban a pedir disculpas por que su representación distaba mucho de parecerseme.

Me invadieron preguntas como ¿en qué momento esa imagen no se parece a mí?, ¿los dibujos se relacionan con la manera en como yo me concibo o como me concibe el otro?, ¿qué miran cuando me dibujan, qué piensan?, ¿están interesados en el modelo, o solo es algo impuesto? Con el paso del tiempo, y la gran diversidad de alumnos con los que he trabajado así

como de profesores, me di cuenta que mi pensamiento era ignorante, y este calificativo no es en relación al prejuicio, sino que me ocupaba demasiado por verme reflejada con la imagen creada mentalmente por mí, dejando de lado que eso podía no importarle al otro y que ese otro solo dibujaba lo que a su interés le llamaba (Imagen 1).



Imagen 1. *Sin Título*. Carboncillo y lápiz sobre papel. 70 x 40 cm. Jorge Martínez (2017).

Para ello necesitaré hablar desde el plano de la realidad, es decir, de la representación de lo real; cuando un estudiante que practica el dibujo se enfrenta al modelo, dentro del plano de la realidad, el plano de lo real solo figura mediante lo que se es, no mediante la representación de lo que es la modelo. Lo real solo es representado en lo simbólico y “ese es” queda perdido en su propia representación, se transforma en lo simbólico de lo real. Al enfrentarme con el problema de la aceptación de la imagen que proyecto como modelo, me di a la tarea de desmenuzar dicho caso. Lo que se ha producido es un diálogo de lo que creía que era, con lo que en lo real soy. Es difícil articular la “experiencia de lo indecible”, debido a que lo real es un plano que es inasible, que sabemos que está pero que no podemos crear un discurso de lo que en el existe, discursó que surge a partir de la creación de su propio lenguaje, y para ello es importante relacionar esta tarea con la enseñanza del dibujo.

El dibujo no busca en el tejido de la experiencia un modelo para reproducir, sino un material para elaborar, y las operaciones que lleva a cabo con fines de esta elaboración (la delimitación de los contornos y la definición de las formas, la distribución de luces y de sombras) no buscan lo terminado, sino lo inacabado (Michaud, 2004: 13).

El dibujo puede traducirse como una expresión del pensamiento, donde las ideas hallan su primera y espontánea exteriorización a través de su material (lápiz, pluma y papel). El dibujar no es un problema de representar objetos o de hacer presente lo real, sino de transformar la realidad desde la modificación de lo imaginario; es decir, cuando la modelo está posando, existe una interacción real con el observador, y a su vez, la misma modelo que es observada, observa a veces de manera directa o indirecta, a su contraparte. Esta dimensión de lo real, existe, y es difícil de evitar, así como también es difícil de explicar, debido a que cuando se ejecutan estas

acciones se dan por hecho muchas cosas; en primer lugar la relación entre la mirada recae únicamente en la persona que hace la representación de ese momento, sin embargo, el sujeto-modelo también logra un ejercicio de observación sobre su propia representación y sobre el que la ejecuta.

En la ejecución de esta dimensión sucede un desplazamiento, debido a que encuentra su hogar no en el objeto de deseo, sino en el sujeto del deseo, ya que los trazos, sin importar su precisión, remiten a un trabajo que permite leer la huella de su pulsión.

Matisse, empleó modelos profesionales para partir de una realidad concreta con signos y símbolos existentes, de los que extraía formas y sensaciones; es aquí donde se habla ya de una representación de la imagen de la modelo, pasada por el código del lenguaje y ubicado en lo simbólico, pero en lo real existe una mirada recíproca que se puede quedar en la subjetividad de la propia observación.

La mirada se efectúa siempre desde el presente, al mirar es necesario una actitud de comprender, de aprehender y tener en cuenta el punto desde el que se ejerce la mirada; ese marco referencial no solo depende del sujeto observado, sino desde el marco cultural del que se mira. Giacometti señala la dificultad de ver de una manera distinta “[...] nunca vemos las cosas, las vemos siempre a través de una pantalla” (Pierre, 2000: 75), y precisamente esta pantalla está construida por diversas formas de mirar, desde la producidas por la sociedad o mediadas por la historia del arte.

Saura menciona que en otros artistas la representación no es un objetivo sino un pretexto para la abstracción del modelo, para realizarse, crear una estructura que facilite la aparición de la subjetividad en el interior mismo del lenguaje específico (Imagen 2).



Imagen 2. *Sin Título*. Carboncillo y lápiz sobre papel. 21 x 27 cm. Abelardo Gutiérrez (2015).

La visión humana no es un registro mecánico, la visión natural atesora un juicio natural. La observación directa y el modelo sobre el que se produce la reestructuración constituyen dos imágenes independientes, no obstante, están relacionadas perceptualmente desde esta dimensión de lo real, en su función de observador y observado.

La imagen producida por la percepción se convierte en significación, es decir, es un producto psíquico llamado percepto, que bien podría ser un detonador en el sujeto que posee el deseo, pero que no es el deseo en lo real. La percepción no se relaciona con la mirada producida en el plano real, sino con un acto físico de la visión.

En el dibujo contemporáneo se identifica un problema frecuente, el cual consiste en la utilización de fotos para su ejecución, lo que deviene en un paradigma de su visión, debido a que esa mirada es mediada ya por otro: el autor de la fotografía y la experiencia se condicionan por un cristal que está envuelto en otros parámetros ajenos al nuevo observador. Así que sería difícil hablar de una experiencia propia con el modelo, es una experiencia propia vista desde otros ojos que han visto otros mundos, cuyo mundo no mira el tuyo. El dibujo aparece como una imagen transparente que solo parece depender de la realidad de su representación, la modelo a través del dibujo es la imagen del narciso que se proyecta en el río, pero que con un solo movimiento del agua re-transforma su imagen en lo que el que observa desea ver.

En la filosofía moderna, uno de los puntos que ha generado gran discusión es la relación de correspondencia entre la realidad que percibimos y la realidad que puede existir, es decir, lo que llega a nuestra percepción es signo de la realidad. De ahí que otra de las discusiones se desarrolla en torno a la representación de dicha realidad, debido a que se piensa que

ésta puede ser transmitida desde los sentidos. Aquí cabría preguntarse si es que los sentidos pueden equivocarse. Y como resultado la representación no corresponda sino únicamente a una idea sin referente.

Idea pedagógica por excelencia, en tanto mimesis, habla del nexo que vincula al hijo con el padre, al discípulo con el maestro, al oficial con el maestro artesano, al aprendiz con el consagrado, al principiante con el indiscutible.

Representación y realidad son cosas distintas, pero su punto en común lo encuentran en que una es imagen de la otra, la imagen de representación de algo existe solo si el objeto que informa su representación existe y su constitución se debe a las percepciones que el sujeto que forma la imagen desarrolle; lo que resulta en que cada objeto y su representación coincida con la capacidad perceptiva del receptor. Aunque el ser humano conozca la representación de otras realidades, no quiere decir que todo lo que pueda imaginar se corresponde con una realidad, pese a que todo lo que imagina sí tiene un fundamento en lo real.

La percepción no es solo la actividad de mecanismos retinianos, sino que es la contribución de la experiencia propia en el acto de mirar y pensar en lo que ve. “[...] se suponía que toda percepción visual aprehendía la totalidad del aspecto individual, así también se daba por sentado que las representaciones gráficas y otras imágenes aspiraban a construir una réplica fiel de todo lo que el dibujante ve en su modelo” (Díaz, 2007: 80).

En este punto es donde se detona la subjetividad de la representación, la imagen que el otro construye de la realidad no es la realidad propiamente dicha, es el modo de ver la realidad, es la imagen proyectada y construida desde la percepción individual, es la codificación que hace el cerebro, la traducción de sentimientos y emociones, experiencias y deseos en que el otro se proyecta.

Irving Rock desarrolla la idea de percepción como un constructo mental, la representación de un objeto está dada por la conceptualización de la experiencia de mirar, menciona que los filósofos sostienen que todo lo que percibimos es idéntico a un mundo real que existe con independencia de nuestra experiencia del mismo; pero señala que la mente no se limita a registrar una imagen exacta del mundo, sino que crea su propia imagen.

El dibujo es esencialmente una representación expresiva, pero es importante señalar, que en la idea de copia, se muestra un imposible, debido a que el dibujo tiende a prescindir de la realidad para constituirse realidad autónoma distinta. En la construcción de la realidad existe un acuerdo que acumula reglas, teorías, representando a un modelo inmutable, mediante el cual la personalidad del que la representa se va conformando, dejando de lado la liberación conceptual del modelo que lo constituía.

La confrontación entre la construcción de la realidad y su representación se da no en la imitación de formas reales, sino en la idea que sobre el modelo se proyecta, lo cual implica un proceso de interpretación articulada por el que mira esa realidad.

El papel del modelo en los códigos de representación no es siempre la imitación mimética, sino que atraviesa por los filtros de la interpretación particular, donde la memoria también participa. En el dibujo del natural, se formaliza el aprendizaje de estos códigos, es por ello que la imagen que el observador construye de su modelo no es propiamente lo que el modelo proyecta, sino es el resultado de lo que el observador desea aprehender de su modelo, y de su constructo de la realidad.

La representación es una necesidad de construir una imagen de lo que conocemos, apoyándonos en formas convencionales, en mirar no solo al modelo, sino también al modelo cultural desde el que se mira. La mirada está condicionada por los regímenes

escópicos socio-culturales y estilos artísticos, la realidad es objeto de metamorfosis, la cuestión es que la percepción constituye una construcción de una idea de realidad, la ilusión se da al creer que se realiza una imitación de ella (Imagen 3).



Imagen 3. Sin título. Acuarela y lápiz s/papel, 15 x 12 cm. Abelardo Gutiérrez (2013).

El estudio del modelo-sujeto, ha sido una práctica reciente, que en un inicio era para la aprehensión de la anatomía humana, pero con los cambios en la visualidad, las ideas revolucionarias en el arte y la necesidad de abstracción del hombre, nos han llevado a que la representación se vuelva de cierto modo abyecta, donde la mimesis no tiene cabida y donde el concepto clásico de mimesis deviene en un imposible, que algunos estetas se han encargado de endiosar.

En el plano de la realidad el concepto de mimesis, nos acerca de manera directa con un deseo de imitación con respecto de lo real, aunque nos es difícil confrontarnos con la idea de que ese plano existe pero es irrepresentable. La modelo- sujeto existe en su representación no de lo que es sino de lo que es en la realidad, lo que está a la vista, lo que puede ser representable de ella y de la imagen creada que la conforma; los modelos no son objetos expuestos para su representación, en este caso son sujetos puestos para su deconstrucción o en el mejor de los casos para su interpretación en la acción del dibujo.

CONCLUSIONES

La relación puesta en estos dos puntos de tensión, es decir la realidad y la representación, está dada, determina, expuesta y sostenida, por el otro, que pone en su propio deseo, la imagen que crea; poder disociar a nuestra mente de lo real y la realidad, es uno de los detonantes más complejos en la modelo y en el artista que la usa para crear una imagen, lo interesante en este punto es que las otredades que surgen del deseo en la imagen, pertenecen y envuelven el ser de la modelo.

Al hablar de la representación en mi labor como modelo, me he encontrado con diversas imágenes, que llamaré otredades, porque se desprenden de lo que los demás ven de mi

o construyen a partir de lo que soy. En una primera experiencia, negaba esas imágenes y decía: “esa no soy yo... no son mis piernas, esa no es mi cara, etc...”, pero con esta investigación poco a poco he ido concibiendo que cada una de esas representaciones mías en la realidad, surgen de una parte ínfima que está dentro de mí y que el alumno ha compuesto como imagen mía. Cuando posaba esperaba ver que el dibujo fuera una representación mimética de mí, a manera de registro fotográfico, idealizaba con ver mi propia imagen concebida en sus representaciones gráficas, pero la sorpresa se fue dando cuando estas imágenes, no todas, captaban cosas de las que yo no era consciente o no pensaba que alguien más las notara.

Una de las experiencias que más recuerdo como modelo es precisamente un alumno que estaba trabajando cuerpos obesos, en una clase me dibujo pero reconstruyendo la forma de mi cuerpo hacia la obesidad, para mí fue un *shock*. Al principio, existió la negación de pensar que esa era yo, posteriormente empecé a encontrar similitudes de ese cuerpo transformado con el mío y aunque en lo real esa no era yo, en la realidad suya, es decir, dentro del lenguaje que él estableció para representarme en la acción de dibujar, era yo.

He tenido la oportunidad de trabajar con diferentes ejercicios y diferentes técnicas del dibujo cuando poso, y esto me ha brindado la oportunidad de verme transformada. Una de las dudas que siempre surgieron, es qué sucedía en el lapso de mirar y representar, qué se perdía o por qué la imagen resultante no era compatible. Cuando comencé a leer sobre el dibujo y su técnica, fui entendiendo que mi imagen era solo parte del dibujar, es por eso que mis otredades estaban siendo manipuladas para encontrar en este ejercicio otras posibilidades de entender y aplicar el dibujo. Este hecho fue quitando la

inconformidad que presentaba, pero aún existe dudas, acerca del proceso visual, técnico, emocional que se entreteje entre la relación sujeto-objeto de deseo, y que de alguna manera se comparten los roles, ya que cuando yo miro a los alumnos dibujando y ellos se encuentran por sorpresa mi mirada viéndolos —es aquí donde se aplica lo que Lacan nos plantea en su Seminario 11—, existe el miedo, la vergüenza de sentirse mirados, pero que esa mirada, confirma la existencia de que habito en esta realidad, es decir que ambos habitamos, cuando el alumno se sorprende con mi mirada, es ahí donde el objeto coquetea entre ser sujeto y objeto de deseo.

REFERENCIAS

- Díaz-Padilla, R. (2007). *El dibujo al natural, en la época de la postacademia*. Editorial Akal.
- Lacan, J. (2008). *Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Michaud, P.-A. (2017). *Como el dibujo el sueño*. Colección Infra-
mince.
- Pierre, S. (2000). "Entrevista Giacometti". En *Giacometti Catálogo*.
Cataluña: Fundación Caixa.

Este texto es parte del proyecto de investigación titulado El abrazo de la masculinidad. Retomo aquí una reflexión sobre la obra que he realizado en la investigación-producción, la cual hace énfasis en el plasmar en obra afectos como el amor, y algo que va más allá, el goce al dar un abrazo, tomando estos conceptos desde el psicoanálisis de Lacan. El *frottage* me permite generar una huella del abrazo. Hago un contraste con el trabajo de Yves Klein pensando que la huella tiene algo de la presencia, dado que no pretende una representación exacta.

FROTTAGE CORPORAL COMO ESTRATEGIA PARA EVOCAR AMOR Y GOCE AL DAR UN ABRAZO

Roy Suárez Patiño

INTRODUCCIÓN

Este trabajo plantea la estrategia de utilizar la huella en una serie de dibujos, los cuales presentan de forma sintética una imagen que evoque al amor y también el goce al dar un abrazo. En el dibujo Marx Ernst ocupa la técnica del *frottage*, el cual es un frotamiento de una superficie sobre un papel. Yves Klein hace uso de la huella en la serie que denominó *Antropometrías*, donde explora sobre la forma dejada de la interacción de sus modelos con el papel o tela.

En la serie de dibujos que he realizado ocupó la huella, la cual se contrapone a la representación, en tanto no pretende volver a representar, sino la pretensión de evocar. Para ello me apoyo en la obra de Klein. Desarrollando mi perspectiva recurro al nudo borromeo planteado por Lacan, haciendo una analogía donde la imagen está constituida por tres espacios uno real, un simbólico y otro imaginario. Refiriéndome a la imposibilidad de lo real, y teniendo estas diferencias, esto me permite jugar con capas en el mismo dibujo, trabajando con huella y después intervenirla con otros elementos como hilo o realizando un dibujo mimético en algún detalle.

LA HUELLO COMO DIBUJO

Dada la dificultad de expresar el amor y el goce al dar un abrazo en la representación, planteo la acción de una huella como dibujo; tratando de evitar como referente inmediato una imagen ilustrativa e intentando la evocación del abrazo mismo. Inicio mencionando brevemente lo que es una huella:

La palabra huella proviene del latín *hollar*. Es una marca o señal que deja una materia sobre otra. Se conoce como huella al rastro o vestigio que es dejado por alguien.

La huella como dibujo la podemos pensar a manera de elemento que se dibuja y no se deja someter del todo al dominio regulado de la representación, y cualquier aproximación de mimesis podría revocar la presencia lograda con la acción.

La huella atrae al espacio de la representación el aparecer evanescente e irregulable, entre otras cosas podría decirse que intenta este "dibujo huella" no "re-presentar", tan sólo acaricia la superficie, roza la piel leve de la superficie, captura y retiene ese humor infraléve, para de ser percibido.

Lo que la huella nos entrega es rastro de acontecimiento, justamente aquello que resiste al lenguaje. Resistir a la regulación interesada del orden de la representación.

La huella captura algo de la presencia, de la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad del tiempo-ahora. El que alienta tras la huella de este abrazo es un impulso de intentar capturar algo de esa sensación, del amor y del goce, que se expresa en la fugacidad de abrazar. La huella revela algo de lo inapresable.

La huella retiene un segmento irrevocablemente fragmentario.

En su recomposición de los fragmentos [...], el artista se agencia la capacidad de dotar a la imagen producida de un "sentido otro" no se trata de "representar" la supuesta realidad, sino de poner en escena segmentos enunciativos que arrojen una duda sobre el orden de la representación establecido (Brea, 2013: 3).

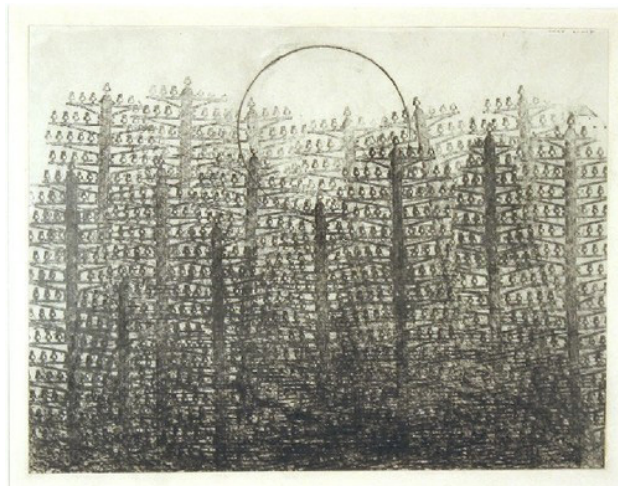
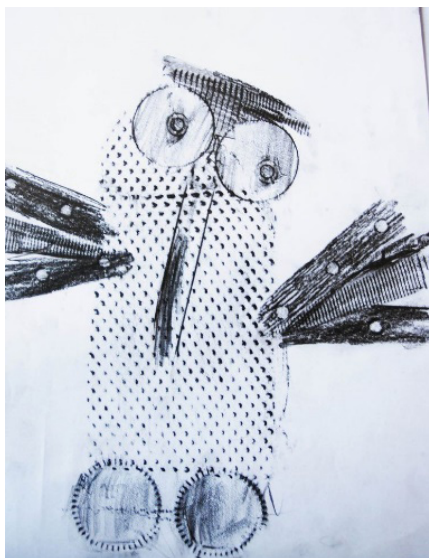
Su espacio presentado como espacio de la representación rompe con la regulación en profundidad de la representación. Se rescata algo de la tactilidad, intensidades desplegadas dependiendo de la fuerza con que se opone una superficie a otra. Esto nos lleva a una idea que se planteó en el surrealismo, el *frottage*, dado que una huella es un frotamiento en la superficie, y así podríamos decir que algunas de las obras de

arte a partir de las vanguardias, en las investigaciones y manifiestos, intentó ampliar posibilidades para la representación, llegando a diversas soluciones, el *frottage* fue una de ellas.

Uno de los promotores de esta técnica fue Marx Ernst, quien realizó frotamientos de un papel sobre una superficie y con un lápiz rayaba de una dirección a otra; lo que conseguía como en el caso del grabado, era un tipo de impresión de la forma y la textura del objeto; algunos historiadores del arte plantean que lo ideó a partir de 1925.

[...] el *frottage* [...] le permitía incorporar diferentes texturas, frotando materiales diferentes (madera, textiles, tramas) sobre el soporte pictórico o gráfico: las líneas y los dibujos abrían un nuevo continente en el que adentrarse mediante el automatismo y la deriva psíquica (Rodríguez, 2009: 1).

En este trabajo presento dos ejemplos de algunos de sus dibujos:



Imágenes 1 y 2. Sin título. Grafito, *frottage* sobre papel. Marx Ernst (1925).

Podríamos pensar que el *frottage* es un tipo de huella que nos permite un acercamiento a las texturas principalmente, que en la acción de un instrumento, carbón o un lápiz, nos permite capturar algo de la forma del material que queremos. Se crea la ilusión de la presencia en lo visual, en la tactilidad como campo de superficie.

De estos planteamientos, acerca de la huella y en específico del *frottage*, paso a un importante aporte dentro de la historia del arte, que tiene que ver con Yves Klein en su proyecto *Antropometrías*:

El autor, a lo largo de seis años que duró su carrera artística puesto que desafortunadamente muere en 1962, creó un conjunto de obras complejas, desde el arte conceptual al performance.

Klein en su búsqueda de la expresión rechazó el pincel, puesto que lo consideró un instrumento “excesivamente psi-

cológico”;empleó en su lugar rodillos, los cuales le permitieron cubrir grandes espacios. Sin embargo, después se ayudó de modelos, llamándolas “pinces vivos”, los cuales con la pintura dejaban marcas, huellas. Bajo su dirección algunas de sus presentaciones eran como un *show*, donde se rescataba la obra o acción en videos.

Pierre Restany, amigo y crítico de Klein, bautizó a esta serie de obras como “antropometrías” las cuales generaban una representación del desnudo sin ser tradicional.

Mientras los músicos interpretaban la Sinfonía Monótona Silencio, el artista vestido de esmoquin dirigía las acciones de tres modelos desnudas que esparcían la pintura sobre sus torsos, muslos y pressionaban o arrastraban sus cuerpos sobre hojas de papel blanco. Además de un "monocromo corpóreo", las pinturas resultantes incluían huellas estáticas simples y rastros dinámicos de los cuerpos en movimiento (Riout, 2009: 1).

Klein realizó alrededor de 80 piezas de este tipo, cada una dependía del trabajo de la modelo en su expresividad, así encontramos obras muy dinámicas y otras más estáticas. Las huellas eliminaban la mano del artista y las acciones eran dirigidas por él.

En una entrevista Yves Klein menciona cómo fue su proceso de creación de las antropometrías, el cual me sirve para contrastar con mis planteamientos:

Casi siempre pinto con modelos y, desde hace algunos años, con su colaboración activa. La modelo crea dentro e incluso fuera del taller un ambiente sensual que confiere estabilidad al material pictórico. Por lo tanto, probé a utilizar modelos: fue algo muy bonito.

La carne, la delicadeza de la piel viva, su tono maravilloso y, paradójicamente, incoloro, me fascinaban.

Un día me di cuenta de que mis manos y mis herramientas no eran suficientes para tratar el color. Necesitaba a la propia modelo para pintar el cuadro monocromo [...] No, ¡no era ninguna locura erótica! Era aún más bello. Coloqué en el suelo un gran lienzo blanco, vertí en el centro veinte kilos de color azul y la modelo se tumbó literalmente sobre él: dibujó el cuadro rodando por el lienzo con su cuerpo en todas las direcciones. Yo, de pie, dirigía todo el proceso, daba vueltas rápidamente alrededor de esta fantástica superficie en el suelo y dirigía todos los movimientos de la modelo.

Nunca hubo nada erótico, ni pornográfico ni de alguna forma amoral durante estas fantásticas sesiones, en cuanto terminaban el cuadro, mi modelo se daba un baño. Nunca las he tocado, por lo que siempre confiaron en mí. Les gustaba y les sigue gustando trabajar de esta manera, con todo su cuerpo en mis pinturas. Esta fue la solución al problema de la distancia en la pintura: mis pinces eran vivos y con control remoto (Ottmann, 2010: 22).

En este apartado pongo algunas imágenes que nos pueden servir para darnos una idea de cómo realizó su serie de antropometrías así como los resultados gráficos.

Y teniendo en cuenta a estos dos autores me ayudo de ellos para poder establecer algunas coordenadas sobre la representación y rescate en imagen de la acción de abrazarse en lo que puede denominarse *frottage* corporal.



Imagen 3. *La gran antropometría azul* (ant 105).
Fotografía. Yves Klein.



Imágenes 4 y 5.
Fotografías. Yves Klein.

FROTTAGE CORPORAL, IMPLICAR EL ACERCAMIENTO DE DOS CUERPOS

La generación de una huella, dejada por el cuerpo de la interacción que se da a partir del contacto directo entre dos personas, en este caso dos hombres en un abrazo, me permite el rescate de ese contacto directo de la acción, y especular que algo de sensación afectiva pueda ser evocado. Así, en el abrazo, puede pensarse, por medio de la evocación, en ese goce, en lo agradable, o lo placentero de esa experiencia.

Bernard Berenson propone que al experimentar una obra artística nos imaginamos un encuentro físico a través de las sensaciones ideadas; llama “valores táctiles” a las más importantes (Pallasmaa, 2014: 46).

En otras palabras podríamos entender esa sensación ideada de los valores táctiles como la evocación. Pallasmaa (2014: 26), menciona “nuestros ojos acarician superficies, contornos y bordes lejanos y la sensación táctil inconsciente determina lo agradable y desagradable de la experiencia”. De esta forma en la huella generada pretendo alcanzar algo de esto afectivo.

La propuesta parece simple: poner entre dos personas una tela blanca o papel, en los cuales dejo la huella con pintura o tinta (y en un caso con carboncillo) de la acción de abrazarse.

La imagen que se genera de la huella de un abrazo hace presencia de un acontecer, el acontecer entre el afecto de dos personas que se abrazan en este caso. Éstas no son sino rastro perdido de alguna intencionalidad de decir, siempre inagotable y siempre por descifrar.

A diferencia de lo que pudimos leer en las propias palabras de Klein:

Un día me di cuenta de que mis manos y mis herramientas no eran suficientes para tratar el color. Necesitaba a la propia modelo para pintar el cuadro monocromo (...) No, ¡no era ninguna locura erótica! Era aún más bello (Ottmann, 2010: 22).

En el caso de los dibujos que he planteado como la huella de un abrazo, también me di cuenta que había diferencias entre la presentación y la representación; mi interés primero se centró en poder presentar de algún modo este momento casi de la cualidad, desde lo material, el resultado fue una huella que resultaba en una imagen abstracta, resuelta de manera monocroma usando tinta negra. Haciendo así una diferencia con la idea de pintura de Klein. Por poner un ejemplo que sigue detonando algunos puntos de vista encontrados es el uso del color, si al usar color hacemos dibujo o pintura, si bien el caso de Klein y de sus antropometrías tenía una intención de un resultado con pintura, en el caso de mi producción es en dibujo, aclarando que aunque use color, estoy pensando en dibujo (pensamiento dibujístico).

La intención de Klein parece tener una inquietud ritual, un acto solemne donde al parecer el autor intenta dejar de lado lo erótico; recordando que Klein se interesó por lo preceptos de la filosofía zen. En contraste, en la creación de mis dibujos encuentro en el acariciar la piel de mi modelo-pareja, en sentir el cuerpo del otro en el abrazo, la ayuda a la intención de esta propuesta, es decir, intentar evocar algo de ese goce y amor de ese momento.

Lo erótico en el caso de las huellas que he generado es algo que es importante en tanto que la obra la he realizado

con una pareja sentimental; lo erótico no es algo que no se permita, al contrario, es parte del goce. (Un concepto acuñado por Lacan a partir de la clínica psicoanalítica, y que podríamos mencionar como la satisfacción de una pulsión, el cual es individual, indecible; Lacan lo menciona como unitario, no tiene que ver con el otro, no necesitamos del otro para gozar). Para Lacan, lo erótico es más cercano al deseo, y pudo distinguir que el deseo incluye una relación con otro, con el sexo y el fantasma que el otro puede significar; y finalmente el amor, que se relaciona con el otro, pero excluida la relación sexual, tampoco es una satisfacción como el goce. Al nivel del amor no interviene la relación hombre-mujer; en otras palabras, el amor es invención y no es un concepto cerrado.

Como ya hemos notado son diferentes al menos desde el psicoanálisis Lacaniano, y son experimentados de una manera inconsciente.

“Yo, de pie, dirigía todo el proceso” (Ottmann, 2010).

En este caso soy parte de la propuesta de dibujo, el tratar de capturar algo del afecto que siento en el momento de dar un abrazo a mi pareja sentimental. Si bien la pieza la había pensado (“dibujo como pensamiento”), en el momento de la ejecución (y de poner tinta en el cuerpo y el papel entre los dos también dirigía de alguna manera el proceso), el acontecimiento fue un momento afectivo efímero en el que no me preocupé por el control.

A continuación muestro algunas de las obras elaboradas en este primer apartado:



Imágenes 6-9.
Huella de un abrazo.
Lado A. Pintura
acrílica negra sobre
papel, 60 x 60 cm.

Las imágenes resultantes de esta primera exploración se encuentran entre una presentación, y con una mayor carga en la representación; dado que la intención no busca una representación al menos de tipo de realismo, sino lo que se pueda rescatar del registro del abrazarse, frotamiento entre los dos cuerpos que se abrazan; es decir, se busca presentar una serie de restos en la tela, cuya observación nos interrogue dada su estructura concreta.

Barthes (2005: 17), apunta "(...) the concrete is what is supposed to resist meaning".

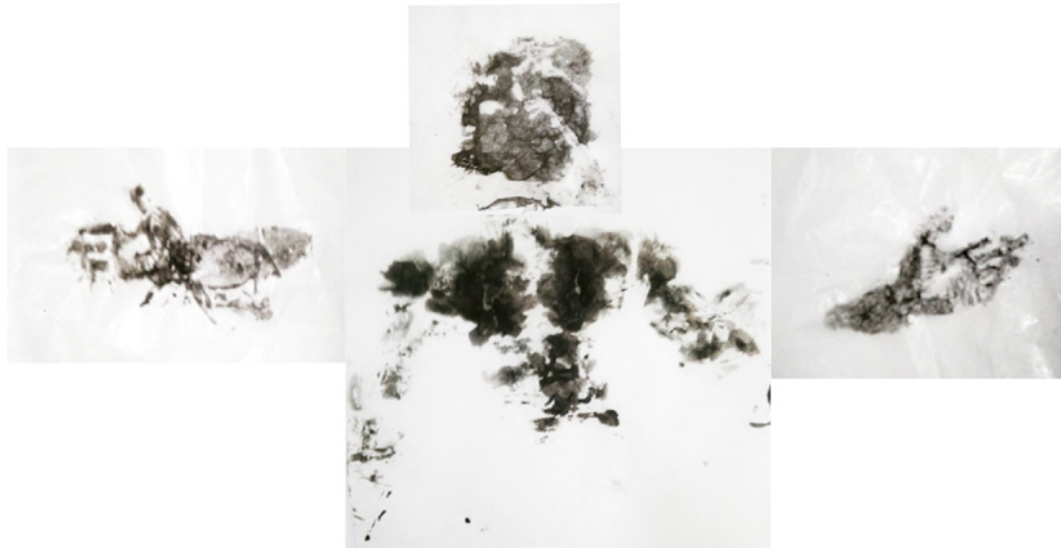
Lo concreto es para Barthes lo que resiste a un significar, en este caso la huella y su imagen; podemos encontrar un momento concreto detenido en una imagen. Los sentidos transmiten información para el juicio del intelecto, son medios de activar la imaginación y de articular el pensamiento sensorial.

En este caso el afecto que produce el otro, el cuerpo del otro en su totalidad se siente desde los sentidos, uno de ellos sin pensarlo aislado es el tacto.

"El tacto es el órgano de la cercanía, la intimidad y el afecto. La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura. El placer de la piel se convierte en una sensación singular" (Pallasmaa, 2014: 122).

El registro de la huella en esta obra es registro de la superficie, de la piel, esperando evocar un cuerpo que está abrazando a otro, desde la ausencia de los mismos.

El dibujo así necesita ser transitado, visto desde dos posiciones, "de lado", por llamarlo de un modo, A y el B, esto detonó en otras búsquedas, ahora desde la reacción ante esa sensación del abrazo, del amor y del goce segundo, que mencionábamos que se exploran en el siguiente apartado.



Imágenes 10-13.
Huella de un abrazo
papel. Lado B.
Pintura acrílica
negra sobre papel,
60 x 60 cm.



Imagen 14. *Dos frentes*. Mancha corporal y dibujo sobre tela, 170 x 60 cm.

Imagen 15. Mancha corporal y dibujo sobre tela, 60 x 50 cm.

Imagen 16. Mancha corporal y dibujo sobre tela, s/m.



Imagen 17. Mancha corporal y dibujo sobre tela, 60 x 70 cm.

En esta serie de imágenes el dibujo fue un proceso el cual se dio a través de capas de imágenes y reflejan los pasos de construcción de sentido de la obra.

Las capas fueron: primero la estrategia del *frottage* corporal, después la intervención con hilo y con líneas y por último una capa de dibujo con un cierto grado de realismo.

El proceso de cada una de las estrategias configura un sentido final, algo cercano a la lectura del nudo borromeo, donde una imagen estaría constituida de un espacio real, un imaginario (del autor) y un simbólico el cual compartimos culturalmente.

El proceso de la creación del artista es una elaboración tanto de lo que es la forma en sí, como el sentido o alcance vital... forma y sentido vienen juntas.

El sentido depende de cada una de las partes que constituyen la obra.

“[...] como Meyer Schapiro mencionó, los elementos planteados en la obra son “signos de la presencia activa del artista” (Tirado, 2011: 305).

Sin embargo es entendible que el sentido que el autor le da a una obra, su simbolización y su significado variarán en una segunda lectura; la del espectador.

Podríamos decir que una primera parte es una acción que tiene lugar entre el autor y su pareja los cuales se abrazan y dejan una impronta en la tela, después se juxtaponen con dibujos en un espacio plano, y también con intervenciones con material que marcan el volumen como espirales y líneas tejidas sobre la tela.

El dibujo está sobrepuesto a anteriores capas de elementos, estarían entonces las capas de la huella del *frottage* corporal, de diagrama como lo es el hilo y en un tercer espacio con el dibujo con un grado de reconocimiento, un cierto realismo.

CONCLUSIONES

“Tratar de representar lo irrepresentable, el límite mismo en el que quiebra el orden de la representación —es entonces la tarea que hoy le cumple al arte—. Pura escritura, como mera huella de alguna siempre infijable intención narrativa el mismo límite: el de la radical ilegibilidad del signo, el de su inagotabilidad en una u otra lectura, el de la radical infinitud de las interpretaciones siempre, y todavía, pendientes” (Brea, 2013: 3).

La huella tiene algo de la presencia, y en esta serie de dibujos se han construido por capas, la huella me permitió no pretender representar, pero si alcanzar una evocación del goce, y el afecto.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2005). *The Neutral. Session of March 11*. En October, vol. 112. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3397640>.
- Brea, J. L. (2013). *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. Disponible en: <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>
- Denys, R. (2009). "Yves Klein". En *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao y Madrid: Guggenheim Bilbao Museo-TF Editores,
- Lacan, J. (1992). *Seminario XX. Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Ottmann, K. (2010). *La gran antropometría azul (Ant 105). Yves Klein*. Disponible en: <https://www.artbasel.com/basel>.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rodríguez-Rivero, M. (2014). *La importancia de llamarse Ernst*. Disponible en: revistadelibros.com

De acuerdo con muchos ejemplos culturales, parece posible afirmar que el color puede experimentarse estéticamente. Sin embargo, al pasar por el filtro del lenguaje, hay ciertos rasgos que parecen perderse, como la sensación o la emoción, entendidas éstas como la aprehensión del momento presente a partir de un objeto. Desde los Estudios Visuales es posible analizar algunos problemas que surgen cuando un fenómeno como el color pasa a un campo no óptico. Tanto establecer nomenclaturas como hacer descripciones son actos que ponen en duda las clasificaciones de los sentidos y la capacidad del lenguaje, pero es el texto literario el que contiene la promesa de volverse experiencia por sí mismo.

COLOR, ESCRITURA, ESTÉTICA. LA SENSACIÓN COMO PENSAMIENTO

Rodrigo López Romero

INTRODUCCIÓN

[...] *puede ser que todas las palabras provengan de la intención de nombrar al rojo.*

Yolanda Segura (2016).

Hay algo en los colores que parece rehuir el concepto mismo de los nombres, como escribe la poeta Yolanda Segura. En términos básicos, mi pregunta es: ¿cómo escribir los colores? Comencé mi investigación con la inquietud de que un texto diera cuenta de la experiencia cromática. Afirmaba que se solía pasar por alto al color en cuanto afectación. Me acerqué a la palabra “sensación” porque me parecía que incluía el lado desregulador de los fenómenos, y en cierta medida lo hace. Por otro lado, la sensación es problemática porque en ella se suele depositar la idea de que hay cosas no mediadas por el lenguaje o enmarcadas por la cultura.

Mi trabajo no se propuso estudiar la experiencia perceptiva, sino que buscó algunas capturas que hay entre el afecto y el pensamiento en cuanto a colores se refiere. Volviendo al lenguaje, no hay un solo problema. Primero está la cuestión de cómo una experiencia sensible activa procesos de escritura. Esto tiene que ver con el deseo de fijar una cosa vivida, de volverla aprehensible y susceptible de ser reflexionada. En este sentido el texto se acerca a la imagen ¿pues no intentan también las imágenes fijar algo? Después, está el problema de la escritura como fenómeno propio. Separándose del impulso que lo fabricó, la palabra o el texto pueden adquirir una especie de autonomía.

EXPERIENCIA Y PALABRA

La representación no niega la presentación (Seel, 2010). La lectura puede ser vista como una experiencia propia, capaz de provocar emociones semejantes a las de la existencia cotidiana. Aunque esto parezca un llamado mítico a la palabra para que devuelva el fenómeno que la creó, más bien se trata de indagar cómo el lenguaje construye imagen y experiencia. Aquí hay que introducir una dificultad esencial. El color es un problema para el lenguaje porque la multitud de tonos y gradaciones no hallan un equivalente en palabras. Podemos llamar a esto una pobreza léxica.

Sin apelar a la multiplicidad de colores que existen, hay en general pocas palabras para color en la mayoría de los idiomas. Los antropólogos Brent Berlin y Paul Kay (Calvo, 2018), realizaron en 1969 un famoso estudio de términos de color en casi cien lenguas. De acuerdo a ellos, siempre que hay dos palabras en un idioma, una es para el blanco y otra para el negro. Si hay una tercera, será para el rojo. Cuarta y quinta son para el verde y el amarillo, sexta el azul, séptima el café, y de ahí en desorden, naranja, violeta, rosa y gris. En total, la mayoría de las lenguas consideran poco más de una decena de palabras para identificar colores, aunque la posibilidad de las mezclas amplía las posibilidades.

Menciono esta investigación por ser la más famosa, pero han habido muchas que tratan un tema similar. Es muy debatida la creencia de estos antropólogos en una evolución del lenguaje que va paralela al aumento de las palabras. Otras críticas recaen en que es imposible hallar un parámetro desde el cual analizar una lengua. Más allá de las minucias antropológicas, este estudio genera preguntas alrededor de la importancia de los colores para la cultura. Aparentemente, el énfasis es la luz y la oscuridad, y solo después aparecen los colores.

Cada idioma delimita las fronteras entre lo que es un color y hasta dónde éste se extiende. Así, hay palabras que no distinguen entre el verde, azul y gris, o más extrañamente para nosotros, entre el verde y el rojo (Pastoureau, 2013). Comúnmente, buscando precisión se añade a una palabra de color un término del mundo vegetal o mineral, resultando nombres como verde olivo o azul turquesa. También es habitual asociar un color a un objeto o superficie. En otra intención, son comunes los nombres abstractos —y en ocasiones absurdos— de las bodegas de pinturas, que unen una palabra de color a otra de emoción.

Otros ejemplos que vienen a la mente son los colores para artistas, cuyos nombres recuerdan a la historia o a la química. O los códigos de los diseñadores, como el Pantone, cuyos esfuerzos por hacer muestrarios en diferentes materiales es loable, pero que en materia de descripciones cede al léxico de la mercadotecnia. ¿Qué implica nombrar un color? El color es diferencia, y produce más diferencia en su interacción. Preguntar sobre colores es preguntar por marcos de percepción. El modo de nombrar indica una forma de pensamiento. Como nos muestra la historia de la filosofía:

Los colores han sido desde los griegos los primeros esquemas de la materia, sutilísimos; están entre materia y forma, más bien, como una evanescencia que sustrae la pesantez de aquella y que es algo más rotundo que el vacío de ésta, porque a través de su mínima entidad se objetiva lo real. Sabemos que la materia es incolora y que el color no es nada más que su apariencia para nosotros. [...] ¿Cómo condiciona el lenguaje con sus filtros clasificadores las formas más elementales e intuitivas de percepción cromática: tono, brillo, e intensidad? (Reguera, 2013: xi).

Más que una propiedad de la luz o de los objetos, el color es una sensación en el cerebro. Buscamos identificarlo o asociarlo, ya sea en la generalidad de un matiz básico, en la relación con un objeto, o en la unión de dos palabras de color. El nombre también puede alcanzar independencia. Magenta fue el sitio de una batalla de la que nadie se acuerda (Pastoureau, 2013). Así como hay colores que no tienen lugar en la gama de frecuencias, pero que existen como interpretaciones del cerebro, con nuestro uso del lenguaje se trata de crear algo que no está en una palabra ni en la otra, sino suspendido entre ambas.

Uno de los textos preferidos de esta investigación es *El color que cayó del espacio* (Lovecraft, 2017). En este cuento, un meteorito cae en un poblado insignificante. Con los días, las cercanías adquieren un matiz extraño. Más tarde, hay avistamientos de un extraterrestre que es solo color. Este color es diferente a los que hay en la tierra, por lo que los personajes entran en conflicto al intentar hablar de él. El texto sabe sugerir la imagen de algo que no tiene existencia concreta mediante cosas conocidas. Si de inicio nos interesaba cómo una experiencia era identificada por el lenguaje, aquí estamos frente a la inversión de cómo la palabra construye experiencia. Esto es posible porque la literatura alude, no expresa; depende de un sustrato de experiencia compartida por el lector (Borges, 2012).

FABRICAR PRESENTE

Hemos hablado antes de nomenclaturas, pero el problema está más localizado en las descripciones o narraciones. Nombrar apela a un código, pero describir incluye un contexto temporal. Mencioné al inicio la sensación. Algo que necesité modificar de su acepción común es que ella no es inmediata. La fuerza de la sensación le viene del movimiento, de que tiene

duración, aún mientras cruza límites o umbrales. Es decir, que se necesita tiempo para dar cuenta de un presente. Asocio el presente a la sensación porque ambas incluyen la conciencia del aquí y ahora del sujeto, de su implicación. El concepto de presente permite la inclusión de un evento o aparecer inusitado. La escritura de experiencias de color suele tener como motivo vivencias anómalas o singulares.

El problema que se deriva de esto es: ¿cómo un texto produce presente? En un texto hay con frecuencia dos temporalidades: la de lo narrado y la de la narración misma. Pero el presente de un texto es una cualidad distinta. El filósofo Martin Seel desarrolla la noción del aparecer estético para describir cómo los objetos que nos interesan sobresalen del resto. El aparecer estético es el descubrimiento del presente a través de un objeto. Si bien admite que un texto tiene menos presente que un fenómeno cualquiera, hace una excepción con la literatura, ya que:

[...] al texto literario le corresponde una forma particular de presencia. También es un objeto que llega a la percepción en una individualidad fenoménica —en el arreglo preciso de las palabras y de los signos—. Lo que resulta perceptible en ellos es el presente del *lenguaje* mismo, que pasa desapercibido en otras circunstancias. El lenguaje se expone en su juego: muestra a los lectores cómo lo juegan (Seel, 2010: 199).

Este presente del lenguaje tiene que ver con la exposición de sus mecanismos. Son relevantes los textos literarios porque llevan el lenguaje a cierto límite, prueban su flexibilidad. Como ha escrito Jean-Luc Nancy, el presente es una fabricación, una sintaxis (Nancy, 2003). Para poner algo delante no basta nombrarlo, es necesario ensayar las posibilidades de un

medio. El presente de un texto no es solamente el intento por fijar o reproducir algo, puede ser la tentativa de fabricar sensación y de borrar las fronteras de los sentidos. Es posible escribir sobre color porque éste se ha vuelto una resonancia que sobrepasa lo visual. ¿Qué pasa con el color al entrar en un medio no óptico? Se pueden abrir posibilidades de pensar lo percibido. Hoy, nos parece extraña la idea de una sensibilidad global, que no discierna entre sentidos. Pero lejos de la psicodelia, los sentidos como los conocemos hoy, tienen una trayectoria histórica relacionada al afán taxonómico del siglo dieciocho (Corbin, 1987). Tanto los cinco sentidos como su jerarquía son fabricaciones.

Con frecuencia, para hablar de algo sin lenguaje recurrimos a otra cosa semejante. Es así que el gusto, el olfato, el oído y el tacto pueden acoplarse a la visión cuando se les quiere enunciar. Esto es fácil de advertir en la música o la gastronomía, que con frecuencia recurren a la idea de tonos y texturas para explicar sus objetos. Se dice que en rigor no percibimos ningún sentido por separado, pues el solo estar en un espacio involucra todos los sentidos (Pallasmaa, 2012). Sin embargo, al utilizar la palabra solemos separar, dividir, aislar. El historiador Michel Pastoureau nos da un ejemplo de otros usos del lenguaje en algunas sociedades de África:

Ante un determinado color, es primordial saber si se trata de un color seco o de un color húmedo, de un color blando o de un color duro, de un color liso o de un color rugoso, de un color sordo o de un color sonoro, de un color alegre o de un color triste. El color no es una cosa en sí, y menos un fenómeno que tenga que ver exclusivamente con la vista. Es aprehendido a la vez que otros parámetros sensoriales y, por lo tanto, los matices y las tonalidades no son algo esencial (Pastoureau, 2010: 173).

Más allá del folclor que nos suscita este pasaje —y es una pena que no podamos ver lo extrañas que son algunas de nuestras expresiones—, imaginamos otros criterios que definen lo cromático, y que tracen nuevos límites. Por otro lado, en el habla coloquial es posible que ya hagamos asociaciones similares, pues ante la imposibilidad de expresar un color, lo nombramos por los afectos que nos causa. ¿Pero estamos atascados con nuestras palabras? Vilém Flusser imaginó un lenguaje hecho de colores, que pudiera ser transversal a los idiomas e ideologías. Se trataba de un código cromático que permitiera alcanzar mayores abstracciones en filosofía y matemáticas (Flusser, 1998). La idea no carece de fuerza, pero más allá de que sea utópica, no considera el problema de que los colores se queden en el nivel de signos, y así como la forma de las letras, pasen desapercibidos.

Los colores tienen representación en el lenguaje pese a todo; lo que falta es ponerlo en crisis de acuerdo a la experiencia que se busque producir. ¿Por qué importa pensar al color dentro del lenguaje? Se asume que nuestra cultura es ocularcentrista, pero no todos los elementos de lo visible están a la misma altura. Pese a que estamos rodeados de colores, y especialmente ahora es posible elegir cualquier objeto de una amplia gama de colores, todos los matices, mezclas y variaciones siguen consideradas parte de un elemento voluble, infantil y evanescente. Como si se condenara aún al color por asemejarse al maquillaje.

AISTHESIS

Todo lo anterior nos lleva a un último punto, la estética. Desde que fue introducida por Alexander Baumgarten en 1735, la palabra *aisthesis* significó ‘lo relativo a las sensaciones’ (Shiner,

2004). En términos más generales, la estética surgió como un intento por intelectualizar al gusto. Se pensaba que había que alejarse de lo sensorial porque se tornaba sensual, llevaba a las pasiones, y terminaba en el embotamiento. Desde los inicios de la estética, lo filosófico ha absorbido a lo sensible. Immanuel Kant desdeñó a la sensación por ser la parte desordenada y accidental de un fenómeno, por lo que no podía proporcionar conocimiento válido. Por el otro lado, Friedrich Schiller creyó que integrando lo sensible a lo espiritual se alcanzaría una especie de redención (Shiner, 2004).

Lo sensible suele entrar al lenguaje o a la teoría bajo la condición de que sea general y no particular, intelectual y no corporal; o en última instancia, como portador de un elevado valor simbólico. ¿Qué es una experiencia estética? Algo nos afecta, y le dedicamos especial atención. Se trata de un momento cognitivo en el que se remueven algunos prejuicios. Se dice de un objeto que es estético, como si éste poseyera cierta cualidad, pero también existe la actitud estética, que es una disposición del sujeto. Evidentemente, se trata de una relación. Aunque hay espacios planeados para este tipo de experiencias, lo estético también sobreviene, no siempre es necesario buscarlo (Seel, 2013). Pero es un esfuerzo, no se reduce a un estado de recepción pasiva. Ha habido una preparación por la que encontramos atractivo o indiferente un fenómeno. Ahí está la cultura, pues sería imposible pensar la estética sin una memoria.

Parte de mi trabajo fue emparentar sensación y estética sin caer en las polaridades de Kant o Schiller, es decir, sin intelectualizarlo ni asignarle propiedades redentoras. Esta relación que busco no es nueva, Paul Valéry definió a la estética como un esfuerzo por “saber qué es sentir” (Valéry, 1998: 45). Y vio como una de sus cualidades el empleo de la contradicción,

pues según él, las experiencias que reúnen tanto el valor de lo contingente como de lo necesario son estéticas. Esta reunión de dos opuestos supera el debate del carácter accidental o no de las experiencias que estamos buscando, y ayuda a despejar el porqué el sujeto siente incertidumbre.

Por lo anterior, uno de los valores de esta disciplina puede ser la puesta en duda de lo que vemos y de sus condiciones. Más allá de las categorías de lo pintoresco, lo bello y lo sublime —que sería sumamente interesante reformular hoy— lo estético hace referencia a un tipo de atención que puede acercarse a una conciencia crítica. Además, el énfasis en lo particular permite hacer investigaciones que enfrentan las excepciones, y que salgan de las generalidades. Al hablar de estética, también se suele pensar en la expresión. Más que la interrogante por la adecuación de un material a una experiencia, lo estético es una pregunta por lo no dicho, por lo que queda en suspenso. Los límites de un medio lo acercan a lo estético.

La investigación propone que el color puede experimentarse estéticamente, que hay experiencias visuales que provocan dudas, y que despliegan procesos de pensamiento. Me parece que la pertinencia de la estética en los Estudios visuales tiene que ver con identificar marcos de pensamiento e interpretaciones de lo vivido. Si la estética supone un tipo de suspensión, esto permite probar nuevas articulaciones y tomar distancia de lo que asumimos como neutro. De esto último podría desprenderse una ética de la estética.

Otro aspecto por el que la estética es importante tiene que ver con la colectividad. Lo estético es también el esfuerzo por socializar lo subjetivo, y en consiguiente, por hallar formas de discutirlo. Desde nuestro énfasis, que es la escritura, podemos subrayar que la palabra no es una creación individual, pues la lengua es un conjunto de convenciones que hacen

pensar de determinada manera. Un idioma es la historia de cómo una cultura ha construido su realidad en el tiempo. Por lo tanto, los textos forman parte de la atmósfera de la cultura. El teórico J.M.W. Mitchell emparenta texto e imagen en los siguientes términos:

Los textos y los actos de habla no son, al fin y al cabo, meros asuntos de la <<conciencia>>, sino expresiones públicas que se encuentran ahí fuera junto a toda suerte de representaciones materiales que creamos (pinturas, estatuas, gráficos, mapas, etc.) (Mitchell, 2011: 123).

Con esta cita volvemos a la similitud entre textos e imágenes, pero ahora a través de su condición como objetos de la cultura. Por otro lado, este teórico nos advierte de que las imágenes ocultan su carácter artificial (Mitchell, 2011), lo cual sucede también con los textos. La estética es una herramienta para desmontar algunos aspectos de las fabricaciones humanas. ¿Siempre que hablamos de color lo hacemos de imagen? No ha sido el propósito de este trabajo delimitar las funciones de la escritura y la imagen, pero en el recorrido de la investigación han surgido relaciones, como la búsqueda por registrar sucesos, o el estatus compartido de expresiones de la cultura

CONCLUSIONES

En términos generales, me preocupó la tarea de que la escritura se adecuara al movimiento de su objeto. Aunque no fue tratado aquí, el objeto ideal de la investigación fue lo iridiscente. Ya sea porque ejemplifica lo cambiante de los colores, o porque existe a partir de una confluencia de ellos, parece ofrecer resistencia al lenguaje, que funciona mediante límites

más o menos definidos. Asimismo, hace evidente el tiempo. Toda experiencia podría denominarse como una espera, ya que como escribe David Lapoujade: “[...] la espera se define ante todo como un afecto que se produce en el tiempo. Según el célebre ejemplo de Bergson, es preciso esperar que el azúcar se disuelva [...]” (Lapoujade, 2011: 10).

Relaciono sensación o emoción, experiencia estética y presente. Si bien cada término hace referencia a direcciones algo diferentes, todos coinciden en que son modos de afecto. Producir sensación es hacer algo presente. Para Bergson, la sensación era afectación y la percepción imagen (Lapoujade, 2011). Yo intenté conjugar ambas funciones, creyéndolas inseparables. ¿Qué he ganado mezclando ambas categorías? En mi opinión, restarle jerarquía a la percepción como el paso final de lo sensible, o incluso como su conclusión; así como rescatar algo del valor subversivo de la sensación. En otras palabras, acortar la brecha entre lo intelectual y lo corporal, reconocer que la cultura está aún en los pequeños procesos que creemos arbitrarios. Señalar que la sensación o la emoción contienen pensamiento.

REFERENCIAS

- Borges, J. (2012). *Arte poética*. Madrid: Austral.
- Calvo, I. (2018). *Los nombres cromáticos*. Disponible en: <http://proyectacolor.cl/significados-del-color/los-nombres-cromaticos/> [Consultado el 15 de mayo de 2018].
- Corbin, A. (1987). *El perfume o el miasma*. México: FCE.
- Flusser, V. (1988). *En búsqueda de un código cromático*. Conferencia en la Casa del color de Sao Paulo. Disponible en: www.magamater.cl/codigocromatico.pdf [Consultado el 15 de mayo de 2018].
- Lapoujade, D. (2011). *Potencias del tiempo: visiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus.
- Lovecraft, H. P. (2017). *El color que cayó del cielo*. Disponible en: <http://ciudadseva.com/texto/el-color-que-cayo-del-cielo/> [Consultado el 15 de mayo de 2018].
- Mitchell, W. (2011). “¿Qué es una imagen?”. En A. García Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*. España: Universidad de Salamanca.
- Nancy, J. (2013). “*The technique of the present*”. En A. Groom (ed.) *Time, documents of Contemporary Art*. Reino Unido: Whitechapel Gallery.
- Pallasmaa, J. (2012). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pastoreau, M. (2010). *Azul: historia de un color*. Barcelona: Paidós.
- Pastoreau, M. (2013). *Diccionario de los colores*. Barcelona: Paidós.
- Reguera, I. (2013). “*El concepto color*”. En L. Wittgenstein *Observaciones sobre los colores*. Paidós: Barcelona.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- Segura, Y. (2016). *O reguero de hormigas*. México: FETA.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

1938 (*Gráfica de un conflicto*) ha intentado explicar el color y el olor de la España de los años treinta del siglo pasado. Una España con matices en blanco y negro, fría, triste y sin piedad. Una época en la que se creía que el comunismo era un gen que había que extirpar y erradicar de España y del mundo. Aunque en la memoria colectiva la Guerra Civil Española predomine el blanco y negro, ¿cómo pintar ochenta años después las trincheras de Madrid, el frío siberiano de Teruel o el infierno del Ebro? Utilizaremos a dos personajes antagónicos olvidados por la historia para mostrarnos que los rojos y azules de aquella época están más vivos que nunca, y que el blanco y negro de las típicas imágenes que nos han llegado a nuestra época es solo el reflejo de algo que nunca fue.

1938 (LA ÚLTIMA GRAN CAUSA)

Miguel Martín Romero

INTRODUCCIÓN

El 17 de julio de 1936 el General Franco, seis meses después de que el Frente Popular ganara las elecciones, se subleva en Melilla, siendo éste el inicio de la Guerra Civil Española. Este acontecimiento que se veía venir desde el triunfo del Frente Popular, plantea a la sociedad española el siguiente dilema: definirse sobre si está a favor o en contra.

Esta nueva situación también salpica al sector artístico y ante esta nueva tesitura histórica, los artistas se ven en la necesidad de tomar partido por uno u otro bando. El mundo artístico se divide en dos: en el bando sublevado se quedan personalidades como Caballero, Cabanas, Quintanilla, Valverde, Carlos Sáenz de Tejada y Fernando Castellanos; mientras que en el bando Republicano tienen a personalidades como Josep Renau, Oliver Bardosano, Subirats, Martín Bas, Ballester o Lorenzo Montenegro.

Los que se ponen a las ordenes de los sublevados luchan por una España tradicional, Católica y sin comunistas. Los cartelistas que apoyan a los sublevados, rápidamente apoyan organizaciones como “la Falange” o “los Requeté”. Mientras tanto, en el bando Republicano, se lucha por la libertad y la igualdad. Ante las primeras noticias de que el ejército se ha levantado en armas contra el Gobierno, artistas de toda índole, se ponen a las órdenes del Sindicato de Artistas para preguntar qué pueden hacer para que ganase la Revolución.

De estos dos mundos tan dispares nace 1938 (*Gráfica de un conflicto*) donde se intenta evocar, estudiar y reflexionar sobre los documentos gráficos nacidos durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Una prueba documental que nos hace cuestionarnos:

1. ¿Qué repercusión tuvo el cartelismo en la Guerra Civil Española?
2. ¿Qué contribución hicieron los artistas a la imagen de guerra?
3. ¿Qué papel jugó la imagen plástica en los dos bandos inmersos en el conflicto?

Preguntas clave que sirven como detonante para la realización y el posterior desarrollo de este texto, pues desde que terminó el conflicto, allá por 1939, se habla de la Guerra Civil Española desde las imágenes creadas por los corresponsales de guerra, desde los autores de las novelas o desde los intelectuales que forman el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, pero se habla poco (o nada) del poder de la imagen creada por los artistas, ya fueran de uno u otro bando. Así pues, cuando se habla del legado de la Guerra Civil Española está bien que salgan a relucir nombres como Robert Capa, Chin, Geta Taro, Pablo Neruda, Octavio Paz, etc., pero no se puede obviar a esos cartelistas que, día a día crean una estética de poder.

A la mayoría de artistas, el 18 de julio de 1936, los sorprendió con las manos vacías, pero solo ocho días después, gracias a los sindicatos que solicitan carteles, las calles de cualquier ciudad están llenas de ellos. Agustín Bartra (1936: 4), escribe: “Hoy las paredes no sólo oyen como dice el tópico, sino que han aprendido a hablar, a gritar [...] por todos los barrios los carteles exaltan los imperativos actuales [...]”. Las imágenes y las consignas se combinan de una forma magistral (elementos del cartel de gran importancia), pues era la forma más rápida de transmitir y levantar la moral, tanto de los que partían al frente como de los que se quedaban en la retaguardia. Carteles que señalaban

directamente al espectador, como por ejemplo el cartel de *I tú? Que has fet per la victòria?*.

FERNANDO CASTELLANOS

Fernando Castellanos Martín nació el 24 de abril de 1903 en León, Guanajuato. Hijo de José Castellanos, asesor del subsecretario de Relaciones Exteriores Carlos Pereyra, durante la dictadura de Victoriano Huerta, María Martín, sus dos hermanas y él, conforman la típica familia tradicional católica mexicana. Fernando Castellanos no llega a conocer a su hermana Rosario, pues siendo él pequeño, Rosario, se cambia el nombre por Guadalupe Romero y se fuga con un joven, de origen español, llamado Fermín Montenegro. Tras ser derrocado el dictador, José Castellanos tiene que exiliarse con toda su familia a España. El jovencísimo Fernando Castellanos se nacionaliza español en 1915. En el futuro se convertirá en un destacado miembro de la clase dirigente franquista.

Con el tiempo se hará historiador, su especialidad será la conquista de México por España y la época colonial. Fernando Castellanos pasa gran parte de la guerra en Madrid escribiendo artículos para el *Excelsior* y algunas “revistas falangistas” como *Vértice* o *Fe*. También nos deleita con un libro llamado *Los desastres de la República Española*, donde se narran los acontecimientos más relevantes de la República y el por qué era necesaria la sublevación del ejército. Este punto de vista de exaltación de la figura de algunos generales golpistas, y de la figura de la España más fascista, despierta sospechas de algunos sectores de la República Española. Todo esto estalla cuando se confirman las sospechas tras ser descubierto que es un acérrimo colaborador de la “Quinta Columna”. Este hecho le crea graves problemas, por lo que

el embajador mexicano, Pérez Treviño, le ofrece refugio para evitarle represalias, pero Castellanos rehúsa tal servicio.

Fernando Castellanos se convierte, sin pretenderlo, en un gran desconocido del movimiento sinarquista, que inició sus primeros pasos en la organización tras regresar de España en 1937. Su inicio en la vida política viene tras afiliarse al partido político la Falange Española. Será un personaje muy activo en la difusión de la propaganda falangista, y gracias a este hecho conoce una serie de técnicas que posteriormente pone en funcionamiento cuando se funda la Unión Nacional Sinarquista. Fernando Castellanos Martín se convierte en la mano derecha de José Antonio Urquiza, que tras su asesinato el 11 de abril de 1938, iniciará una campaña propagandística para convertirlo en “el José Antonio Primo de Rivera mexicano”. Esta campaña propagandística dirigida por Arrieta y apoyada por Trueba y Zermeno no solo pretende proclamarlo pro-mártir y fuerza espiritual del movimiento sinarquista, sino que busca atacar directamente al que hasta en ese momento se cree que era el culpable del asesinato del camarada José Antonio Urquiza, el presidente Lázaro Cárdenas.

El trabajo que Fernando Castellanos desempeña en la revista *FE: Frente Gráfico Nacional* es como director, la revista es utilizada como brazo propagandístico del sinarquismo, ya que la gran mayoría de los artículos que se publican en la revista atacan al presidente Lázaro Cárdenas, las políticas del buen vecino de Roosevelt, y una exagerada exaltación de la figura de Franco en la Guerra Civil Española.

Junto al rector de la Universidad de Madrid, el general Millán Astra, Franco Pío Zabala y Lera, primer ministro de Educación y José Ibáñez Martín y Rodolfo Reyes, Fernando Castellanos, participa en una serie de programas para la recién creada Radio Nacional Española, donde se trasmite un programa

de conferencias enfocado al continente hispanoamericano llamado “Voces de la Hispanidad”(Ojeda-Revah, 2004: 190), este programa está enfocado en la unificación y defensa de las ideas más conservadoras de América, y en apoyo a la “Madre Patria” para que triunfe el fascismo en España. Tal es su grado de hispanismo que llega a escribir México con jota. Toda esta exaltación de la hispanidad y los continuos ataques contra el presidente Lázaro Cárdenas le crean muchas enemistades en México.

El 18 de noviembre de 1938, tras terminar un mitin sinarquista en Ciudad de México, donde se celebra la victoria del Bando Nacional en la Batalla del Ebro, sufre un atentado. Apparentemente fue realizado por un grupo de Camisas Rojas, aunque se cree que también pudo venir de su mismo grupo sinarquista. Tras el atentado, Fernando Castellanos es rápidamente trasladado al Hospital de Jesús Nazareno, y tras unos días de extrema gravedad fallece un 20 de noviembre de 1938 a la edad de 35 años.

CARTELES



Imagen 1. *México*. Serigrafía, 100 x 70 cm.
Fernando Castellanos (1937).



Imagen 2. *¡Victoria!* Serigrafía, 100 x 70 cm.
Fernando Castellanos (1937).



Imagen 3. *El Comunismo ¡Siembra la muerte!* Serigrafía, 100 x 70 cm.
Fernando Castellanos (1937).

LORENZO MONTENEGRO

Lorenzo Montenegro nació en Anenecuilco, Morelos, el mismo día del estallido de la Revolución Mexicana el 20 de noviembre de 1910. La presidencia en ese momento la ocupa Victoriano Huerta que envió a asesinar a Francisco Ignacio Madero, vencedor de unas de las elecciones más limpias de la historia de México. La Revolución estalla en varios puntos de la República, al sur la lucha es abanderada por el caudillo Emiliano Zapata, y entre sus filas se encuentra el padre de Lorenzo Montenegro, Fermín Montenegro, de origen español.

En 1920 la Revolución Mexicana llega a su fin, el enfrentamiento armado precederá a una frágil estabilidad bajo las presidencias de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Comienzan unos años de gran agitación en México y entre esos jóvenes agitadores se encuentra Lorenzo Montenegro, quien en 1926 ingresa en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México. Desde su niñez la experiencia académica había sido poco gratificante, pues sufría las burlas por parte de sus compañeros que lo tachaban de “gachupín”. Pero al ingresar con 16 años a la Academia de San Carlos todo cambia. Se introduce en un mundo intelectual con el que Lorenzo Montenegro se identifica de inmediato. La efervescencia artística del momento da paso a una generación entre la cual se encuentran: Frida Kahlo, Diego Rivera, Tina Modotti, Alfaro Siqueiros, entre otros; pero su gran camarada fue Octavio Paz. Desde muy joven Lorenzo Montenegro soñaba con participar activamente en las transformaciones sociales de México, cuya capital es el centro neurálgico de grandes debates y manifestaciones. Durante una protesta de la Federación de Estudiantes Revolucionarios el 23 de mayo en las inmediaciones de Jurisprudencia, y que tuvo confrontación con la policía, Lorenzo

Montenegro y 24 alumnos más son detenidos y encarcelados. Durante el transcurso de la detención, el joven Lorenzo Montenegro coincide con el líder y activista José Bosch, de origen español, y Octavio Paz. Este encuentro fortuito es el inicio de una amistad que traspasaría el ámbito del activismo político. Inseparables desde entonces, las protestas se intensifican, con el resultado de que José Bosch fue deportado a España; Octavio Paz es obligado a renunciar a la mesa directiva de la sociedad de alumnos; y Lorenzo Montenegro enviado a España para que continúe sus estudios de Bellas Artes.

Deseoso de llegar a la España de la que tantas veces había oído hablar en su casa, Lorenzo Montenegro arriba en una España que nada tiene que ver con aquel país del que tuvo que salir precipitadamente su padre. Llega a Madrid un 14 de abril de 1931, las calles están tomadas por un pueblo que festeja con júbilo la llegada de la República. Este primer encuentro con el pueblo español marca al joven Lorenzo y su ideario de España. Se asienta durante un tiempo en Madrid y comienza las clases con mucho optimismo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su periplo por Madrid dura hasta 1932, con la entrada del nuevo gobierno de la CEDA decide trasladarse a la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona (Escola d'Arts i Oficis de Barcelona), también conocida como la Escuela de la Lonja, situada en la Plaza de la Verónica. Continúa sus estudios, pero durante el bienio que dura el gobierno de la CEDA el joven Lorenzo Montenegro comienza su época de más activismo. Inmerso totalmente en el ámbito anarquista catalán se comienza a erradicar, este hecho le dificulta sobrellevar los asuntos de la Escuela de Artes y Oficios por lo que decide abandonarlos el 18 de enero de 1936. Desahuciado y sin apenas dinero, se enlista en las filas de la resistencia republicana. Sin poder votar en las esperadas elecciones del 17 de febrero

de 1936, observa expectante como el Frente Popular vence con un estrecho margen y en gran medida gracias a los votos de los anarquistas. Durante los primeras horas, militantes izquierdistas abren espontáneamente las cárceles para liberar a los detenidos durante la Revolución de 1934. Así lo relata el propio Lorenzo Montenegro en su libro *Rojo y Negro. Estampas de Guerra*:

Sin apenas saber aún con certeza los resultados de la victoria del Frente Popular, nos lanzamos a liberar a nuestros camaradas encarcelados por la Revolución de Octubre en 1934, en Asturias. Con este hecho queríamos asestarle el golpe definitivo a una derecha que nos había sumergido durante un bienio en la más absoluta oscuridad, con esta liberación inicia la toma del poder por el pueblo y para el pueblo (Montenegro, 1937: 15).

El 17 de julio de 1936, el día del golpe de Estado, Lorenzo Montenegro es sorprendido en un pequeño pueblo de Granada llamado La Malahá. Desde el estallido de la guerra se instala una aparente calma en este pequeño pueblo de Granada. Esta calma es truncada el 21 de agosto cuando, sin que haya ningún tipo de revueltas ciudadanas o conflicto entre los dos bandos, son detenidos 40 vecinos, de los cuales 14 son fusilados (Rodríguez, 2010: 20). Un acontecimiento que trastoca a Lorenzo Montenegro, que después de la experiencia traumática vivida en este pequeño pueblo toma la determinación de volver a Barcelona y alistarse a la Columna Durruti. Ya en Barcelona, y alistado en las milicias anarquistas, viaja a Zaragoza para liberar al pueblo zaragozano del yugo sublevado, pero sin apenas armas y menos aun con artillería, lo único que pueden hacer es ir tomando y liberalizando a todos los pueblos por los que pasan. En noviembre de ese mismo año, la Columna

Durruti es destinada a defender Madrid durante la Batalla de la Ciudad Universitaria de Madrid (Sagarro y González, 2016), en la que pierden la vida 1000 milicianos de los 1400 que se habían desplazado con Buenaventura Durruti. Pero el instante más misterioso que vive Lorenzo Montenegro tiene lugar el 19 de noviembre de 1936, cuando en la calle Isaac Peral hieren a Durruti en el pecho. Este es trasladado rápidamente al Hotel Ritz (Zavala, 2016), donde su estado es grave, y tras una serie de complicaciones muere a las cuatro de la mañana del día siguiente. Lorenzo Montenegro, conductor del vehículo en el que viaja con Durruti relata:

¿Quién mató a Durruti? Aun meses después me sigo preguntando lo que pasó aquel 19 de noviembre en la calle Isaac Peral. Lo recuerdo como si lo estuviera viviendo ahora mismo, yo conducía el coche por el cual nos dirigíamos al frente, nos habían destinado a una de las zonas más batidas por fuego enemigo, la Ciudad Universitaria estaba sitiada por los facciosos fascistas y no podíamos permitir que la tomaran [...] Me detuvo de repente un vehículo que obstruía la calle, parecía que lo habían dejado adrede en esa posición ¿Por qué nos detenemos camarada Montenegro? —me dijo Durruti que estaba en los asientos de atrás— ¡Camarada Durruti, hay un vehículo que obstruye el paso! —le dije— ¡Camaradas quitemos el vehículo y continuemos! —grito Durruti— Yo me quedé en el vehículo mientras ellos despejaban la calle cuando de repente y sin saber de donde procedía, se escuchó un disparo. Todos nos quedamos paralizados y en ese momento Durruti se desplomó en el suelo. ¡Camaradas! —les grité— rápidamente los compañeros que estaban intentando despejar la calle se dirigieron hacia él, lo levantaron y lo metieron en el vehículo [...] (Montenegro, 1937: s.d.).

Tras subir al gobierno republicano Largo Caballero, su primer objetivo es poner en orden las tropas republicanas. Se crea el Ejército Popular. En enero de 1937, la conocida Columna Durruti acepta la militarización y se convierte en la 26ª División Republicana; sin embargo esta militarización controlada por Ricardo Sanz encuentra la oposición de La IV Agrupación, equivalente a un batallón, que decide dejar el frente y regresar a Barcelona.

El 3 de mayo de 1937 la fractura republicana explota cuando anarquistas (entre ellos se agrupan la CNT-FAI y la Agrupación de los Amigos de Durruti, Las Juventudes Libertarias y la POUM), se enfrentan contra los comunistas, la República Española y la Generalitat de Cataluña. El conflicto dura hasta el día 8 de mayo cuando los comunistas vencen y liquidan el poder de la CNT-FAI en Cataluña. Lorenzo Montenegro consigue escapar de las detenciones gracias a su antiguo pasaporte mexicano. Los hechos ocurridos en Cataluña son la puntilla para el frágil gobierno de Largo Caballero, que es sustituido por el socialista moderado Juan Negrín. La influencia comunista es cada vez mayor en el gobierno republicano, está mejor organizado, tanto en el frente como en la retaguardia y tiene el poderoso apoyo de Stalin. El momento de paranoia política y de purgas que está viviendo la URSS llega hasta la República, donde se persigue a residentes, espías, derrotistas y especialmente a los movimientos políticos que se enfrentan al creciente partido comunista como los anarquistas y el POUM. Ante este hecho, Lorenzo Montenegro decide desaparecer de cualquier acto o reivindicación anarquista, y comienza su lucha en la clandestinidad. Las últimas noticias que se tienen de él son unos días antes de la Batalla del Ebro, cuando envía una serie de cartas, libros y carteles a aquel pequeño pueblo de Granada donde vivió el estallido de la Guerra Civil Española. Nunca se encontró su cuerpo.

CARTELES



Imagen 4. *España en el corazón, dibujos a la revolución. México ayuda.* Serigrafía, 100x70 cm. Lorenzo Montenegro (1936).



Imagen 5. *¡Ayuda! Pueblo de México*. Serigrafía, 100 x 70 cm. Lorenzo Montenegro (1937).



Imagen 6. *El Ejército Popular saluda a México*. Serigrafía, 100 x 70 cm. Lorenzo Montenegro (1938).

FUENTES

- Carulla, J. (1998). *La Guerra Civil en 2000 Carteles*. Madrid: Postermil.
- Castellanos-Martín, F. (1937). *Los desastres de la República*. Madrid.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Domenach, J.-M. (1950). *La propaganda política*. París: EUDEBA.
- Grimau, C. (1979). *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- Julián, I. (1993). *El cartel republicano en la Guerra Civil Española*. Madrid.
- Lefebvre-Peña, M. (2013). *Guerra Gráfica. Fotógrafos, artistas y escritores en guerra*. Barcelona: Lunweg.
- Montenegro, L. (1932). *¡VIVA ABRIL!*. Barcelona.
- Montenegro, L. (1937). *Rojo y negro. Estampas de Guerra*. Barcelona: CNT-FAI.
- Ojeda, M. (2005). *México y la Guerra Civil Española*. Madrid: TURNER.
- Presto, P. (2016). *Dibujo por José Pablo García. La Guerra Civil Española (versión gráfica)*. España.
- VV. AA. (2007). *Carteles socialistas de la Guerra Civil*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- VV.AA. (2009). *Carteles de la Guerra*. España: Pablo Iglesias.
- VV.AA. (2010). *Carteles de la Guerra Civil Española: Atlas Ilustrado*. España: Susaeta.

La accesibilidad a la fotografía digital, facilitada por los *smartphones* y otros aparatos similares, provoca un fenómeno donde casi inevitablemente, todo aquel que posea uno de estos dispositivos pueda producir imágenes de instantes comunes, y de ese modo desarrollar una historia que gira alrededor de su vida cotidiana, donde cada usuario se convierte en narrador y personaje. Debido a esto se desarrolla una relación cercana entre estos sujetos y su apariencia, la cual dicta el modo en que se relacionan con el mundo ya sea inmediatamente o a través de Internet. Esto es notorio en las *selfies*, ya que cada individuo reinventa su imagen y a sí mismo, y a la vez provoca un estado narcisista, ya que se busca ser visto por tanta gente como sea posible y alteran su imagen para lograr este fin.

REPRESENTACIÓN ONLINE. VISIBILIDAD Y PRESENCIA

Juan Carlos Maya Barrera

INTRODUCCIÓN

Con la llegada de la fotografía la producción de imágenes se vuelve más accesible, con la cámara digital se expande hasta provocar lo conocido como “hiperproducción de imágenes”, toda la carga que conlleva la representación se vuelve aprehensible. Pero debido a la facilidad con la que se generan imágenes también resulta en cierta banalidad en las mismas, es decir, que se vuelve cotidiano. Bajo el contexto de la era digital, estas imágenes no perduran sino que son reemplazadas constantemente por los mismos usuarios, es decir, que se van encimando unas sobre otras, lo que eventualmente genera una continuidad entre ellas y, a su vez, una narración. Ya que el fenómeno se desenvuelve en una cultura permeada por lo digital, la imagen corporal del individuo cobra vital importancia, en específico, la imagen del cuerpo virtual, aquella que se crea enteramente en el formato digital, y ese énfasis en la apariencia a su vez provoca una situación en la que muchos usuarios anhelan ser visibles ante el mundo.

Se busca la atención, y para lograr alcanzarla es común que se recurra a varias prácticas que van desde lo más sencillo hasta cosas más radicales para mantener la mirada del otro sobre sí (como hacer un evento social de cada pequeño suceso en la vida cotidiana, exhibir la privacidad, ridiculizarse, cambiar de apariencia frecuentemente, entre otras cosas).

Actualmente la creación de imagen es algo cotidiano, el *smartphone* se ha vuelto un dispositivo cada vez más necesario ya que facilita una variedad de herramientas diversas y útiles, entre ellas está una cámara. Por lo tanto, independientemente del interés que cada usuario pueda tener por cap-

turar momentos en fotografía o video, la posibilidad de crear imágenes está al alcance de la mano y para aquellos que sí se interesan por estas fotografías, tienen un acercamiento inmediato con su propia imagen, es decir, que el usuario es quien toma su propia imagen.

Aparece el fenómeno del *selfie*, ya no se habla de un autorretrato, puesto que aunque son similares, se trata de dos mecánicas diferentes.

La antigua omnipresencia de la fotografía analógica se ha visto relegada por una imagen fotográfica mediatizada por la tecnología digital que ocupa ahora todos sus antiguos territorios: la prensa, la publicidad, la documentación científica, la foto familiar, los viajes. [...] Pero el gran público agradece la tecnología digital porque es mucho más práctica, más rápida, más potente, más barata, y más limpia. Por lo tanto no es de extrañar que haya colonizado con apresurada voracidad tanto los media como la vida cotidiana (Foncuberta, 2015: 60).

Por un lado, el aspecto técnico afecta en la cantidad, velocidad, precio y facilidad en general, mientras que el formato influye en el modo de almacenamiento y el modo de compartirlas, claro que también influye el contexto sociocultural bajo el cual se desarrolla cada uno; la fotografía, incluso si es vista desde su cualidad social *amateur* se construye como huella del pasado de un evento que habría que recordar, mientras que la *selfie* se construye en el mismo instante en que es tomada y ella misma es el evento y, por otro lado, cambia la función; la *selfie* actúa como un instrumento mediante el cual se adquiere presencia y reconocimiento social, y está pensada para un destinatario en especial, ya que se sitúan en las plataformas sociales de Internet, la producción de este tipo de imágenes

da total libertad al usuario, quien decide cuándo, cómo y por qué se toma una *selfie*.

Ya que la creación de cada *selfie* está en manos del mismo sujeto (fotografiado/fotógrafo), cada uno crea una ficción de sí mismo, y eso es lo que muestra; dejando de lado la producción de imágenes espontáneas para desarrollar una trama cuidadosamente elaborada a través de la cual el usuario se presenta en los medios digitales y por lo tanto, se convierte en una herramienta para auto-construirse. Esto un claro ejemplo de cómo se es partícipe en la creación de imágenes, y en este caso, se vuelve un modo de reinventarse a través de la imagen, ya que es posible cambiar varias nociones. El *self* refiere a “uno mismo”, y si *selfie* deviene en imagen, es la forma que cada uno elige para mostrarse luego de haberse construido a sí mismo.

[...] más allá del mero hecho de hacerse fotos, narcisivamente hablando, un cambio en los modos y formas convencionales de relacionarnos, de vivir la privacidad e intimidad de las personas, y lo que es más importante, ha supuesto un cambio en nuestra propia concepción individual de cómo queremos mostrarnos al mundo, qué queremos que vean de nosotros, y qué queremos narrar de nuestra vida (Fernández, 2016).

Entonces, ya no se trata de fotografía, el acto de fotografiar que se percibía cuando un observador tenía en la mira un objetivo a través del lente ha cambiado por un fenómeno donde el dispositivo que toma las imágenes es uno que refleja lo que ve; incluye a aquel que solía ser un observador apartado y por lo tanto, tomar imágenes de este modo implica la construcción de un imaginario que también puede ser una forma de explorar la apariencia propia. Tomando

en consideración que en este caso la apariencia se refiere al punto de vista que se construye alrededor de la representación, en otras palabras, una ilusión. Claramente es una alteración al modo de verse, de representarse y de mostrarse desde el momento de la captura, la edición posterior y el modo en que se comparte.

La producción de imágenes y exposición a las mismas es algo que se ha vuelto cotidiano con el paso del tiempo. Si se ve desde la perspectiva actual, es decir, tomando en cuenta la cultura digital y la intervención tecnológica, se llega a un punto en el que casi cualquiera puede ser partícipe de un fenómeno donde la presencia en la red requiere de una constante actualización, debido a la cualidad reemplazable y volátil de las imágenes en Internet, por lo tanto, para que el usuario siga siendo relevante, frecuentemente es necesario algún cambio de apariencia o la mención de algún evento o idea, según la plataforma.

La visualidad es la unión de visión y pensamiento, percepción y cultura. [...] La hipervisualidad tiene sus orígenes en la nueva sociedad de la información, donde las imágenes se multiplican y se intensifican en los medios de comunicación de masas. [...] Cada vez consumimos más imágenes y hemos llegado a un estadio de hipervisualidad fotográfica (Renobell, 2017).

Si bien, la fotografía actual tiene como base las cualidades del medio digital y el contexto de la hiperproducción de imágenes, hay otras características mucho más específicas en función de la relación imagen-sujeto y, por ende, del cuerpo del mismo. Pareciera que dentro del ciberespacio hay un proceso de división y unión constante, donde el usuario se divide en su versión física y su versión en “forma de bits”, y cada uno

se desenvuelve en su lugar específico, por lo cual podría imaginarse que el avatar¹ del usuario no es una simple representación de un sujeto, sino que se trata de un segundo cuerpo que se desenvuelve en un espacio virtual, el cual posteriormente se unifica con su contraparte física para volver a ser uno solo, acumulando experiencias de ambos espacios/cuerpos.

Este interés por alterar la apariencia propia implica generar una puesta en escena para presentarse ante el mundo. Así pues, se van desarrollando casos en los que se da un desplazamiento del sujeto hacia el imaginario que se ha construido en el terreno digital.

Hay dos factores que provocan este fenómeno: por un lado, está la facilidad con la que se pueden crear las imágenes a través del *smartphone* y otros aparatos similares; y por otro lado, está la ubicuidad de las mismas gracias a la persistencia de las pantallas. La constante presencia del dispositivo cámara-pantalla en la vida cotidiana tiene una repercusión específica en cómo los usuarios se relacionan entre ellos y con las imágenes visuales producidas; no funcionan como cámaras de vigilancia donde solo se encuentren siendo observados, sino cámaras que el usuario apunta a sí mismo, mientras que las pantallas son más interactivas que las antiguas versiones. Se genera a su vez una necesidad por ver y por hacerse ver. Esta es una de las más grandes características de la identidad contemporánea: la pulsión escópica, el hecho de ver y ser visto se ve exacerbado al grado que no basta con ser visible, sino que se quiere ver todo, se quiere mostrar todo; esto puede pensarse en un sujeto que pretende convertirse en el imaginario que se ha construido.

¹ Forma coloquial para llamarle a la personificación bajo la cual un usuario de Internet puede desenvolverse en la red.

Ese imaginario es algo que está ahí para ser visto, entonces es una imagen que está para el otro; sin embargo, en el contexto que nos encontramos el otro no es necesariamente una persona, sino que la imagen está ahí para el dispositivo del otro, para la cámara, es así que el soporte tecnológico ha cambiado el modo de ver y mostrar.

El medio digital es primariamente visual y a la vez tiene un alto nivel de implicación y, por lo tanto, surgen con él varios cambios en torno al modo en que el sujeto se relaciona con el mundo y la forma de conocerse a sí mismo; es una especie de segundo umbral, ya que a través de éste se conocen muchas cosas. Pero con respecto a la relación que existe entre lo digital y la gente, esta plataforma muchas veces es vista solo como el contenedor que aloja la representación de sus usuarios, debido a la interfaz del medio mismo, ya que es presentado visualmente, pero tiene una capacidad mayor. El mundo digital permite no solo la representación, sino una multiplicidad de personificaciones que están vigentes todas al mismo tiempo y en cualquier lugar; podría decirse que todo aquel que tenga contacto con Internet puede ser partícipe de este fenómeno aunque no siempre sea visto de ese modo.

La lógica detrás de este fenómeno funciona de modo que el usuario tiene que hacerse presente en todo momento, actualizar su imagen, sus ideas, sus creaciones, sus gustos, y hay una plataforma para cada una de estas áreas. En el mundo digital, es común que cada usuario se apropie de aquellas redes con las que se ha familiarizado, al mismo tiempo que se adapta a ellas, muchas de estas tienen un funcionamiento que da la posibilidad de expresarse, a través de escritura, video, fotografía o una combinación de éstas, así el usuario puede crear una especie de registro o diario, solo que esta vez es un diario que se muestra a los demás, no uno íntimo.

Otro factor importante es la cuestión de que con Internet, cualquier persona es capaz de postear cosas en la red: un “creador de contenido”. El impulso por crear algo está presente y cabe notar que las herramientas con las que más se está familiarizado son en muchos casos los *smartphone* e Internet, y en algunos casos, la alteración con la apariencia es el modo de expresión más inmediato, ya que se ve facilitada por el cuerpo virtual que se encuentra en Internet.

Este cuerpo virtual se ve fuertemente influenciado por la constante conexión a Internet, no se trata solo del modo en que se producen las *selfies*, sino también de la facilidad que hay para mostrarlas y compartirlas, pues hay muchas plataformas en la red que hacen factible que todos aquellos conectados a la misma puedan ver todo el contenido que se sube a estos sitios de manera inmediata.

Por lo tanto se está hablando de una persona cuya producción son sus propias imágenes, las crea para los otros, pero no bajo una mirada de comunidad. Prácticamente nunca se ve al otro y la interacción es mínima, se ha desplazado a ser un fenómeno donde el usuario se ve a sí mismo y se muestra al resto: “me veo y me ven”; se convierten en “narcisos exhibicionistas”. Tal como en el mito de Narciso, quien se interesa únicamente por su propia apariencia, muchas veces omitiendo al resto, en este caso se ve reflejado en la constante recreación de ellos mismos, pues en muchas ocasiones están en un constante cambio para mantener la mirada del otro sobre ellos.

En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad “interiorizada” hacia nuevas formas de autoconstrucción (Sibilia, 2008: 28).

En el caso específico de la celebridad de Internet o *Internet famous*, se trata de personas que han generado cierto impacto en la red, y cuya audiencia inició y creció totalmente en redes sociales u otras plataformas de Internet. Normalmente un usuario se adapta a las características propias de la plataforma y actúa de manera acorde a ésta, dado que es factible que al hablar del ciberespacio se haga referencia a un lugar lleno de representación, donde solo es posible acceder a la personificación de los usuarios interconectados, por lo cual la imagen que muestran cobra vital importancia pues es lo equivalente al cuerpo fuera de la red.

Si hace años Guy Debord calificó con pertinencia a nuestra sociedad como sociedad del espectáculo, la pulsión escópica colectiva hace que esta misma sociedad pueda contemplarse al mismo tiempo como una sociedad mirona, en la que ella misma, y en especial sus sujetos públicos, se ofrecen como sujetos de deseo y objetos de espectáculo a la mirada colectiva (Gubern, 2006: 175).

No es el caso de una celebridad que triunfa en un medio artístico o de entretenimiento, y genera esa atención sobre el público, sino lo inverso; es alguien que gracias al público se vuelve celebridad. Muchas veces sin ningún talento o habilidad más que la de su carisma o su imagen, es común encontrarse con que van exponiendo sus vidas, incluso a nivel privado, tal como en la mecánica del *reality show*. En este caso, una cuestión que anteriormente se veía como un problema dentro de la red dio un giro inverso, donde solía verse una preocupación por la invasión de privacidad ahora se encuentra que estos personajes la están ofreciendo junto con su imagen, su vida a nivel público a cambio de validación y reconocimiento en el mismo ámbito.

Así pues, cuando la dinámica de mirada es tan móvil, y con tanta gente siendo partícipe del fenómeno, la apariencia se vuelve un elemento central, el imaginario persiste y la velocidad de cambio provoca una constante edición sobre la imagen corporal. Bernadette Wegenstein propone el concepto de *cosmeticgaze* o mirada cosmética, como una mirada en la cual el acto de mirar al cuerpo propio, y al de los otros, se ve influida por las técnicas, expectativas y estrategias de modificación corporal, ya sean sencillas o complejas.

La mirada cosmética se refiere a como los humanos experimentan sus propios cuerpos y los de otros como proyectos incompletos a espera de la intervención tecnológica de mejora, la cual les ayudará a acercarse a su verdadero ser o su potencial natural. La sutura maquinista refiere a la operación por la cual los supuestos aspectos puros o previos del ser —mi verdadero yo, cómo deseo ser, mi cuerpo— se han convertido a través de la influencia performativa de las realidades aumentadas. Estos dos conceptos complementan el paradigma contemporáneo de la ubicuidad computacional —la completa integración de la computación en la vida cotidiana— (Wegenstein, 2012: 110).

Esta búsqueda de cambiar de imagen es apoyada por la cultura bajo la premisa de “encontrarse a sí mismo”, y que el modo de lograrlo es a través de la creación personal, claro que esto tiene una fuerte carga económica ya que esto deriva en que lo que cada persona aspira a ser, se logra a través de cambios de imagen que estén al alcance de cada quien.

Muchas de estas transformaciones se han vuelto una práctica cotidiana, sobre todo en el terreno digital a través de *software* de edición de imagen como *photoshop*, la construcción de este cuerpo virtual es mucho más sencilla, pues no se

requieren de dietas rigurosas, ni de ejercicio o el deporte, ni siquiera de las cirugías o las prótesis, incluso se puede cambiar el maquillaje por filtros de aplicaciones de teléfono. Dado que lo que prevalece es la apariencia resulta lógico que se inter venga la imagen directamente, una vez más es un fenómeno que se vuelve factible gracias a las características aportadas por el formato digital

Y a pesar de eso, incluso aquellas modificaciones que pudieran considerarse más extremas a nivel físico resultan cada vez más frecuentes, además esta búsqueda por cambiar se va volviendo más variada.

Esta idea sobre la mirada cosmética encaja con el contexto digital planteado, en una sociedad donde el *smartphone* se ha vuelto un espejo, así como un modo de construirse a sí mismo; cabe destacar algunas de sus características: principalmente que al presentarse ante un espejo, un individuo mira y es mirado. Esta noción de saberse mirado implica que el sujeto ha de construirse para el otro como un alguien que se sabe mirado por una multitud de la cual él mismo es partícipe, se identifica con el imaginario que crea el otro, es decir, la cámara y los múltiples ojos que observan la pantalla.

El individuo quiere ser percibido como único, y espera que alguien esté interesado en él, quiere sentirse importante y convertirse en alguien público. Este proceso sucede hoy en día más eficazmente en un formato visual a través de imágenes y vídeos que muestran todo lo que hay que enseñar al público más atractivamente. [...] el individuo de la posmodernidad está preocupado principalmente en la construcción de la identidad por la interacción con otras personas (estando fuera) y respectivamente con otros usuarios (en Internet) cuando se exhibe en la web (Leibrandt, 2015: 147).

Merleau-Ponty propone que la reflejabilidad es lo que sostiene la sensibilidad visual, y ésta se construye a partir de la autoconciencia corpórea. Es decir que la imagen corporal apela al otro desde la experiencia sensorial, perceptiva y sensible, entonces:

[...] la mirada se convierte en un punto de contacto, entre las figuraciones del imaginario colectivo y las diferentes maneras en que son exteriorizadas, plasmadas y manifestadas ante los demás. Se trata, pues, de un flujo de ida y vuelta respecto a las sensaciones y construcciones subjetivas entre la persona observada y lo que él mira (Serrano *et al.*, 2011: s. d.).

Si se está viviendo en una realidad donde todo el contenido digital cada vez abarca más ámbitos y por ende va cobrando más relevancia, esto significa que el fenómeno que se está experimentando seguirá en crecimiento, se irá naturalizando y cada vez más gente se vuelve partícipe de estas prácticas donde la invisibilidad parece convertirse en sinónimo de la inexistencia.

REFERENCIAS

- Fernández, A. (2016). *La mercantilización del selfie como medio de construcción de las identidades sociales*. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048482038>> [Consultado el 18 de mayo de 2018].
- Foncuberta, J. (2015). *La Cámara de pandora*. España: Gustavo Gil.
- Gubern, R. (2006). *El eros electrónico*, México: Santillana Ediciones Generales
- Leibrandt, I. (2015). "Narrarse uno mismo, auto-tematización y la cultura de la confesión". En *Espectáculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 54, pp. 141-154.
- Renobell, V. (2005). "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y la comunicación digital". En *UOC Papers. Revista sobre la sociedad del conocimiento*. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79000105>> [Consultado el 21 de octubre de 2017].
- Serrano, C.; F. Salmerón; S. Rocha y L. Villegas (2011). "De la mirada y la seducción". En *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83622474006>> [Consultado 19 de mayo de 2018].
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wegenstein, B. (2012). *The cosmetic gaze*. Londres: MIT Press.

Aceptando el carácter de ubicuidad de la cultura nos preguntamos: ¿de qué manera las experiencias estéticas cobran un papel importante en nuestra forma de relacionarnos con el mundo? De tal forma que al accionarles, además de un proceso pendular que va de participante a generador, permite intuir que mediante la interacción social, se genera intercambio, que nutre tanto a prácticas artísticas como a prácticas culturales. Resaltar el papel de la estética de una manera práctica, de enunciación, indagando la forma en que el arte y sus manifestaciones son vistos como frutos sociales en la vida cotidiana.

¿Cómo podemos ayudar a visibilizar otros modos de hacer, pensar y generar conocimiento frente al modelo económico actual? Ese es el campo de posibilidad que observamos en el presente escrito, reconocer en los espacios accionados autónomos, una posibilidad de: interacción, apropiación y diálogo.

CONCEPTOS, DERIVACIONES Y CONJUGACIONES. SOBRE LOS ESPACIOS ACCIONADOS

Edith Albarrán Martínez

“El arte funciona como aglutinador simbólico e imaginario”, con estas palabras José Luis Barrios (2015: 79), se refiere al Museo Louvre como una máquina compleja de la modernidad política que pone en juego lo histórico, el tiempo, lo geográfico, lo sensible. Por supuesto, podríamos argumentar que se refiere a un museo fundado en 1793, pero vale la pena pensar que al menos hasta el 2014 podía ostentar el título de “el museo más visitado del mundo”, con una cifra de 9.3 millones de visitantes por año,¹ entonces comenzaba a mirar en esos primeros espacios, algo que les quitaba ese velo aurático y me obligaba a mirarles como lo que son: instituciones que se sujetan a operaciones de plusvalía monetaria, y sí, también simbólica; aceptar que fue vital tener ese punto de partida desde lo institucional, era simplemente: reconocer límites. Contrario a pensamientos en los que llegar al límite es el fin de la carrera, ser consciente de esto en esos espacios, provocó interés en lo otro, lo instituyente, curiosidad por lo que sucedía más allá de los espectros del gusto, del poder que se generaba y ponía en juego en ellos.

Así, el papel de esos sitios instituidos para el arte, da pie a explorar el contrapeso, no para resultar en contrarios absolutos, sino para poner en tensión sus fundamentos: por un lado, el proceso de museificación del mundo irremediamente trata de fijar una visión política y geopolítica, mediante la legitimación del gusto y convertir el arte en una postura cultural; por otro, la necesidad de crear espacios alternos, y una configuración de estos en relación con las demandas sociales, no

solo el arte, sino las prácticas artísticas en la vida, y las responsabilidades que esto implica.

Afirmar las diferencias y los límites, nos permite apreciar la pertinencia de esos espacios, los construidos en interacción; aquellos que dejan ver que “el espacio es un lugar practicado” (De Certeau, 1996: 129), esos que nos obligan a tomar una actitud que nos permita ser interpelados y participantes.

La importancia de este recorrido, es reconocer en nuestra sociedad un campo de acción, un evento en movimiento, cambiante, en resistencia, y aterrizar en la ciudad como un significativo que nos permite trazar un perímetro. ¿Cómo es que las calles de las ciudades se convierten en zonas de interacción?, ¿cómo podemos observar la conformación de archivos de imágenes, rastros, ideas, patrimonios intangibles que modifican lo que nombramos y mostramos mediante prácticas culturales y artísticas? Las ciudades, son espacios en lucha que permiten ver que

No solo es vital mirar hacia atrás y pensar sobre lo que se puede y se debe hacer, quien va a hacerlo y dónde, sino que también es vital conciliar los principios organizativos y prácticas preferidas con la naturaleza de las batallas políticas, sociales y técnicas que habrá que librar y vencer (Harvey, 2012: 187).

Hacer hincapié en nuestra naturaleza social, tomar en cuenta todo lo que hay detrás de un yo, es decir

[...] no hay un yo o un nosotros que habla, sino un yo o un nosotros que es puesto ahí al hablar, en cada una de las prácticas de representación, ellas mismas instituyentes —merced justamente al potencial performativo que los actos de enunciado y representación poseen— (Brea, 2010: 100).

¹ Página del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia: <https://www.diplomatie.gouv.fr/es/asuntos-globales/diplomacia-economica/hechos-acerca-de-francia/una-cifra-un-hecho/article/el-louvre-el-museo-mas-visitado>



Imagen 1. Museo Reina Sofía. Fotografía digital. Edith Albarrán Martínez (2017).



Imagen 2. Grafiti en el barrio del Raval. Fotografía. Edith Albarrán Martínez (2017), Barcelona, España.

Empujar, resolverse a pensar el qué, el cómo, el por qué yo experimento, yo soy parte de ese espacio, dando cabida a nuevas organizaciones y entendimientos.

Si hay que situarse en un lado de la frontera, la instituyente es sin duda la elección; frente a ello las circunstancias, nos referiremos a los espacios en un ámbito artístico que se nutre de lo social en tanto que “no hay momento alguno que pueda ser entendido sin el ser humano, sin la intervención de la subjetividad humana” (Perniola, 2001: 168). Trabajar un concepto y no otro, es en sí mismo un acto político que en ningún caso nos exime de hablar sobre factores como lo económico. Bastantes críticas se han realizado a la instrumentalización del arte, turismo o pedagogía —considerando que, como premisa principal se busca “educar respecto a algo”—, además de ser constantemente señalados como un símbolo de estatus (pero señalamos como un síntoma, algo que vale la pena discutir para señalar).

Hablar de prácticas artísticas y culturales, hace necesario mirar las entrañas de algo que en sí mismo es una estructura caótica: la cultura. En un esfuerzo de conceptualizar, nos enfocaremos en características que nos permitan poner pies en firme:

1. La cultura es ubicua: “se encuentra en todas partes. Es como una sustancia inasible que se resiste a ser confinada en un sector delimitado de la vida social, porque es una dimensión de *toda* la vida social” (Giménez, 2009: 11).
2. La cultura es acción, por tanto puede —y debe ser— accionada: “no es simplemente, un conjunto de ideas, sí, más o menos articuladas, un *patchwork* más o menos bien tejido, pero también un repertorio de acciones” (Laddaga, 2006: 22).

3. La cultura es adquirida y compartida, es un tomar postura frente a algo, por ello es que se usa para entender asuntos espinosos como las diferencias sociales, o la forma en que comunidades enteras se rigen o debaten a través de “capitales culturales”. Es productora de representaciones del mundo, es un campo de lucha, plagado de discursos:

[...] solo si se toman en serio estos hechos que a fuerza de ser evidentes pasan por ser insignificantes, esas cosas triviales que la mayoría de los que tienen como profesión hablar o pensar sobre el mundo social considerarían como indignas de su examen, se logrará construir modelos teóricos que sean a la vez teóricos y no “vacíos” [...] para explicar la producción y el consumo de las opiniones políticas, y que también es válido para los demás bienes culturales (Bourdieu, 1984: 190).

Podemos ahora decir que la cultura responde a una figura rizomática, es decir trabaja con dimensiones, no con unidades. Esto es una ventaja que utilizaremos como partida metodológica, ya que partiremos del supuesto de que la cultura es ubicua, es acción, es adquirida y compartida.

Las prácticas culturales generan identidad, se les reproduce, apropia, desplaza y transforma (Rizo, 2004), son parte de un entramado mayor, el resultado del ir y venir de nuestras relaciones sociales y nuestro intercambio de significantes en las actividades diarias: son una forma de hacer.

A su vez, las prácticas artísticas también generan significaciones, involucrando a una tercera práctica: la de lo estético. En este sentido lo artístico más que verse como una ámbito distinto a lo cotidiano, tendría que ser entendido como forma de vida.

Enfatizamos entonces que la experiencia y los intercambios estéticos serán fundamentales en nuestro trayecto de investigación, en tanto:

1. Las experiencias e intercambios estéticos no escapan de ser parte de la constitución de imaginarios, legitimaciones, juegos de poder, generación de nuevos saberes y conformación de identidades sociales (en muchos casos a eso que da vida y cara a los movimientos sociales). Para afirmar lo anterior, basta con echar un vistazo a los estudios sobre estética que realiza Katya Mandoki (2008: 184) “Es cada vez más difícil refutar que muchos de los problemas más graves de la sociedad contemporánea están directa, aunque no exclusivamente relacionados con la estética”.
2. La interacción con el mundo, esa que nos hace decidir responder a estímulos es forzosamente una actitud frente a algo. Sus mecanismos generan espacios y recursos estéticos, los cuales son reacciones y juicios sobre lo que asumimos.

Hasta el momento hemos abordado conceptos que nos fueron útiles para desplazarnos radicalmente, aunque no de manera ajena de los espacios museísticos a los espacios expositivos no institucionales y finalmente abordar el concepto de espacios accionados.

Más que polarizar entre lo estático y lo accionado, valdrá la pena señalar que “La figuración de espacios no estáticos implica la extracción de códigos nuevos, capaces de aprehender las figuras dominantes de nuestra imaginación (la expedición, la errancia, el desplazamiento)” (Bourriaud, 2009: 132), entonces nos aventuramos a decir que al calor de las experiencias

estéticas es que se activan las máquinas de guerra como la música y las letras.

¿Qué nos hace pensar en los espacios accionados como una máquina de guerra?

G. Deleuze y F. Guattari plantean en *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, dos figuras en tensión: el lazo y el pacto, complementos necesarios. No obstante, sitúan a la máquina de guerra fuera de este engranaje como una figura “irreducible al aparato del Estado, exterior a su soberanía...más bien sería como la multiplicidad pura y sin medida, la manada, la irrupción de lo efímero y potencia de metamorfosis” (Deleuze y Guattari, 2002: 360). Nos fue imposible no asociar tal funcionamiento con lo que hasta ahora insistimos en llamar: espacios accionados, situados fuera de los aparatos establecidos, dotados de un tiempo y espacio que no basta con atar a temporalidades sino a puntos de fuga, siempre en fluxión.

Así, la “potencia de guerra” es vista como componente para generar, en este caso, espacios, aunque también se advierten sus límites: evitar caer en la polarización entre el Estado y estar siempre más allá de él, es decir, situarse en el centro de un continuo “ping pong”. Latente es la necesidad de potenciar esa máquina, en constante peligro de ser cooptada por uno de sus extremos; así los espacios accionados nacidos de la fluctuación entre lo institucional y lo instituyente, intentan no “casarse” con ninguno de los polos, haciendo de la dinámica y atemporalidad su *modus operandi*. También es importante resaltar que de ello deriva una de sus principales riquezas, reconocer que son hijos de las polaridades, que de su dispersión y el constante cuestionamiento a éstas, puede generar un mecanismo interesante, crítico, rizomático, no en espiral, no en *loop*.

Mencionamos al inicio de este texto que en su origen esta investigación hablaría de los espacios del arte, no los institucionales, sino esos instituyentes, los otros, los que sucedían en la calles; sabíamos que no nos interesaban los museos, pero no teníamos la certeza de por qué a pesar de ello se les necesitaba como punto de referencia.

Los espacios hasta este punto aún hacían alusión a estar dentro o fuera del sistema. Pero ¿por qué tomamos distancia de esos espacios del arte?

Partir de figuras plenamente identificadas como de poder (el museo como institución, la cultura como producto de esferización y no como el resultado de prácticas sociales en constante interacción, conjugadas con lo que vivimos actualmente), obligaba a darse unas vueltas en la oscuridad para arrojar luz sobre algo; los espacios accionados tendrían que activarse en autonomía, sus procesos habrían de darse entre dos ciencias “ciencia nómada de máquina de guerra y ciencia real de Estado” (Deleuze y Guattari, 2002: 369), alimentándose de impulsos, acontecimientos y de sus fronteras. Es momento de conjugar la idea de que en la práctica (cultural, artística y estética) se puede hacer las veces de máquina de guerra y creador, de ser siempre “otra cosa”.

Vivimos en una era de tecnología, de inmediatez, de herramientas rápidas y poderosas, de caos; vivimos en un constante bombardeo de ideas y creemos cada vez menos en la libertad de elección. Pero ¿Qué podríamos estar haciendo bien y mejor? ¿Por qué investigar sobre visualidad? y ¿por qué pedir al lector que no sólo haga uso de lo escópico, sino de todo aquello que le haga formar una imagen e interactuar, contextualizar y permanecer atento frente a los acontecimientos, resistir?



Imagen 4. ¿Qué estaríamos haciendo mejor?

Fotografía. Edith Albarrán Martínez (2018).



Imagen 3. La montaña no se vende.

Fotografía. Albarrán Martínez (2016).

Y es que si derivar no solamente es tomar otro cauce, dejarse llevar por la marea (conceptual), también es construir, formar algo a partir de otro o de otros conceptos. Así es que hablar de espacios accionados en autonomía, se convirtió en uno de nuestros objetivos. Los espacios ya no eran lugares, sino tránsitos, intersecciones, relaciones; y autonomía no solamente representaba independencia, también era resistencia, hacerse cargo de ello, explorar, aprender, practicar.

Durante toda la investigación existió una tensión —muy personal—, el eslabón perdido entre la teoría y la práctica: ¿cómo hacer para interpretar y analizar las experiencias estéticas que activan los espacios?, ¿realmente el resultado de ellas sería un espacio accionado en autonomía?

De alguna manera los trabajos en socio-estética realizados por Katya Mandoki (2006) dan pistas, por un lado se intuye que no es a través del trabajo individual sino colectivo, por otro que el papel de las experiencias será fundamental. Mandoki nos invita a cartografiarla a través de cuatro áreas:

1. Lo corporal (o somático, en el que se involucra el despliegue corporal, gestual, facial e incluso rasgos de olor y temperatura).
2. Lo sonoro (o acústico a través de: entonaciones, volumen y texturas acústicas).
3. Lo visual/espacial (o escópico).
4. Lo verbal (mediante lo oral y lo escrito: números, signos o códigos).

Insistiendo en que es necesaria la receptividad y percepción como un común denominador en los cuatro puntos anteriores, si el conjuro (académico) es pertinente, podremos avistar sus

formas de acción en las prácticas estéticas de la vida cotidiana, lo Mandoki (2006) nombra “prosaica artística.”²

Bajo la tutela de la prosaica artística se sitúa el intercambio y la interacción como eso que permite la relación con otros sujetos, y a través de sus recursos generar espacios en autonomía, principalmente de carácter enunciativo; sin perder de vista que es a través del intercambio que se produce credibilidad, apego, identidad, configuraciones y adherencia a ciertas ideas e ideales.

Pero el asunto de la colectividad es un concepto que nos sobresalta, por un lado pareciera que se nos invita incesantemente al consenso como si se huyera del desacuerdo.

Por otro lado la autonomía:

[...] no es un punto de llegada, ni tampoco la conclusión de un proceso de lucha emancipatoria. Se trata en todo caso, de una tensión compleja que atraviesa los cuerpos (individuales y colectivos) en su devenir como sujetos políticos que intentan construir una experiencia cuyos fundamentos principales son la posibilidad de dictarse sus propias leyes y la construcción de discursos y mitologías propias (Hudson, 2010: 593).

Pareciera entonces que hablar de colectivos y autonomía resultase en contradicción, quizá porque hasta el momento existen solo algunos casos en que esa colectividad, ese “estar

2 En su libro *Prácticas estéticas e identidades sociales* K. Mandoki (2006), hace mención de dos formas de ser partícipe de las experiencias estéticas: a) La poética artística: siempre preocupada por examinar obras artísticas bajo sus propias reglas, lenguajes y procesos de configuración y b) La prosaica artística: preguntándose por la forma en que el arte y sus manifestaciones son vistas como prácticas sociales en la vida cotidiana. Esta investigación retoma la segunda forma.

juntos” es realmente visto como un esfuerzo por el que vale la pena intentarse, de ahí que esa autonomía no recaiga totalmente en el hacer, sino en las formas de experimentar:

[...] la autonomía estética no es esa autonomía del “hacer” artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad de una nueva forma individual y colectiva de vida (Rancière, 2005: 27).

Habría que hacer evidente que en la experimentación y la construcción de esos espacios, siempre nos acompañarán preguntas como: ¿cuáles son los costos de la autonomía?, ¿qué implicaciones tienen nuestras acciones y a qué se vinculan? o ¿a qué lógicas responden las prácticas culturales-artísticas que realizamos o a las que respondemos?

Con estrategias, acciones y disensos hemos hecho un recorrido en el que se cree en la posibilidad de que esos espacios accionados, traspasados, creados a partir de prácticas artísticas, logran -mediante el ejercicio de otras pedagogías- sentar referentes en la vida diaria. Tendríamos, por supuesto, que ingresar en discusiones sobre ¿cómo éstas podría hacer frente al modelo económico actual? y ¿de qué manera visibilizar las problemáticas actuales hendidas en ellas?

Atisbar una luz, la experimentación de las pedagogías críticas, experiencias que desde el sur de América, como la de Marco R. Mejía Jiménez (2015), entre algunos otros,³ nos guían mediante conceptos que permiten la construcción de una propuesta alterna de acción; una que hable, entre otras

cosas de resistencia; del planteamiento de otros escenarios; de hacer evidentes las grietas en el sistema; de dar cuenta de eso que tenemos de humano; de hacer valer nuestro contexto; de emanciparse mediante proyectos que velen por una sociedad al menos más justa; de ser conscientes de la existencia de procesos de dominación y ver en ello un punto de partida para construir otras subjetividades, en reconocernos complejos; reconocer nuestros deseos —y ver qué de estos deriva del modelo económico y cultural con el que convivimos—; de cuestionar los dualismos; de repensar el poder como aquello que afecta nuestras actividades diarias y no como algo exclusivo de las esferas políticas-económicas; que frente a las crisis ambientales se logre cuestionar el antropocentrismo; voltear a ver los —ahora ya no tan— nuevos lenguajes digitales; sacar de lo establecido y lo alternativo una veta de “lo otro”.

Aprender a mirar de una manera distinta, sentar la posibilidad, ver esos espacios, como quién ve el movimiento del metal al acercar el imán. Los campos magnéticos, están ahí, no los vemos, pero sí el resultado, la acción, de una forma distinta se materializan.



Imagen 5. *Construir*. Fotografía. Edith Albarrán Martínez (2016).

3 Lia Pinheiro Barbosa o Ana María Palacio Molina, que han servido ya de referencia.

REFERENCIAS

- Barrios, L. (2015). *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, L. (2010). *Las eras de la imagen*. España: Akal.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- Giménez, G. (2009). "Cultura identidad y memoria". En *Revista Frontera Norte*, vol. 21, núm. 41. México: Colegio de la Frontera Norte.
- Harvey, D. (2012). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. España: Akal.
- Hudson, J. (2010). "Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión". En *Revista mexicana de sociología*, vol. 72, núm. 4, pp. 571-597. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032010000400003&lng=es&tlng=es [Consultado el 3 de septiembre de 2017].
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: prosaica*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mejía, M. (2011). *Educaciones y pedagogías críticas desde el sur. Cartografías de la Educación popular*. Perú: CEEAL-TAREA-Asociación Gráfica Educativa.
- Perniola, M. (2001). *La estética del Siglo XX*. España: Machado Libros.
- Rancière, J. (2005). *Políticas estéticas*. España: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rizo, M. (2004). *Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en el Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación.

El siguiente trabajo tiene el objetivo de cartografiar territorios de lo común, que defino como prácticas colectivas orientadas a imaginar, recuperar, diseñar o construir espacios heterotópicos en el ámbito de la producción simbólica y cultural desde la perspectiva de lo común. Utilizó el término de “cartografía” para hablar de un “modo de producción de pensamiento que redibuja el mapa al mismo tiempo que se crea un nuevo territorio de existencia como respuesta a una exigencia vital” (Rolnik, 2017). La cartografía que propongo se refiere a espacios, movimientos, luchas o acciones que pudieran surgir como una forma de revertir posiciones asignadas: comunidades autónomas, modelos de gestión independiente, resistencias territoriales, arte público, pequeñas acciones colectivas de la vida cotidiana como ayni, tequio o minga. Observo estas acciones como alternativas orientadas a afrontar la complejidad de la realidad política, social y ambiental de este siglo que corre.

CARTOGRAFÍAS POLÍTICAS. ACCIONES COLECTIVAS Y PRÁCTICAS DE LO COMÚN

Maira Yuritzi Becerril Tinoco

INTRODUCCIÓN

Hannah Arendt describe en el prólogo a la tercera parte de su obra *Los orígenes del totalitarismo* el contexto político en el que fue concluido su libro. Más de cuatro años después de la derrota de la Alemania de Hitler, menos de cuatro años antes de la muerte de Stalin. Arendt relata:

Retrospectivamente, los años que pasé escribiéndolo, a partir de 1945, se me aparecen como el primer periodo de relativa calma tras décadas de desorden, confusión y horror —las revoluciones tras la primera guerra mundial, la ascensión de los movimientos totalitarios, y el debilitamiento del Gobierno parlamentario, seguidos por toda clase de nuevas tiranías, fascistas, semifascistas, dictaduras de partido único y militares; y finalmente, el aparentemente firme establecimiento de gobiernos totalitarios que descansaban en el apoyo de las masas— (Arendt, 1974: 15).

Ante este clima de ruptura social, en *Los orígenes del totalitarismo* Arendt se propone articular y elaborar preguntas que marcaron la vida de toda una generación: ¿qué ha sucedido?, ¿por qué sucedió?, ¿cómo ha podido suceder? Y se propone responderlas estudiando tres categorías desde el punto de vista del análisis histórico y político: el antisemitismo, el imperialismo y el totalitarismo. Posturas políticas cuyos efectos van más allá del racismo antijudío, la conquista y la dictadura. Como expone Arendt:

[...] uno tras otro, uno más brutalmente que otro han demostrado que la dignidad humana precisa de una nueva salvaguarda que solo puede ser hallada en un nuevo principio político, una nueva ley en la Tierra, cuya validez debe alcanzar esta vez a toda

la humanidad y cuyo poder deberá estar estrictamente limitado, enraizado y controlado por entidades territoriales nuevamente definidas (Arendt, 1974: 4).

La realidad política, social y ambiental que experimentamos en este siglo no es menos compleja que la de la segunda mitad del siglo XX: éxodos, escasez alimentaria en algunas regiones y sobreproducción en otras, guerras, deterioro ambiental y desaparición acelerada de especies, contaminación de los mares, extractivismo en todas sus acepciones (incluida la de sujetos), nos obligan a repensar políticamente alternativas que nos permitan resistir, proponer o accionar formas de afrontar esta ruptura.

Me parece que estamos en un momento urgente en el que las preguntas planteadas por Hannah Arendt en 1951 deben estar presentes en nuestra vida cotidiana como una base que nos permita cuestionar la forma de habitar este planeta y de relacionarnos con: ¿qué ha sucedido?, ¿por qué sucedió?, ¿cómo ha podido suceder?

LO PÚBLICO, LO PRIVADO, LO COMÚN

Como parte de esta inquietud, he observado en la propuesta conceptual de lo común una manera de organizar discursos políticos que tienen como objetivo cuestionar el reparto de lo sensible y las posiciones de relación asignadas. En principio, me he interesado en entender la forma en la que el Estado ha gestionado nuestro común y con base en ello cuestiono la efectividad que supone mantener la organización de lo común desde el Estado como el principio rector de la vida social.

El contexto actual nos muestra que la estrategia monopólica de acumulación del poder por parte de los Estados-

Partidos, y la realización de lo común a partir de esta apropiación, ha llevado a la posible “destrucción de lo común por parte del Estado” (Dardot y Laval, 2015: 65). Ésta táctica de apropiación y destrucción de lo común ha sido a la vez su fortaleza y su fracaso. Como sugieren Laval y Dardot (2015: 65) “el triunfo de la racionalidad neoliberal por todo el mundo a partir de los años 1980”, ha sido el punto de quiebre para entender la emergencia de levantamientos que se manifiestan contra la hegemonía del poder, así como contra los efectos devastadores resultado de la complicidad entre el Estado y las fuerzas del capital. La liberación económica y la puesta en marcha de las reglas del mercado en las políticas públicas, favorecida por la disminución de la participación del Estado en los asuntos comunes solo ha incrementado el desencanto hacia el proyecto neoliberal y el democrático.

Recurro al diagnóstico que realiza la filósofa alemana respecto a *Los orígenes del totalitarismo* como punto de partida para entender lo político en el contexto actual de este siglo. Si bien mi interés no se centra en la teoría política de la autora, su propuesta me resulta indispensable para mirar las estrategias que se vislumbran en el intento de recuperar lo político en un momento histórico, donde el horizonte sostenido por la democracia muestra su fragilidad y los límites de su vigencia.

Para Arendt, el origen del totalitarismo reside en la confusión que se produjo en dos espacios de vida ante el desarrollo de la burguesía: el dominio de lo público y el dominio de lo privado. Es en la decadencia de lo público en donde Arendt observa la destrucción del sujeto político. Por lo tanto, pensar lo político implica hacer una distinción de ambos espacios. En lo que se refiere a mi trabajo, realizo una genealogía de tres conceptos asociados a los espacios arquitectónicos: lo público, lo privado y lo común. A partir de aquí planteo lo común como

una manera de trascender la polaridad entre lo público y lo privado.

SUBJETIVIDAD

En su diagnóstico sobre los orígenes del totalitarismo, Arendt se pregunta sobre los mecanismos políticos que deben ser llevados a cabo para que el totalitarismo no vuelva a ocurrir: pensamiento, diálogo y acción serán los ejes rectores en la restauración de lo político. Estos tres elementos constituyen la base de la pluralidad. Por lo tanto, la pluralidad es para Arendt la condición del hombre político, el principio bajo el cual el hombre se compromete activamente y toma consciencia de los otros. Me interesa entender este principio y su relación con el de la subjetividad para observar la forma en la que un individuo se relaciona con sus semejantes. El sujeto común sería para Arendt un “ser-entre-los-otros”, un ser plural que existe en tanto existen seres individuales y singulares. Este es el sentido de la subjetividad, la posibilidad de existencia de un nosotros, sin dejar de ser individuos singulares y únicos. Para Arendt es en el centro de la subjetividad donde se gestan los pensamientos y las acciones puestas en común.

Para entender lo común, analizo el concepto de subjetividad a través de las propuestas de Arendt, Merleau-Ponty, Deleuze y Guattari y Rancière. Me interesa tomar como punto de partida el concepto de subjetividad en tanto singularidad, para más tarde vincularla con la noción de intersubjetividad. Esta dimensión es entendida por Deleuze y Guattari desde la categoría “afuera-del-sujeto”, con lo cual reconoce el papel de la cultura como elemento central de la subjetividad humana.

Merleau-Ponty por su parte, plantea la existencia de un “nosotros” que puede ser experimentado en la co-implicación

de un mundo común y entiende al yo como un campo de relaciones puesta en plural. Mientras que para Rancière, el individuo comparte con otros un orden sensible, una especie de comunidad dinámica de subjetividades que se relaciona en el marco de un orden dado, sin que esto implique la renuncia del individuo a su autonomía, es decir, a aquello que lo diferencia de los demás.

Para estos autores, es la acción común lo que constituye al sujeto político.

EL DISENSO

Por otra parte, la acción política a la que me refiero en el siguiente trabajo surge del disenso frente a formas hegemónicas del ejercicio del poder: comunidades autónomas, modelos de gestión independientes, resistencias territoriales, arte público, pequeñas acciones colectivas de la vida cotidiana como ayni, tequio, minga etc., cuya experiencia muestra otra visión y otro modo de partición de lo común. En este sentido la acción política tiene lugar como una forma de ruptura frente a una aparente unidad organizada ya sea desde el Estado o de otras formas instituidas de relación social, por ejemplo las económicas.

Sin embargo, en referencia a comunidades organizadas, sobre todo a comunidades con mecanismos tradicionales de organización del disenso, abordadas en el siguiente ensayo, habrá que distinguir, en cada caso particular, en qué medida experimentan sus propias rupturas consensuales frente a la comunidad política. Lo que prevalece en general en ciertas comunidades tradicionales es un tipo de orden que Rancière llamaría “democracia consensual” que pone en riesgo la acción política ejercida como polémica, o como “opinión pública atravesada por la heterogeneidad de las experiencias”

(Rancière citado en Cabrera-Amador, 2011: 130). El objetivo de mi trabajo no ha sido concentrarme en la organización política de cada grupo descrito, sino de señalar su experiencia en el contexto de otro orden mayor, que busca borrar la heterogeneidad de prácticas y acciones políticas para adecuarlas a “una estructura de ordenamiento y organización de las partes cuyo referente es la nación” (Rancière citado en Cabrera-Amador, 2011: 132).

Cabe aclarar que algunas expresiones a las que me refiero han surgido como comunidades espontáneas, por ejemplo las de carácter social como el caso del *Túmin*, una moneda alternativa al peso mexicano, que se utiliza en varios estados de México, los círculos de mujeres y las autodefensas de Cherán o las propuestas desde el arte público como las piezas escénicas *La procesión del señor de maíz* que busca vincular los mercados de la ciudad de México o *El desplazamiento de la moneda* en Chile que recupera el ritual de la minga como elemento de relación comunitaria. Al referirme a comunidades espontáneas quiero distinguir que no constituyen propiamente un régimen comunitario donde las partes ya están dadas, sino que surgen como una pluralidad de voces que no expresan un consenso sino la propia diferencia que las constituye; así que al contrario, estas comunidades heterogéneas o en movimiento emergen del disenso frente al mundo de significaciones para el cual están ya asignados “los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” (Rancière, 1996), es decir, donde los cuerpos, los tiempos y los espacios están distribuidos. Se trata, siguiendo a Rancière, de desarticlar el orden que implica “que cada parte esté en su lugar, que cada uno se ocupe de sus propios asuntos y que al mismo tiempo sus opiniones se restrinjan a ese lugar con lo cual se realiza el mandato [de universalidad]”. (Rancière citado en Cabrera-Amador, 2011: 133).

Respecto de las formas de organización autogestivas o alternativas al “dominio de las formas institucionales del Estado”, cabe aclarar que algunas muestran una relación híbrida frente a éste, a veces corporativa, a veces autónoma, a veces integrativas, pero también excluyentes y marginales. Es esta última asignación de posiciones, muchas veces excluyentes y marginales, las que detonan formas de organización orientadas a desarticular este orden impuesto a partir de acciones políticas, que en el siguiente ensayo analizo desde el marco de lo común.

COMÚN

Común, es un concepto político que se ha retomado en movimientos ecologistas y de resistencias social en los últimos años. En el origen latino y aristotélico, este término, se refiere al *koinon*, como institución de lo común y al *koinonein* como puesta en común (Laval y Dardot, 2015: 30). Etimológicamente, el sufijo *munus*, nos remite a una concepción de corte más económico, se ha relacionado en la literatura socio-antropológica con la reciprocidad como acción de intercambio simbólico en las sociedades, de donde derivan términos como “remunerar”, o *municipium*. De ahí que su significado latino remita a la “obligación de reciprocidad ligada al ejercicio de responsabilidades públicas” (Laval y Dardot, 2015: 29).

Común, es también un modo de vivir juntos. Más allá del origen etimológico del que deriva su concepción como asunto económico de retribución e intercambio de bienes simbólicos, en la práctica, lo común se revela como un principio político. En su nueva acepción no se concibe como un bien intercambiable, ni como un asunto exclusivamente social de organización normativa entre quienes persiguen un mismo fin; en

su forma más simple y profunda se piensa como la actividad humana de co-habitar el mundo, que implica “co-actividad, co-obligación, co-operación y reciprocidad” (Laval y Dardot, 2015: 60).

En los registros antropológicos se distingue su acepción ligada al don, un compromiso que en culturas tradicionales no occidentales se distancia del mecanismo de recompensa y se acerca más al de reciprocidad y generosidad: *Dana*, en sánscrito y pali es un término asociado a la práctica budista del servicio; *Ayni*, es una forma de ayuda mutua practicada en las comunidades indígenas de los Andes; la minga se practica como sistema de trabajo comunal en el sur latinoamericano; es en resumen la filosofía del mandar obedeciendo adoptada por las comunidades zapatistas que practican el autogobierno.

El *koinon* aristotélico, por su parte, define una “puesta en común”, que supone “una reciprocidad entre quienes participan en una actividad o comparten un modo de existencia” (Laval y Dardot, 2015: 30). Así que lo que es cierto para una pequeña comunidad de amigos que comparten un modo de existencia lo es también en una escala mayor (Laval y Dardot, 2015). Por eso lo común vale para todas las formas de habitar el mundo: como expresión de la vida cotidiana, como principio político de los movimientos contra-hegemónicos, como filosofía de vida en las comunidades tradicionales, como principio estético de ciertos movimientos artísticos. En este universo se inscribe el trabajo que me he propuesto realizar, estos cuatro elementos: vida cotidiana, política, comunidad tradicional, y arte político, trazan la cartografía del territorio explorado. Lo que aparentemente se puede mirar como un universo basto, se reduce al considerar un solo principio: lo común como práctica estética y política.

VIDA COTIDIANA

Finalmente pongo especial interés en el sujeto y la vida cotidiana. El Comité Invisible recupera el texto de Raúl Zibechi a propósito de la insurrección Aymara de El Alto en Bolivia en 2003 para repensar las relaciones cotidianas como formas de organización del mismo valor que las relaciones instituidas.

El problema [dice Zibechi] es que no estamos dispuestos a considerar que en la vida cotidiana las relaciones de vecindad, de amistad, de compañerismo, de compadrazgo, de familia son organizaciones de la misma importancia que el sindicato, el partido y hasta el propio Estado. [...] las relaciones pactadas, codificadas a través de acuerdos formales suelen ser más importantes en la cultura occidental que las fidelidades tejidas por vínculos afectivos [...] [de acuerdo con la experiencia social] son los mismos órganos que sostienen la vida cotidiana los que sostienen un levantamiento (Zibechi citado en Comité Invisible, 2014: 96-97).

Si bien, Raúl Zibechi reconoce en las relaciones de la vida cotidiana un valor en tanto son organizaciones de la misma complejidad que las del Estado o de resistencias y luchas sociales, en mi trabajo defiendo la postura de que las acciones de la vida cotidiana orientadas a establecer una ruptura con el orden establecido son en sí mismo pequeñas revoluciones, espacios heterotópicos (Foucault, 1984) de producción simbólica desde la perspectiva de lo común.

CARTOGRAFIAR NUEVOS TERRITORIOS

Recupero el concepto de “heterotopía” de Michel Foucault (1984) para hacer referencia a otros lugares posibles construido al margen de una política hegemónica de organización del

espacio y del sentido. Espacios que pudieran funcionar como utopías situadas, mundos imaginarios, situados en un emplazamiento real pero activados a partir de una producción de sentido autónoma, de tal modo que puedan ser considerados como contraespacios, es decir, otros territorios de sentido.

La idea de “espacios otros” es aglutinante, no se refiere a un espacio en particular que responda a una linealidad, una organización clara, un inicio y un fin, más bien podemos pensar en lugares inestables pero vivos, con capacidad autogestiva. Guattari, citado por Rolnik (2017) utilizó el término de “cartografía” para hablar de un “modo de producción de pensamiento que redibuja el mapa al mismo tiempo que se crea un nuevo territorio de existencia como respuesta a una exigencia vital” (Rolnik, 2017). Los lugares de estas nuevas territorialidades o heterotopías son amplios y designan un abanico de posibilidades; sin embargo, me interesa pensar en aquellos espacios que pudieran surgir como una forma de desarticular la política de subjetivación dominante, acciones micropolíticas que respondan a pulsiones deseantes.

Las acciones a las que me refiero pueden organizarse en dos grandes rubros: Arte público y prácticas colectivas, que entiendo desde el enfoque de lo común. Para la primera considero cuatro categorías, retomando la propuesta de arte público planteada por Lucy Lippard (2001). En principio, obras o acciones que reclaman la atención sobre el lugar y su gente, como el trabajo de *Lapiztola Stencil* en las paredes del museo Belber Jiménez y en la Galería Piedra Lumbre de la ciudad de Oaxaca, así como el *Manual de mapeo colectivo* diseñado por Julia Risler y Pablo Ares. La segunda categoría corresponde a obras de arte *sitespecific* en el exterior hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución y en el funcionamiento real de la obra. Entre es-

tas se encuentra la pieza *Gamelatron* en el festival Art With Me de Tulum; la pieza *My walking is my dancing* creada por Anne Teresa de Keersmaecker en Bruselas tras los atentados de 2016; la acción *Bala Perdida* de Javier Téllez; la procesión de *El hombre del maíz* producida por el artista Alfadir Luna; y finalmente, la puesta en escena del *Desplazamiento de la Moneda* llevada a cabo en Chile en enero de 2014. En la tercera categoría agrupo obras de arte político que tratan públicamente asuntos a nivel local, nacional y regional, por ejemplo *El Ecuador Político* de Estudio Teddy Cruz; el *Saydnaya Project* de la Forensic Architecture; y la iniciativa ciudadana *Bordando por la paz. Una víctima un pañuelo*. Finalmente habría que mencionar las obras de arte que trabajan en favor de una forma de conciencia medioambiental, entre ellas, el espectacular creado por Yoko Ono para la Bob Rauschenberg Gallery titulado *I love you Earth*.

En cuanto a las acciones sociales por la defensa del territorio se encuentran los movimientos ciudadanos en favor del cuidado y protección de la naturaleza como los movimientos andinos *Suma Kawsay* y *Suma Qamaña* de Ecuador y Perú; movimientos anti-extractivistas y resistencias socioambientales como la defensa del territorio sagrado de la etnia Wirrarika en San Luis Potosí; la defensa de los bosques en el Estado de México reflejada en la pinta “Contra la militarización de los cuerpos y los territorios” de la comunidad organizada de Huitzilapan; así como las acciones y estrategias autogestivas de la comunidad autónoma de Cherán. En cuanto a las acciones solidarias colectivas como la minga, el tekio y la faena, están las acciones solidarias ocurridas tras el sismo del 19 de septiembre en la ciudad de México y la tradición de traslado de casas o minga en Chile; finalmente me refiero a acciones de comunidades organizadas en beneficio de la propia comuni-

dad: la unión de cooperativas *Tosepán Titataniske* en Quetzalten, Puebla, la circulación del *Túmin* como moneda alternativa al peso mexicano en varios estados de la república y los telares de abundancia organizados por círculos de mujeres.

Entiendo estas acciones como dispositivos de lo común que implican formas de organización autogestiva orientadas a dibujar nuevas formas de relación. Al introducir la idea de cartografía, nos dice Rolnik (2017), Guattari “convoca en nosotros la experiencia de la subjetividad afuera-del-sujeto y su potencia de crear mundos” (Guattari citato en Rolnik, 2017). Entonces entendemos que el territorio no es sólo una entidad física ajena al sujeto, al contrario, es la forma física que cobra la visión de mundo proyectada por el sujeto. Así que podemos utilizar la cartografía como herramienta para diseñar mundos, orientar la comprensión subjetiva, construir el espacio común, producir enunciados críticos, generar conocimiento, visibilizar resistencias, problematizar nuestro propio régimen de visibilidades (Risler y Ares, 2013), en fin, reinterpretar el territorio que habitamos.

CONCLUSIÓN

Este escrito se articuló mediante de una serie de preguntas sobre la subjetividad, el cuerpo, lo colectivo, el territorio, el arte público y la política. A partir de éstas traté de problematizar sobre la relación entre la estética, la política y la comunidad. Al mismo tiempo me sirvieron como líneas de exploración para indagar sobre el papel que juega el cuerpo en la construcción de intersubjetividad, así como entender las prácticas de lo común como acciones territorializadas, e intentar responder las siguientes preguntas: ¿cómo se traducen estéticamente los discursos contemporáneos sobre los comunes?, ¿puede el arte

contribuir a cartografiar (dibujar) relaciones en el territorio?, ¿es posible comprender procesos políticos desde una perspectiva estética?, ¿cómo establecer una relación entre la estética, la política y la comunidad?, ¿cómo accionar políticamente a partir del cuerpo?

A partir de ellas, intenté profundizar sobre la construcción del sujeto político y las distintas estrategias que se pueden tejer en comunidad para el bien común al margen de lo instituido o en palabras de Rancière (2018: 14) para “la creación de una dinámica subjetiva que abra un espacio y un tiempo en los que se transforme la configuración de los posibles.”

Me interesé en identificar espacios de producción de imaginarios distintos a los producidos en el “marco de la política de subjetivación dominante” (Rolnik, 2017) sostenida por el capital, el consumo y el mercado. Algunas de estos espacios se presentan como colectividades espontáneas, sociedades en movimiento o territorios temporalmente autónomos. Pese a sus diferencias, coinciden en algunos elementos, como apunta Cornago:

Las formas de sentir y pensar lo colectivo, los modos de organizarse como grupo y las posibilidades de actuación que a partir de ahí se presentan, son la base común sobre la que se organiza [por ejemplo] el teatro y la política, el punto de partida y de llegada, no ya [para definir] qué somos como sociedad, sino qué podemos llegar a ser (Cornago, 2016: 264-294).

Este sentido define muchas de las acciones comunes cartografiadas en mi trabajo: Un deseo de discontinuidad y ruptura que apunta a la construcción de otros imaginarios.

Más allá de las posibilidades de resistencia o éxito de los movimientos, me parece interesante destacar la aplicación del

dispositivo de acción colectiva como efecto transformador de la experiencia de todos. En este punto me parece relevante la conexión que se puede establecer con otras metodologías, por ejemplo las del arte para entender, como explica Tania Bruguera: “el poder de la representación simbólica hacia su capacidad movilizadora”. Esto quizá también implique un proceso de deconstrucción que requiere desmarcarse de la realidad tal como la conocemos para imaginarla y construirla de otra manera.

Finalmente, algunas preguntas planteadas por Rancière al respecto de mayo del 68 pueden dar pistas para pensar las acciones políticas orientadas a desestabilizar las posiciones asignadas y el reparto de lo sensible hacia otras direcciones ¿cuáles son los espacios de lucha que se deben tomar?, ¿qué tipo de nuevas subjetividades políticas se deben poner en juego?, ¿qué prácticas políticas y qué modos de vida inventar cuando la asignación previa de lugares, funciones y cuerpos queda quebrada? (Rancière, 2018: 16).

REFERENCIAS

- Arcos, R. (2009). "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière". En *Nómadas*, núm. 31. Bogotá: Universidad Central, pp. 139-155.
- Arendt, H. (1974). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Comité Invisible (2014). *A nuestros amigos*. Ciudad de México: Ediciones Anarquía es una Sinfonía.
- Cornago, O. (2015). "La teatralidad de los dispositivos de participación: Desplazamiento del Palacio de la Moneda, de Roger Bernat". En *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, pp. 264-294.
- Foucault, M. (1984). "Topologías. Dos conferencias radiofónicas". En *Architecture, mouvement, continuité*. Paris.
- Garcés, M. (2008). "Anonimato y subjetividad. Una lectura de Merleau-Ponty". En *Daímon. Revista de Filosofía*, núm. 44. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 133-142,
- Laval, C. y P. Dardot (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Madrid: Gedisa.
- Lippard, L. (2001). "Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar". En *Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 51-72.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Suely, R. (2016). "La base de sostenimiento del poder de la derecha es el propio deseo de la población". En A. Fernández-Polanco y A. Prades *Una conversación con Suely Rolnik*. Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.mx>

¿Podríamos hablar de performatividad ahí donde el cuerpo en movimiento ingresa en la mediación tecnológica y la danza es transportada a otro espacio? Estas preguntas son parte del engranaje del presente escrito. A través de una perspectiva teórica rizomática (con base en las ideas de Deleuze y Guattari), y un cruce entre la práctica y el pensamiento, convergen modelos interdisciplinarios de creación dancística, los cuales exploran el aspecto performativo desde el uso de técnicas mediáticas; así el giro performativo se halla en la observación del *flashmob* y la danza en pantalla, como “performances”, en tanto cumplen como acontecimientos. Anne W. Johnson les llama “acciones realizadas en tiempos y espacios particulares, convenciones estéticas convenidas y la presencia de un público”. Entendemos al dispositivo de la danza como un rizoma, en tanto las conexiones que la interdisciplinariedad expone y el mapa que la acción y el pensamiento pueden construir.

PERFORMAR EN LA ERA MEDIÁTICA. VIDEO DANZA Y FLASHMOB

Ana Rosa Barrios Tavares

UN PENSAMIENTO RIZOMÁTICO PARA UNA INVESTIGACIÓN SOBRE MOVIMIENTO

Para comenzar a introducir el objetivo de esta investigación, se expone la idea de llegar a un concepto propio del “danzar”, en tanto práctica performativa, a través de diversidad de modelos de producción en el siglo XXI, que son atravesados por el despliegue mediático del video, la virtualidad y el fenómeno de las redes sociales.

Habría que definir primero el concepto de lo “performativo”. Aquel que danza, acciona con su cuerpo, haciendo de este mismo el soporte principal de la obra; entonces este accionar, en tanto un acontecimiento, posibilita que la corporalidad y gestualidad del danzante, realicen algo en el espacio y, por lo tanto, transformen. En ideas de Grotowski y Erika Fisher Lichte, el “performer” es como tal un “hacedor”, el cual va a establecer diversidad de conexiones a través de su corporalidad. Es así como la danza con sus multiplicidades corporales, y ahora también con sus posibilidades interdisciplinarias y mediáticas, tiene un aspecto por demás “realizativo” (traducción castellana del concepto *performative*) y a la vez transformador, rompiendo constantemente con los cánones y los convencionalismos institucionales.

Para hacer un cruce entre el aspecto pedagógico de la investigación, así como de la observación de las prácticas dancísticas, es necesaria una metodología rizomática, dado que el conocimiento no es una programación o un sistema jerarquizado (como señalan Deleuze y Guattari). Tomando en cuenta estas ideas es como surge el taller “Cuerpos del movimiento”, sesiones enfocadas en el entendimiento del movimiento corporal y danzado, así como en las prácticas dentro y fuera de la institución dancística. Diversidad de cuerpos, y enfoques

(heterogeneidades) fueron reunidos durante cuatro sábados en el Centro de Innovación en Cultura y Casa de la Mora “Dr. Juan Arturo Ocaña Ponce” de la Universidad Autónoma del Estado de México, para movilizar no solamente sus cuerpos, sino también las ideas.

El objetivo de este taller fue el de no respetar un orden jerárquico, promoviendo así que cada uno de los integrantes pudiera generar sus propias nociones y conocimientos. Dice López Bosch que “romper significa seguir”, por lo que no existió un orden o un eje temático en específico, no había en los contenidos ninguna culminación o algún inicio, al término de las sesiones se recogían cada uno de los pensamientos obtenidos a través de sencillos ejercicios tomados por las referencias de Yvonne Berge y su autoeducación holística.

DE DESPLAZAMIENTOS, CONEXIONES Y RIZOMAS

La escritura de este texto inició con mi interés por los teóricos del movimiento, coreógrafos y profesionales de la danza, y ante la falta de reflexión y problematización de las prácticas dancísticas contemporáneas, así como la poca inclusión de teorías y metodologías desde otras disciplinas. Se toman entonces los planteamientos de Marie Bardet y su “pensar con mover”, un cruce entre la filosofía y la danza; así como el de Hilda Islas y sus “dispositivos en tránsito”, la cual observa a las prácticas de la danza telemática y video danza como “máquinas de guerra”.

Es así como la investigación en su agenciamiento rizomático adquiere multiplicidad de enfoques, relaciones y metodologías provenientes de los Estudios Visuales y los Estudios de la Performance de Richard Schechner; es una especie de entramado que conecta a la práctica y el pensamiento

tal y como la *performer* e investigadora canadiense Isabelle Choinière establece en sus estudios de “danza telemática” o la española Nuria Font hiciera en su aportación a la “danza en pantalla.”

En el análisis del performance de Anne W. Johnson, se explica el contenido del rizoma, mediante la palabra y el verbo, concentrándose en primera instancia en el “cumplir” o el “lograr”, hasta lo que Butler entendiera como “la repetición estilizada de actos”. Es así como se toman estas ideas para poder analizar a los fenómenos de la video danza y el *flashmob*, los cuales para poder operar, son concebidos desde la mediación tecnológica, como una “tecno estética”, que ya advertía Walter Benjamín sobre la mediación a través del objeto técnico fotográfico. Pero más interesante y positiva es aún la concepción de Gilbert Simondon, el cual no reduce a estos objetos técnicos, o mediación tecnológica, a un aspecto puramente utilitario, sino como la oportunidad de que en la *praxis* exista una transformación perceptiva y sensorial. La video danza y el *flashmob* no son fenómenos que estén basados (aunque así lo parezca) en una contemplación, estos también conllevan una práctica, hay una sensibilidad generada entre el que danza y el objeto técnico.

La mediación tecnológica implica re-pensar, es decir, des-territorializar; construir un mapa en vez de generar un calco; dejar de ser solo un bailarín ejecutante de movimientos y comenzar a interiorizar, reflexionar y diseminar sobre lo que hago; ser “susceptibles de recibir y experimentar modificaciones constantemente” (Johnson, 2015: 8).

Quedan establecidos entonces tres lugares desde los cuales problematizar y generar múltiples entradas, dado que en el principio rizomático de heterogeneidad el conocimiento siempre será diverso.

1. La práctica como investigación: Metodología emergente de María José Contreras Lorenzini, en la que el cuerpo es un agente cognoscitivo en sí mismo y que al ser partícipe de las prácticas performativas contemporáneas, experimenta una de las premisas del documento “la potencia de los muchos cuerpos danzantes”. Esto se hace presente en el elenco ciudadano de Oedipus Shmoedipus, producción australiana en la que el espectador es participante, en tanto que heterogeneidades saltan al escenario, cuerpos sin necesariamente una preparación en artes escénicas o que no están inscritos en el código institucional, son la materia prima de esta satírica pieza, la cual se vale de la improvisación y espontaneidad de los cuerpos. Improvisar y dejar que las heterogeneidades corpóreas fluyan, muten, sean contradictorias y fragmentadas. Oedipus es un “dispositivo performativo”, al experimentar esta obra se observa la potencia de estas heterogeneidades y de sus cuerpos, los cuales son expuestos a un breve, pero interesante ejercicio coreográfico, en el que los pasos se observan a través de pantallas colocadas en el proscenio y los participantes replican el movimiento en tiempo real. Destaca que las imágenes proyectadas al elenco ciudadano simulan el cuerpo de una de las actrices con un efecto de cámara térmica, es así como este cuerpo es deformado, expandido y replicado, detonando en la realización de movimientos frenéticos. Interesante la conexión de esta práctica teatral emergente con el planteamiento del “coreógrafo insolente” Jerome Bel, cuando en el 2013 presenta *disabled theater*, una pieza de danza en la que reúne a personas con diversas discapacidades (físicas y mentales), a través de sencillas indicaciones y un fondo musical.

Imagen 1. *Oedipus Shmoedipus*. Fotografía. Staff GAM (2017).



Imagen 3. *Disabled theater*. Fotografía. Time out.com (2012).



Imagen 2. *Oh no muero*. Fotografía. Staff GAM (2017).



2. Transdisciplina, inter y multidisciplina: A partir del modelo de enseñanza y producción de la danza en pantalla y danza telemática de Isabelle Choiniere y Nuria Font he logrado un desplazamiento del “acontecimiento” a lo mediático. Se reflexiona en los alcances del aparato técnico en conjunción del cuerpo en movimiento, y cómo estos tres modelos de producción inciden en la apertura de espacios para la experimentación. Las prácticas que nacen desde estos tres principios metodológicos son performativas en sí mismas, ya que tienen un carácter que muta y de alguna manera se resiste a los convencionalismos. Las obras conllevan un proceso de virtualización, “las tecnologías en las que se basan (de rápida obsolescencia y dependencia del mercado) y los modelos de producción que las subyacen, pasan por un momento novedoso y fascinante” (Vanegas y Morfín, 2011).

En octubre del 2017 Isabelle Choinière presentó en el Coloquio de danza y educación en la Universidad de Chile, la ponencia titulada *Inter and trans-disciplinary methods in arts*. Durante su presentación Choiniere desarrolló el cómo estos conceptos convergen en las prácticas contemporáneas de la danza, en tanto que establecen zonas de liminalidad; entendiendo a lo liminar desde la propuesta de Turner, como apertura y ambigüedad en el tiempo y el espacio, donde no hay una estructura ni una jerarquía, y por lo tanto los estratos son sobrepasados. Choiniere se dirigió a la práctica telemática en la danza y al uso de los dispositivos tecnológicos como punto de partida para la performatividad, dichos modelos dan una estrategia de la libre asociación y están en contacto con diversos campos disciplinares como serían las artes escénicas y las artes digitales, disciplinas puestas al lado

una de la otra. El campo interdisciplinar contiene la diversidad de formas de pensar un fenómeno, y refleja a su vez la complejidad del mundo en el que vivimos y el vínculo de la estructura rizomática.

A partir de 1995, la investigadora y *performer* centra su atención en el cuerpo como objeto de presencia performativa y sus relaciones con la tecnología y el sonido, sin embargo, es en *Le démence des anges*,¹ proyecto de 1999 al 2005, donde el cuestionamiento a estas relaciones es evidente y lo materializa en esta pieza de danza telemática. Entonces el bailar es la posibilidad de hacer ver estas relaciones, el cuerpo va y viene, circula en diversos espacios y afecta al cuerpo del que está ejecutando la acción, pero también afecta a quien lo está observando y lo moviliza a cuestionarse el papel que él juega en estos cambios de percepción.

3. La emergencia del video-danza o danza en pantalla: El bailar recae en la premisa de la transformación, cambiando sus medios de expresión y a la vez posibilitando otros, como el giro performativo que rompe con la idea del “acontecimiento” en el “ahí y ahora” y permite la acción y la reflexión en la propia mediación. Para abordar el fenómeno de la video danza, primero tenemos que diferenciarla del registro que se hace sobre alguna pieza de baile o de la grabación de eventos. En un primer momento la video danza se concibió como un nuevo género coreográfico, después se estableció como una vertiente del video arte, la cual combinaba aspectos coreográficos con aspectos fílmicos.

¹ La pieza completa puede visualizarse en: <http://www.isabellechoiniere.com/Video.htm>

Un aspecto fundamental de la video danza es que está mediada por un aparato, tal y como se observa en la tesis de Benjamin (2003: 80) en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. “La cámara refleja una manera artificial de mirar, de repetir y de capturar”. El acercamiento al objeto manipulado, en este caso al cuerpo danzante no es directo, sino que existe una regulación operativa. “El aparato borra las manifestaciones del error, pero advierte otras nuevas; una cámara capta algo que no ve el ojo humano, adquiere un sentido de prótesis, pero también se vuelve un entre; aquello que produce otras formas de ver modifica la experiencia de la realidad” (Sánchez y Quintero, 2014: 94-95).

La propuesta performativa de esta práctica es la de abrir los espacios de presentación del cuerpo al dialogar con estos otros espacios (virtuales), que construyen nuestra forma actual de relacionarnos y experimentar el mundo. El espectador es un actor al implicarse activamente en esa transformación. Tal y como decía Roy Ascott en 1998, vamos adquiriendo una comprensión y nuevas facultades de la presencia humana, en este caso de la presencia del cuerpo en movimiento, con estos modelos de creación es posible habitar el espacio real y el virtual.

Abordando la apertura de cuerpos e intérpretes que brinda este dispositivo, se hace referencia a *Lotus-flower*²

2 Para visualizar el video completo acudir a la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=cfOa1a8hYP8> Ante el extrañamiento de los espectadores y seguidores de la banda respecto al video, el número 69 de la revista francesa *Brain Magazine* se elaboró una detallada guía que explica el significado de algunos de los movimientos dancísticos de Yorke, la guía traducida se encuentra en: <http://musica-para-camaleones.blogspot.cl/2011/03/radiohead-lotus-flower.html>

de Radiohead³ un video performance, pero que bien podríamos ubicar en una categoría de video danza. En el video, el cuerpo de Thom Yorke, vocalista de la agrupación, inicia una serie de movimientos desenfadados, que posteriormente despliegan una especie de danza; la acción de Yorke en medio de un ambiente oscuro y al parecer urbano, al principio desestabiliza. Estamos frente a un cuerpo fragmentado (entendido desde los encuadres del formato del video), expandido e incluso contemplado cenitalmente, vagabundea en el espacio, disloca nuestra percepción. Los movimientos pulsionales de Yorke, y la contemplación de estos, se instalan en una crítica a las formas de comunicación telemáticas, en tanto su inmediatez y transparencia del mensaje. La video-performance está haciendo uso de su propio recurso mediático para hacer énfasis en las posibilidades inter-subjetivas.

DEL DISPOSITIVO A LA PROBLEMATIZACIÓN

El dispositivo es una estrategia de pensamiento que posibilita una especie de relación de las fuerzas en constante tensión, es un propulsor de desplazamientos, y estos construyen conexiones múltiples y las transforma. El dispositivo es una metáfora, pero también es una instrumentación. Agenciando estas declaraciones del término a la investigación, podría decir que el dispositivo es una danza en sí, en tanto que el danzar es

3 Banda inglesa de rock alternativo que se formó en 1985, integrada por Thom Yorke (voz, guitarra, piano), Jonny Greenwood (guitarra solista, teclados, otros instrumentos), Ed O'Brien (guitarra, segunda voz), Colin Greenwood (bajo, teclados) y Phil Selway (batería, percusión).

múltiple, ha resistido o busca resistir hoy más que nunca a los embates del espacio y del tiempo.

María Inés García Canal en su artículo “La noción del dispositivo en la reflexión histórico–filosófica de Michel Foucault”, localiza tres elementos principales para entender el operar del término, que a partir de 1977 tomara gran relevancia. Estos elementos se sitúan posteriormente en el aspecto rizomático de la “práctica como investigación”, metodología emergente para el estudio de la interdisciplinariedad, y que propone adaptar a los estudios de la *performance* y de las prácticas performativas contemporáneas.

1. La red que conecta a todo lo dicho: Esta se centra en la red integradora de un régimen de prácticas, en este caso dancísticas, donde el hacer (práctica) y lo dicho (texto) se encadenan.
2. La multiplicidad de relación a partir de elementos heterogéneos y el cómo estos elementos son re-interpretados re-pensados, justificados o rechazados.
3. Siempre existirá un objetivo estratégico que domina y que es la respuesta a la emergencia de conceptos, ideas, creaciones y disposiciones en sí.

La noción Foucaultiana de “dispositivo” incluye también el concepto de “problematización”, es decir, para que algo pueda llamarse dispositivo, tiene que ser problematizado, reflexionado y por lo tanto re–pensado. La problematización es un trabajo de reflexión, es así como estos aparatos nacen de emergencias estratégicas en tanto que han sido problematizados.

A MODO DE *INTERMEZZO*

Partiendo del concepto de dispositivo y de los estudios de la *performance*, es importante dirigir la atención a un fenómeno en particular, el cual tiene su potencia en el uso de las estrategias mediáticas (redes sociales) y la convergencia de los “muchos cuerpos”. Hablar del *flashmob* significa situarnos en un contexto totalmente contemporáneo, su terminología se desprende del inglés y significa: “multitud ráfaga”. Tal y como su nombre lo indica, este fenómeno consiste en acciones colectivas de poca duración, la idea es simular que un grupo de personas ingresa de repente en el espacio público (sin embargo, hay toda una planeación previa y un llamado a través de las redes sociales), se reúnen, realizan algo inusual y se dispersan.

El *flashmob* tiene sus orígenes en la idea del uso de las plataformas digitales y las redes sociales como nuevos poderes de autoorganización y autogestión colectiva; las intervenciones relámpago son un fenómeno social que habla de nuestra inscripción en estas plataformas y que lejos de verlas como dispositivos de enajenación y medios de consumo en nuestra sociedad globalizada, son una oportunidad para denunciar y hacer ver, y al mismo tiempo, potenciar la búsqueda de sentido de las colectividades.

El primer *flashmob* del que se tiene registro sucedió en la tienda departamental Macy’s en Nueva York, y fue organizado por Bill Wazik editor de la revista *Harper’s*. En aquella ocasión, Wazik sostuvo reuniones preliminares alrededor de Manhattan y repartió a cada una de las personas una hoja con instrucciones simples sobre lo que harían (la hora y el lugar del acontecimiento), posteriormente alrededor de 100 personas se reunieron a los extremos de una de las alfombras más caras de la tienda departamental y cuando el dependiente de

la tienda se acercaba a alguno de ellos estos contestaban que todas las decisiones de la compra de “la alfombra del amor” las tomaban en grupo. La idea de Wazik era la de hacer emerger un dispositivo que hiciera visible el poder de la sociedad y de la comunidad al coincidir en multitud.

Esta intervención adquirió fuerza, más allá de su uso con fines publicitarios ha sido una forma de protesta y movilización de conciencias. Por ejemplo, el movimiento One Billion Rising fundado en 2012 por la activista social y feminista Eve Ensler, a través de una convocatoria mundial movilizó a millones de mujeres para que salgan a las calles y participen en coreografías multitudinarias para exigir la erradicación de la violencia contra ellas, así como medidas que salvaguarden su integridad y el desarrollo de equidad y justicia social. Cada una de las coreografías es transmitida vía *streaming*, es así como los usuarios de redes sociales y plataformas digitales son también actores de estas manifestaciones. Este particular y contemporáneo despliegue del “performance social” (lo performativo dentro de lo cotidiano) estimula y potencializa a las comunidades creativas, en este caso, ha adquirido fuerza al valerse principalmente de la danza.

Ver al *flashmob* como una *performance* en sus términos procesuales, enmarca a un público presto de actos lúdicos y liberadores, pero a la vez, la virtualidad que este fenómeno representa pone sobre la mesa el re-pensar al cuerpo en movimiento y la extensión de este cuerpo a un dominio virtual.

Este fenómeno es una práctica rizomática debido a la multiplicidad que la experiencia colectiva detona, es por lo tanto un nuevo lugar de performatividad y experimentación interdisciplinaria, que curiosamente no realizan los “profesionales de la danza”, ya que hemos estado tan ensimismados en el “¿cómo performan nuestros cuerpos?”, que quizá

sería mucho mejor cuestionarnos ¿cómo es que performan esos otros cuerpos?

Con base en la idea de López-Bosch, la investigación siempre está en un *intermezzo*, siempre se está en el medio, por lo que un pensamiento rizomático no tiene principio ni fin. Peligroso y absurdo sería caer en las afirmaciones o el proceso acabado, así como el bailar no es algo finito, siempre es inacabado, no se aprehende, más aún si esta danza ingresa a la mediación. No es por lo tanto una reproducción o un calco, es entonces una transformación un movimiento constante es “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior” (López, 2011. 42).

REFERENCIAS

- Barria, M. (2011). *¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance*. Chile: Departamento de artes visuales-Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Bel, J. (2013). *Disabled Theater*. Disponible en: <https://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater>
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Berge, Y. (2000). *Danza la vida. El movimiento natural una autoeducación holística*. Madrid: Narcea.
- Féral, J. (1993). *La performance y los “media” la utilización de la imagen. Estudios sobre performance*. Andalucía: Gloria Picazo
- García, M. I. (2014). *La noción de dispositivo en la reflexión histórico-filosófica de Michel Foucault*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Centro Nacional de las Artes, pp. 21-34.
- Johson, W. A. (2015). *De raíces y rizomas: el devenir del performance*. México: Diario de Campo, pp. 8-14.
- López-Bosch, M. (2011). *Una educación sin cuerpo y sin órganos. Didáctica de las artes y la cultura visual*. España, pp. 35-60.
- Schechner, R. (2016). “Cómo performar el siglo XXI”. En *Revista de artes escénicas y performatividad*. México: Universidad Veracruzana.

Se realiza un recuento de diferentes posturas y autores que han analizado a la voz, principalmente a Heidegger, Derrida, Peter Szendy, así como el trabajo realizado por Jacques Lacan y cómo el psicoanálisis trata a la Pulsión Invocante. Se explora a la voz como un espacio intermedio entre el escucha y el emisor, y entre el sentido y la resonancia.

LA ESCUCHA COMO LUGAR DE LA VOZ

Sergio Ruiz Trejo

INTRODUCCIÓN

A partir de lo que se escucha, se piensa. Se forman, de esta manera, significantes que pueden interactuar en un conjunto de otros significantes que remiten a los significados. Una de las formas más inmediatas de comunicación entre los seres humanos es a partir del sonido. Un bebé grita, y un humano se siente interpelado por este grito, el niño es aliviado de su hambre. Un sujeto genera un discurso para cientos de personas y es capaz de mantener la atención de estas personas por una cantidad de tiempo, mientras solo escuchan sonidos proferidos de su garganta. Pero ¿cómo se crea la voz? o, mejor dicho, ¿qué es una voz?

I

En la música, “buscar la propia voz” o “trabajar el sonido de un instrumento” se convierte en alcanzar una forma de onda o timbre particular irremplazable. En algunos textos sobre semiótica musical, como los propuestos por Robert Hatten, la diferencia entre significado y resto sería la ejecución precisa de las notas musicales a través del tiempo, el resto podría considerarse la forma de interpretación, la forma mínima de diferencia entre la actuación de un joven asiático y un mexicano de la Sierra Mixe. No es más importante la precisión temporal en la cual se ejecutan las notas musicales, sino quizás, de hecho, los pequeños errores, si se pueden llamar así, entre lo escrito y lo interpretado.

En el ensayo *Lo siniestro* de 1917, Freud explica que lo siniestro son aquellas sensaciones percibidas como sobreabundantes o aterradoras que provienen de aquello que nos es familiar, pero que a la vez tiene algo de desconocido; parti-

cularmente deseos o recuerdos reprimidos que provienen de la infancia y que se activan a través de un estímulo actual. En el caso de la película *La Naranja Mecánica* (1971), dirigida por Stanley Kubrick, se utilizaron algunos extractos de música compuesta por Beethoven, pero reinterpretada por Wendy Carlos, quien tenía pocos años de estar probando las sonoridades de los nuevos sintetizadores comerciales. El resultado es un conjunto de signos sonoros, los cuales, a través de otras voces, nuevas para la época, generaban una sensación de incertidumbre. Por un lado, el escucha conoce las famosas líneas musicales de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; por el otro, la película narra una historia llena de violencia. El escucha se descontextualiza, pues existe una carga semántica sobre la pieza, que ha sido símbolo de unión y de paz a lo largo de la humanidad. Se le ha llamado a un movimiento el “Himno de Alegría”, incluso. Pero el símbolo, ahora unido a una voz que no tiene una fuente reconocible (no es como identificar el sonido de un violín), alcanza a trastocar el sentido. El sonido, que antes era puro vehículo del sentido, se reivindica como un nuevo sentido. Se descarta lo que Wittgenstein (Citado en Dólar, 2007: 27), creía “La voz es el instrumento, el vehículo, el medio, y el significado la finalidad”. La experiencia de resonar con el significante *Novena Sinfonía* a través de un vehículo desconocido, en este caso sintetizadores, proporcionan una experiencia cercana a lo siniestro. El significante se abre y la historia y los personajes adquieren otro sentido.

La voz, es entonces más que el signo lingüístico, o el signo musical. Se podría entender como el objeto sonoro que configura al sujeto. En el ensayo *El oído de Derrida*, Peter Szendy (2015) analiza el concepto de *egofonía*, que sería la idea que existe al respecto del sonido de la propia voz. Pone en discusión, sin decirlo propiamente, la idea de que no se puede

escuchar la escucha. Hace una recopilación de la historia de la auscultación, donde paradójicamente, uno tiene que estar mediado por un instrumento, en este caso el estetoscopio, para poder escuchar lo que pasa al interior del cuerpo del paciente. Si un médico pegara la oreja al pecho de una persona, es muy probable que escuche una suerte de acúfenos,¹ los cuales generarían una incertidumbre entre, si lo que se escucha es la propia escucha del médico, o el interior del cuerpo del paciente. Entonces, ¿es la conformación de la voz únicamente un fenómeno bucal? Es decir, la egofonía también se puede dar en la incertidumbre entre pegar el cuerpo a un sujeto exterior y los sonidos que proceden de los cambios de presión en el interior del sistema nervioso, como los acúfenos. Escuchar el sonido propio de uno puede estar más allá de las cuerdas bucales resonando en las cavidades de la cabeza, de los senos paranasales, de la boca o de las muelas. ¿Qué es una voz, entonces?

En el libro *Una voz y nada más*, Mladen Dolar, realiza una comparación entre dos aparatos diseñados y construidos por Wolfgang von Kempelen, en el siglo XVIII. Uno era un ajedrecista autómatas y otro era una especie de gaita que, a través de una serie de procesos mecánicos, articulaba una especie de aparato de voz. Dolar realiza una separación entre estas dos máquinas, pues en la primera, en el ajedrecista, se articula únicamente el pensamiento, una especie de máquina diseñada para pensar y ganar en el juego del ajedrez. En la otra, se genera la sonoridad que se engendra en el lenguaje, es decir, la función más física del sonido. Ambas máquinas son “caras diferentes” de la misma moneda. El ajedrecista es un ser con movimiento y, dotado de un pensamiento artificial,

provoca admiración; por otra parte, el aparato que genera la voz humana muestra su estructura y su funcionamiento, pero se activa a partir de una bolsa de aire y unas manivelas, algo parecido a una gaita. Kempelen, unía en un *show* sus dos creaciones, primero, mostraba y accionaba la máquina parlante, después, al ajedrecista autómatas.

La secuencia era crucial. La máquina parlante se usaba para presentar la otra maravilla, presentaba su homóloga, su anticipo, por así decir, como si hubiese un doble dispositivo, una criatura doble compuesta por el hablar y el pensar como las dos mitades platónicas del mismo ser. La diferencia entre ambas era ostensible y didáctica: primero, el autómatas ajedrecista estaba construido de modo tal que fuese lo más parecido a un ser humano —fingía estar absorto en un pensamiento profundo, movía sus ojos y demás— mientras que la máquina parlante era presentada lo más mecánicamente posible, no trataba de esconder su naturaleza mecánica, sino que, por el contrario, la exhibía notablemente (Dólar, 2007: 19).

A pesar de todo esto, ¿por qué tomar a la voz, que es emanación sonora, como complementaria del pensamiento? Es decir, ¿dónde se encuentra la voz, en quien la escucha o en quien la emite?

Cuando se plantea a la escucha como una actividad pasiva, como un sentido de recepción, también, sin embargo, se involucra al oído y a la escucha como una pulsión. Si en un principio, el infante no tiene la capacidad de distinguir entre si los sonidos son suyos o son del mundo y poco a poco va formando una distancia entre él y los otros, hay un remanente que queda de ese estado de incertidumbre. El hacer un sonido, o provocar un sonido es una forma de hacerse presente ante el mundo. Es una forma de escucha colectiva. Un sujeto

1 Sonidos normalmente producidos por el sistema nervioso que no tienen un origen en el exterior del escucha.

abandonado en algún lugar llama al otro con un grito, con un chocar de cuerpos que activen la escucha del otro. Gritar, hablar o hacer sonar algo, son formas en las que el sujeto puede manifestarse.

Para Martin Heidegger, existe un lenguaje original o primordial, bajo el cual estamos irremediabilmente atravesados. Este lenguaje configura nuestra existencia y, por ende, nuestra percepción de todo el mundo; o, mejor dicho, a través de este lenguaje creamos mundo. Entonces, para él, la escucha es la apertura ante este lenguaje, y la articulación de lenguaje se da en la medida en que el sujeto se puede manifestar en el mundo.

El lenguaje no es solamente un instrumento que el hombre posee entre muchos otros; el lenguaje es lo que, en general y ante todo, garantiza la posibilidad de encontrarse el hombre en medio de lo abierto del ser que está siendo (Heidegger, 1944: 17).

Sin embargo, si trasladamos esta noción de Heidegger referente al lenguaje, y observamos que en este tránsito de apertura no solo está en juego el lenguaje, sino el sonido mismo, lo que nos queda es la voz.

El poder oír, lejos de ser una simple consecuencia del hecho de hablar los unos con los otros, es, muy al contrario, el supuesto de aquello [...] Poder hablar y poder oír coexisten igualmente desde el origen. Somos un diálogo y eso quiere decir: nosotros podemos oírnos los unos a los otros (Heidegger, 1944: 17-18).

Oír y emitir sonido están unidos irremediabilmente. Si para Lacan la mirada es mirarse mirando; en la escucha, interviene la resonancia de escuchar, al mismo tiempo que uno está vibrando con el mundo que vibra. En ese sentido, la voz es la ar-

ticulación del sonido conformado a través del sujeto que toma una huella propia y la imprime en el mundo que habita. Para Heidegger el sujeto se manifiesta a través del lenguaje, de hablar, pero esta manifestación puede darse en una especie de metalenguaje; es decir, en una codificación de lo puramente sonoro, el resto. Existen elementos que van más allá del signo lingüístico. Uno de ellos puede ser la entonación, los pequeños sobresaltos entre palabra y palabra, el hipo, el eructo. Todos estos elementos sonoros pueden ser significantes que abren campos de posibilidad para el escucha, y que, sobre todo, manifiestan más allá de lo que el sujeto está diciendo. “La voz, en tanto que se distingue de las sonoridades, resuena” (Lacan citado en Nancy, 2007: 25).

En otro sentido, esta ampliación de la voz como un elemento de diálogo, la coloca como el significante del significante. Es decir, como el posibilitador de la transferencia. “La voz es el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos” (Dólar, 2007: 123). La voz, también por su carácter sonoro efímero, actúa como un llamado al otro. Permea en ambos y a la vez no existe en ninguno. Es un elemento tímbrico que es como un aliento de quien lo profiere, pero solo adquiere relevancia en el otro a partir de la capacidad de resonancia, ante lo que se dice, y ante lo que suena. Es una doble significación, ante el medio y ante el mensaje.

Si la voz adquiere importancia es porque tiene un timbre único. Cada persona es capaz de enunciar con su propia voz lo mismo que fue enunciado por diferentes personas. Esta capacidad de individuación de un objeto sonoro que vive fuera del sujeto es lo que actúa en relevancia para el otro. No es lo mismo un enunciado amoroso dicho por una persona que le

es desagradable a alguien, que por alguien que tiene elementos sonoros que le pueden parecer agradables, aun cuando el escucha no haya visto quién lo enuncia. “La voz penetra en aquel nivel profundo que queda por debajo de la conciencia” (Byung-Chul, 2017: 702). Eso que queda por debajo de la conciencia actúa, tanto para el que profiere la voz, como para el que la escucha, porque al final ¿dónde está la voz?

II

Jacques Derrida (1989), haciendo una lectura de Heidegger, abre *El Oído de Heidegger* diciendo que la voz de alguien es algo que se porta, en este caso habla de la voz del amigo. Este portar se refiere a una puesta en afinación del sujeto para que sea capaz de resonar. No se escucha sino la resonancia del significante que se abrió cuando se constituyó a este amigo que tanto menciona Derrida (1989: 11): “Lo porta, por así decirlo, en la escucha de su voz, en la figura de su voz, su figura metonímica [...] Ya que, en efecto, escucho al amigo, no su voz”. Derrida entonces abre una imagen sonora del amigo, que sería, en este caso, la conformación del amigo en tanto que se es posible escuchar, más allá del ruido del fondo, más allá de otras voces, es una resonancia que afecta al sujeto y al amigo mismo, porque, como indica la pregunta anterior, ¿la voz vive en el otro o vive en el escucha?

¿Dónde está, pues, esta voz? ¿De dónde viene? Parece no estar ni en nosotros, ni fuera de nosotros, sino en él. Ni en nuestro oído, ni fuera de nuestro oído. Nos preguntamos lo que quiere decir *bei sich tragen*. ¿Dónde está un oído? ¿Qué es el adentro y el afuera de un oído? (Derrida, 1989: 16).

La pregunta por la localización del oído abre la pregunta sobre dónde se encuentra la escucha, sobre dónde se encuentra la resonancia. Aunque es de destacar que para Heidegger un oído sea algo que es localizable, algo así como una oreja y lo que ésta significa. En el ensayo *El Oído de Derrida*, Peter Szendy (2015), argumenta a partir de los textos de Heidegger, Nietzsche y Derrida lo que para ellos es un oído y la escucha. Al momento de traer palabras y conducir las hacia algún punto “Acabamos de escuchar a Heidegger y a Derrida. Los hemos escuchado *auscultar*, es decir puntuar y sobre puntuar (Szendy, 2015: 88). Seguramente quería decir que invocó los oídos de Heidegger, de Derrida y de Nietzsche. Como si traer su escucha fuera, al mismo tiempo, traer su voz. Esa voz sin sonido, que se porta, sobre el amigo.

Si la mirada para Lacan, como hemos visto, tiene que ver con el acto consciente de mirarse mirando, la voz es una forma de escuchar a la escucha, en tanto que, para proferir la voz, necesariamente se escucha y se resuena junto con la voz misma. Y esta voz, aun siendo sólo escuchada por quien la activa, sólo vive entre la escucha y entre la fuente, en un espacio entre las cuerdas bucales y el tímpano, un espacio entre el sujeto y el Otro, incluso si el otro es un “sí-mismo”. “A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el Otro, así como antes, en un registro diferente, se la situó en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje” (Dólar, 2007: 123).

III

Por otro lado, para el psicoanálisis, la voz es un objeto, objeto pulsional y causa del deseo. Lacan ubica a la voz como parte del proceso pulsional, donde el sujeto desarrolla la necesidad de hablar y de escuchar. El animal parlante es aquel que ha

podido transferir aquello que se ubica como su falta y desplazarla al aparato fonador para que articule signos lingüísticos propios de su contexto. “La falta introduce, al mismo tiempo, el registro de la muerte y el de la lengua. [...] Una de las formas de la búsqueda es llamar con la voz al otro, al semejante perdido” (Colín, 2015: 35). La pulsión invocante se da en el marco de la pérdida. Cuando un bebé vive el proceso de ser destetado, la pérdida es suplantada por la generación de sonido, una forma de llamar a la teta a que vuelva, y a veces lo hace, se forma un signo teta el cual es posible invocar mediante el sonido emitido, a pesar de no saber, en ese momento si el sonido es producido por él o es parte del sonido, si escucha o emite sonido o ambas al mismo tiempo, a pesar de vivir en una incertidumbre sobre el mundo. “El niño pierde un objeto que creía suyo. Ese objeto no sólo es el pecho, es también algo que se juega en la voz de la madre” (Colín, 2015: 35). Pero en ese momento aún no existe pulsión como tal, sino tan solo un llamado instintivo que configura signos. La pulsión entra en el momento de crear palabras, de hacer lenguaje. El sujeto es sujeto de deseo del Otro, al momento en que se le induce al lenguaje.

Su aparición (del lenguaje) es una evidencia de que el infante ha asumido que algo le falta [...] Esa carencia que se instala por la pérdida producirá un movimiento pulsional. Invocará al otro para ser atendido, pero también para humanizarse con el deseo, y para ello necesita de las palabras con las que el Otro lo esperaba (Colín, 2015: 36).

Estas palabras con las que el Otro espera al infante, es la primera parte donde se instaura a la voz como causa del deseo. Si primero el infante asume que tiene una falta y que

configura después un intervalo sonoro del Yo, es decir, una diferenciación entre su cualidad acústica y la cualidad acústica del mundo, un afuera y un adentro, y posteriormente escucha a los adultos escuchándose, y poniéndole cualidades sonoras específicas a cada cosa, el infante desea entonces desear a partir del lenguaje. Lo que interesa a ese trabajo es la forma en la cual el infante separa la acústica de las palabras, las delimita, les da forma y les asigna un determinado concepto. Un niño hace ruidos tratando de alcanzar un objeto, un objeto en su cualidad Real, pero los adultos le inducen el signo sonoro relativo a ese objeto; lo que en una primera instancia Ferdinand de Saussure llamó “imágenes acústicas”. A partir de entonces, será cuchara, vaso o lo que sea que quería tener y jamás podrá ser otra cosa que esa “imagen acústica” creada en torno a la falta y a la necesidad del infante. El Otro introdujo su deseo y el niño ahora desea en forma lingüística, por no decir sonora.

“En el Seminario 11, señala que la pulsión invocante, implica invocar, ser invocado, escuchar, ser escuchado y también hacerse escuchar” (Colín, 2015: 36). La escucha y el habla están irremediabilmente unidos. Uno se escucha, a pesar de que se hable. Uno habla, aun mientras se está escuchando, ya sea al Otro o a sí mismo. La pulsión invocante es una ambigüedad en sí misma entre lo sonoro y el lenguaje, ya que a menudo se tienden a cruzar estas nociones. Así, es como Saussure cambió el término de “imagen acústica” por significante. La ambigüedad se da en cuanto Lacan simplemente nombra y habla un poco al respecto de lo invocante, como la última pulsión, pero no profundiza demasiado ni le ofrece un seminario completo. Por tanto, si la invocación es una llamada al Otro ¿el canto es parte de esta invocación?

IV

En la Odisea, Ulises cubre de cera los oídos para no escuchar los cantos, a la vez hermosos, a la vez terribles de las sirenas. Ese canto ¿es una voz, en tanto que puesta en resonancia para que Ulises pueda vibrar, hacerle significado este llamado y responder ante él? o ¿dónde vive la imagen sonora del canto, en el escucha o en quien canta? Si la angustia es la ausencia de palabras ¿es la voz del canto un significante similar al lingüístico?

Para Lacan, la pulsión de invocar, la pulsión de escuchar y ser escuchado se forma a partir y en el lenguaje. Pero ¿no es el grito sino un significante más poderoso, una puesta en resonancia que apela directamente al sujeto? Y es que el mismo Freud argumenta que el lenguaje y la articulación de quien lo habla, esconde más significados de los que semánticamente se manifiestan.

En Freud se perfila la intuición de que un discurso siempre dice mucho más de lo que pretende decir, comenzando por el hecho de que puede significar algo totalmente distinto de lo que se encuentra inmediatamente enunciado. Lacan desarrollará esa complejidad referencial del inconsciente en las redes del discurso hasta las últimas consecuencias, incluso hasta hacerla aparecer como una propiedad inducida indiscutiblemente por la estructura del sujeto que habla (Dor, 1995: 23).

Por su puesto que se refiere a la práctica clínica psicoanalítica, donde el desarrollo de la transferencia y la contratransferencia se da a partir de una relación ser-parlante-oyente. Quien escucha, está a la escucha del más mínimo rasgo que pudiera revelar algo importante de quien habla, buscando no el significado más inmediato, sino lo más cercano a lo inconsciente. Pero ¿no podría ser esta búsqueda también en la

cualidad sonora? Y si lo llevamos a un extremo todavía más lejano. Podríamos decir que en la escucha y en la voz, existen aspectos que remiten a un inconsciente que pasa por alto el lenguaje y crea significantes sonoros, invocantes, más allá del lenguaje. La poesía sonora (práctica del arte sonoro donde se busca, no el discurso lingüístico, sino las sonoridades de la voz, puestas en juego con la articulación del lenguaje) trata de quitarle el peso significativo al lenguaje para que la voz se desnude. Ese desnudamiento ¿a quién llama? Heidegger también piensa en un habla más allá del habla, es decir, una forma de hacer significado más allá de los signos.

El habla, *habla*. Esto quiere decir también y en primer lugar: *el habla habla*. ¿El habla? ¿Y no el hombre? La llamada llama a venir aquí. Así (a)porta a la proximidad la presencia de lo que antes no había sido llamado. La llamada a venir llama a una proximidad. Pero aquello que la llamada llama no es arrancado por ésta, por tanto, de una lejanía en la que lo que es llamado sigue manteniéndose por la llamada que se dirige hacia él. La llamada llama en sí misma y así siempre va y viene; aquí hacia la presencia; allí hacia la ausencia (Heidegger citado en Derrida, 1985: 104).

En este punto la llamada es una forma de hacer manifiesta la existencia de algo que, de cualquier manera, estaba ahí, aun cuando este llamado se dé desde una lógica del sonido, que es evanescente. La proximidad no distingue de signos lingüísticos, el habla, habla de un Otro, el cual está próximo y es llamado, invocado, es un “traer”. Los signos lingüísticos, más allá de su cualidad de signo, tienen la capacidad para poner ante un espacio, el concepto. En este caso, esa capacidad sería una imagen sonora. Si se pronuncia el nombre de una persona a la cual se es capaz de resonar, esa persona es invocada de alguna

forma, en espacio-tiempo del sonido, como un holograma de aire en compresión y descompresión.

La voz parece tener un origen profundo, parecido a la caverna que alberga al oído. Esta voz es, también, causa del deseo. A partir de las palabras deseamos. A partir de escuchar, deseamos. Lacan denominó a la voz como Objeto a, el origen el deseo. Slavoj Žižek (2006), en el Documental *A Pervert Guide To Cinema* habla de la distancia entre la energía psíquica del sujeto y de la dimensión de realidad, y que éstas, a su vez, se conectan a través del objeto voz, que procede, no como extensión del cuerpo, sino como una especie de posesión del cuerpo, que a su vez resulta en una suerte de desconexión entre cuerpo y voz. “Hay siempre cierto grado de ventriloquia” (Žižek, 2006). Hay una incertidumbre sobre el por qué se habla lo que se habla. En el Seminario XI, Lacan (1964) dice que la pulsión invocante es la más cercana al inconsciente. Es decir que lo que se dice y lo que se escucha, está más ligado a la parte más interna y desconcertante.

En el libro *Una voz y nada más* de Mladen Dólar (2007) se habla del objeto voz desde una perspectiva psicoanalítica. Perspectiva la cual Žižek también comparte, pues realizó el prólogo del mismo. Parte de esta perspectiva es tratar a la voz como Objeto a, es decir, como causa del deseo.

No sólo el otro es compelido a interpretar los deseos y las demandas del infante, sino que la voz misma, el grito, es ya un intento de interpretación: el otro puede responder al llamado o no, su respuesta depende de su capricho, y la voz es algo que trata de llegar al otro, provocarlo, seducirlo, implorarlo; conjetura acerca del deseo del otro, trata de influir en él, persuadirlo, despertar su amor. [...] en el axioma básico de Lacan de que el deseo es el deseo del otro (Dólar, 2007: 41).

Entonces, el deseo que lleva a través de la voz, despierta, en el mensaje también, un poder imperativo de deseo. Es decir, la voz misma es objeto de deseo, sobre todo cuando se anula la dimensión visual y queda sólo la voz, lo que Michel Chion (1993), siguiendo a Pierre Schaffer llama la voz acusmática. S. Žižek habla al respecto en el mismo documental, cuando evoca a C. Chaplin y *El Gran Dictador*. Chaplin encarna a un dictador alemán, el cual atormenta a sus gobernados a través de bocinas dispuestas en las calles; en ellas, suena la voz de Chaplin articulando algo parecido al idioma alemán, sin tener realmente ningún sentido lingüístico. El poder de la voz atormenta.

v

En otro documental, trae al análisis la película *Persona*, de Ingmar Bergman, donde habla al respecto de la fantasía y del goce femenino a través del habla. No voy a argumentar a favor o en contra de cómo goza una mujer, sin embargo, lo que es interesante es la construcción de una dimensión de deseo y fantasía alrededor del relato de una mujer sobre una orgía en la playa. Žižek dice que lo realmente genial del director, está en haber resistido la tentación de crear una elipsis cinematográfica y haberse concentrado en el simple hecho de la narración, a través de la voz. Un acercamiento nos lleva directo a la oquedad de la boca, que, en relación con el oído, de nuevo es una caverna de donde emerge algo, donde entra algo y sale aliento, sonido, balido.

Si la voz, en el sentido en que la entendemos, tiene importancia, no es por resonar en ningún vacío espacial. [...] resuena en un vacío que es el vacío del Otro como tal, el *ex nihilo* propiamente dicho. La voz responde a lo que se dice, pero no puede responder de eso que se dice (Lacan citado en Dólar, 2007: 186).

La voz necesita el vacío para resonar. La caverna del oído. “El oído parecería estar vaciado de su sustancia, ahuecado, sin estar en posesión de sí” (Szendy, 2001: 8). Y la boca, otra oquedad de la misma caverna, en tanto que resuena al momento de enunciarse, boca y oído se conectan, tanto por fuera (ser en el mundo), tanto por dentro (conexiones internas + inconsciente). Para Lacan esta idea de vacío se conecta con la idea de la falta. Ahí donde ésta falta, surge el objeto a, el objeto del deseo. “Quizás por eso el beso es la imagen más críptica de dos oquedades, que se representan dos faltas, que se comunican y se enlazan o pretenden enlazarse” (Colín, 2015: 36).

Esta oquedad también representa una vía directa y sin intermediarios: el oído no puede cerrarse. Entonces, la forma de introducir un esfínter, es partir del silencio. “El silencio como equivalente de un cierre esfinteriano, retención de palabras como sustituto de la retención excretoria o de la emisión oral” (Lombardi, s.d.), del cual habría que añadir la sordera voluntaria de la que habla Augoyard (1997), cuando el oyente selecciona la música de su preferencia en vez de escuchar al Otro, en la imposibilidad que eso representa.

La voz es escucha y emisión. No hay una sin la otra.

Las sirenas cantan desde la laringe del oyente, por eso son irresistibles, porque emiten el canto deseado. Es una manera excelente de decir que, de hecho, uno siempre está en el centro de los sonidos y en el mismo instante en que suceden, y que la propia escucha aporta tanto al sonido como la misma fuente (García-López, 2005: s.d.).

¿Dónde está un oído? ¿Dónde está la voz? Son a la vez la misma pregunta. A pesar de que el psicoanálisis pueda verla como un objeto, me parece que la voz es un proceso. Una imagen sonora ocurriendo mientras existe, con todas las implicaciones temporales. La voz es la manifestación del ser *siendo* ante el Otro, proyectándose, proyectando, siendo proyectado.

REFERENCIAS

- Augoyard, J. F. (1997). “La sonorización antropológica del lugar”. En M. J. Amerlink *Hacia una antropología arquitectónica*. México: Universidad de Guadalajara.
- Byung-Chul, H. (2017). *La Expulsión de lo Distinto*. Herder: Kindle.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Colín, A. (2015). “De la Pulsión de Muerte, el deseo, y la pulsión Invocante”. En *Fuentes Humanísticas*, núm. 51. Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 25-41.
- Derrida, J. (1985). “El Oído de Heidegger”. En *Políticas de la Amistad*.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Dor, J. (1995). *Introducción a la Lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. México: Gedisa.
- García-López, N. (2005). “Alarmas y Sirenas: Sonotopías de la Conmoción Cotidiana”. En *Espacios Sonoros, Tecnopolítica y Vida Cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. Barcelona: Orquesta del Caos.
- Heidegger, M. (1944). “Holderlin y la Poesía”. En *Revista de Universidad Pontificia*, núm. 38, pp. 13-25.
- Lacan, J. (1964). Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Disponible en: <http://www.bibliopsi.org./docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>
- Lombardi, G. (s.d.). “El deseo del análisis y la pulsión invocante”. En *Los Cuerpos del Síntoma*. Disponible en: <http://nadiuederma.com.ar/2014/pdf.php?id=94>
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Szendy, P. (2015). “El Oído de Derrida”. En *Lo Profundo de un Oído*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Zizek, S. (guionista) (2006). *A pervert's Guide to Cinema*. Documental. Mischief Films Amoeba Film.

