

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

O afeto da urgência: artes
performativas e a recriação
das formas de vida

*The affect of urgency:
performing arts and the
reinvention of forms of life*

Cassiano Sydow Quilici

Professor livre-docente na área de Teorias do Teatro e
da Performance pelo Instituto de Artes da UNICAMP
E-mail: cassiano@unicamp.br

Resumo

O artigo apresenta as artes performativas como campo privilegiado de investigação e ensaio de outras “formas de viver”, diante do agravamento da crise ambiental, sanitária e social. Explora os conceitos de modos de percepção, *umwelt*, e afeto para pensar a passagem de hábitos cristalizados e viciosos para a abertura e reinvenção dos modos de habitar. Discute as possibilidades de deixar-se afetar pela urgência do momento e seus mecanismos de denegação.

Palavras-chave: Crise, Arte expandida, Percepção, Afecção, Modos de habitar.

Abstract

*This article presents performing arts as a particular field of investigation and rehearsal of other ways of life, faced with deepening environmental, sanitary and social crisis. It explores the concepts of modes of perception, *umwelt* and affect, to think about the transition from crystalized and addictive habits towards greater openness and the possibility of reinventing forms of living. There follows a discussion about the ways in which we are affected by the urgency of the moment and its mechanisms of denial.*

Keywords: Crisis, Expanded art, Perception, Affection, Ways of living.

Investigações artísticas podem contribuir de forma singular e efetiva para a compreensão e enfrentamento do que chamarei aqui de crise das formas hegemônicas de vida. Diante daquilo que alguns já preferem designar de “mutação” e não apenas de uma “crise” passageira (LATOUR, 2020), coloca-se o desafio de se despertar a sensibilidade coletiva para a gravidade do momento, muitas vezes denegada de modo cínico e/ou inconsciente:

“Ouvimos uma notícia ruim atrás da outra, portanto, era de esperar que tivéssemos o sentimento de ter deslizado de uma simples crise ecológica para o que seria preciso denominar *uma profunda mutação em nossa relação com o mundo*. (grifo do autor) E, no entanto, esse sem dúvida não é o caso. A prova é que recebemos todas essas notícias com calma surpreendente, até mesmo com estoicismo admirável... Se uma mutação radical estivesse mesmo em questão, todos já estaríamos modificando de cima para baixo as bases de nossa existência.” (LATOUR, 2020, p.24)

Já há informações científicas suficientes que atestam o ineditismo da situação que enfrentamos, a ponto de geólogos postularem a passagem para uma nova era, o “Antropoceno”, depois dos onze mil anos de relativa estabilidade do “Holoceno”. A ação humana, especialmente a partir da revolução industrial, teria se transformado numa verdadeira força geológica, que rivaliza com

grandes fenômenos da natureza, como furacões, tsunamis e deslocamentos de placas tectônicas, na sua capacidade de alterar estruturalmente a constituição do planeta. No entanto, nada disso parece bastante para mobilizar as ações necessárias, num tempo devido. A questão, portanto, não é apenas falta de informação, mas complexos mecanismos de negação e embotamento da sensibilidade.

Deixar-se afetar pela situação, condição inicial para seu enfrentamento, pressupõe a desnaturalização de hábitos profundamente arraigados. Não me refiro apenas a modos de pensar ou comportamentos cotidianos que já se automatizaram. Falo de algo mais básico, ligado à nossa abertura primeira para a experiência, à qualidade dos nossos modos de percepção, que são fundamentos da nossa forma de habitar e agir no mundo. A pandemia trouxe também uma interrogação sobre os nossos sistemas imunológicos, entendidos num sentido amplo: estaríamos perdendo a capacidade de criar ambiências, ao mesmo tempo, porosas e minimamente seguras? Estaríamos condenados a viver em espaços fechados, sob o julgo do distanciamento social e dos encontros virtuais? São questões que demandam uma abordagem transdisciplinar, envolvendo aspectos ecológicos, políticos, sociais, econômicos e existenciais.

As artes performativas, quando entendidas de forma expandida, investigam e atuam a partir do campo dos afetos e das formas mais básicas de cognição, ligadas às sensações e às percepções, desdobrando-se numa multiplicidade de modos de atuação. Os saberes acumulados e em constante elaboração - ligados à produção de obras, espetáculos e acontecimentos iluminam aspectos variados da experiência humana, das situações relacionais e do modo como criamos situações, ambientes e mundos. Ao mesmo tempo, artistas-pesquisadores importantes sempre procuraram dialogar e aprender, de modos diversos, com outras áreas do conhecimento: científicos, filosóficos e tradicionais. Reconfigurações desses saberes, a partir de investigações rigorosas, abrem possibilidades singulares para experimentações temporárias de outras formas de vida, que podem ganhar consistência quando repetidas e aprofundadas.

Mais do que basear-se em técnicas voltadas apenas à produção de objetos estéticos, parte da arte contemporânea pode ser compreendida a partir do conceito de “antropotécnica”, proposto por Sloterdijk (2013): a capacidade humana de exercitar-se na criação de outros modos de ser e de viver, a partir de uma “tensão vertical”, uma aspiração de aperfeiçoamento. Tal tensão ganharia uma expressão transcendente nas religiões e filosofias metafísicas, mas também pode operar num plano exclusivamente imanente, expressando desejos de intensificação da experiência vital, dentro de uma cultura secularizada. Talvez, hoje, de forma inédita, as antropotécnicas tenham de lidar também com nossa vulnerabilidade enquanto espécie, redirecionando nossos esforços para a reinvenção das formas de vida e para a reconstrução de um mundo habitável.

Hábitos de percepção

Para estabelecer relações entre processos criativos e formas de vida começamos pela palavra “hábito”. Investigá-los, especialmente aqueles já automatizados e, portanto, pouco conscientes, é um caminho necessário para a liberação de energias criativas que tomarão outras direções nos trabalhos artísticos. A princípio, nossas experiências sensório-motoras adquirem certas formas decorrentes da repetição de padrões que nos são transmitidos pelo ambiente. A criação depende, em parte, do reconhecimento e do desapego de tais hábitos, abrindo espaço para que as forças que circulavam dentro desses “circuitos” ganhem novos destinos. Improvisações, “laboratórios”, treinamentos, investigações somáticas têm, em geral, justamente a função de des/automatização e exploração de novas possibilidades expressivas e ativas, canalizadas para projetos específicos.

Importante enfatizar que os hábitos a serem artisticamente investigados e retrabalhados não se encontram apenas em padrões de movimento e comportamento exterior: são também modos de perceber, sentir, pensar. Como afirma Godard (2006), em entrevista a Suely Rolnik sobre o trabalho de Lygia Clark, as limitações e potencialidades dos nossos movimentos decorrem, muitas vezes, da forma como apreendemos o espaço na nossa percepção. A percepção é uma forma de ação e ajuda a criar o mundo em que nos movemos. Daí a importância das investigações artísticas que sondam os padrões perceptivos em que nos encontramos encerrados, compreendendo suas funções e limitações, e assim ampliando nossa experiência de liberdade.

A princípio, os hábitos criam um habitat, uma zona de familiaridade em que nos reconhecemos, mesmo que de forma insatisfatória e, muitas vezes, ilusória. A desconstrução de padrões e a abertura de possibilidades criativas é um trabalho fino, que exige compreensão, habilidade e capacidade de suportar vazios. Compreensão da vulnerabilidade da condição humana e da nossa necessidade de ambientes relativamente protegidos, “estufas”, para que possamos vingar e florescer. Habilidades de reconhecer e desfazer padrões que produzem sofrimento, abrindo espaço para a descoberta e cultivo de caminhos lúcidos e emancipadores. Capacidade de viver o luto daquilo que nos abrigava até então. “Tecnologia” tão sutil e sofisticada pode ter nas artes performativas um campo de experiências e elaboração, mas, sua necessidade, hoje, transcende o campo artístico *stricto sensu* e se coloca como uma demanda antropológica, de reinvenção social e cultural.

Sensações e “percepção como reconhecimento”

Quando falamos em percepção, referimo-nos a uma experiência pré-reflexiva, a partir de contatos corpo-mundo. Expostos às forças que nos atravessam, experimentamos fluxos de sensações de diferentes intensidades e em contínua

transformação. Françoise Dolto, ao propor o conceito de “imagem inconsciente do corpo”, fala do “traço indelével deixado pelas sensações mais pregnantas de nossa infância” (NAZIO, 2008, p.24), num momento em que ainda não tínhamos linguagem própria para designá-las, mas apenas o suporte da esfera protetora criada pelos cuidados maternos e ambientais.

Diante da intensidade das experiências sensoriais vividas pelo bebê, aquela ou aquele que cuida conversa, brinca, canta, ajudando a criança a criar um mundo reconhecível e apaziguador. Sons, gestos, cantigas, toque, cuidado, constroem uma esfera de confiabilidade, que permite que a vida se “des-envolva”. Se somos “seres lançados no mundo”, como nomeou Heidegger (1988), precisamos também de acolhimento e receptividade, de ninhos para poder aterrar. A linguagem materna tem aqui uma função fundamental, não apenas por que nomeia e significa os acontecimentos para a criança através de suas palavras, mas também por criar uma atmosfera de ressonância, uma “aliança sonosférica” (SLOTERDIJK, 2016)

Só aos poucos aprendemos a reconhecer e a nomear as sensações por nós mesmos, mapeando as experiências a partir da linguagem que aprendemos do nosso ambiente familiar, social, cultural. Como humanos, temos uma estrutura corporal que também condiciona a amplitude e qualidade de nossas percepções. Outros seres vivos possuem maior acuidade sensorial em áreas específicas. Porém, apresentamos uma excepcional plasticidade cerebral, o que nos predispõe a experiência de uma multiplicidade de modos de percepção e uma situação existencial singular. Nesse momento, abordamos um modo de percepção que chamaremos de “percepção como reconhecimento”. Ligada também à memória, ela tem a função semiótica de “ler” os sinais internos e externos, criando mapas cognitivos, que dão certa estabilidade à experiência. A cada novo evento pode-se identificar o retorno de algo familiar, estabelecendo-se um ritmo que nos orienta e organiza.

Tais leituras perceptivas não são operações cognitivas frias, mas carregadas de afetos, memórias e associações. As percepções ocorrem como parte de um agregado de experiências amalgamadas, numa velocidade muito rápida. O contato com uma vibração sonora, um cheiro, ou outro evento sensorial, desencadeia uma “nomeação”, uma atmosfera afetiva e outras associações. Percebemos não só objetos, mas situações, climas, sensações que tendem a ser reconhecidas em padrões que se cristalizam e se automatizam com o tempo. A percepção como mero reconhecimento pautado na memória tende assim a criar uma “bolha perceptiva”, negando e excluindo o que não pode ser rapidamente identificado.

Umwelt e a bolha perceptiva

Para falar de outros modos de percepção e estabelecer relações com o “afetar-se pela urgência” será proveitoso abordar algumas diferenças entre a per-

cepção animal e humana. Na primeira metade do século XX, o biólogo estoniano-alemão Jakob von Uexküll propôs um conceito que exerceria uma profunda influência para além da sua área. Estudando a percepção de pequenos animais, descobre que cada espécie constrói um “mundo-ambiente” (*Umwelt*) que define seu campo de atuação e comportamento. A percepção desses animais seleciona alguns traços ou marcas significativas do ambiente (ou do que nós humanos chamamos de “ambiente”), construindo uma espécie de unidade fechada, em que se encontra absorvido. O sentido semiótico da percepção, como leitura e reconhecimento de traços significantes, articula-se com as ações do animal, construindo um circuito funcional.

Um dos sentidos inovadores desse conceito advém da complexidade que dá a ideia darwinista de que os organismos simplesmente se adaptam ou não a um ambiente pré-existente. Não existe esse “espaço” inicial que é ocupado, mas a emergência de um mundo selecionado pela percepção do animal. O circuito sensação- percepção-ação do animal “constrói”, em certo sentido, o ambiente, um teatro de operações que lhe é próprio. Pensando-se na diversidade das espécies e seres vivos, pode-se falar, então, da coexistência de uma multiplicidade de bolhas perceptivas que se interconectam em tramas complexas. É assim que, mesmo pertencendo a distintos *umwelt*, a aranha constrói uma teia que se adapta perfeitamente ao corpo da mosca:

“A aranha não sabe nada sobre a mosca, nem pode tomar-lhe as medidas, como faz uma costureira para confeccionar um vestido para a sua cliente. E, todavia, ela determina a amplitude das malhas da sua teia segundo as dimensões do corpo da mosca e confere a resistência dos fios na exata proporção do impacto da força do choque do corpo da mosca no voo.” (AGAMBEN, 2017, p.69)

A imagem de uma rede de seres que possuem diferentes mundos perceptivos que se entrecruzam não deixa de se assemelhar às especulações do pensamento indígena ameríndio sobre os modos de percepção dos humanos, animais e espíritos, que os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Tania Stolze Lima chamaram de “perspectivismo ameríndio”. Tal cosmovisão é composta “por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características e potencialidades” (CASTRO, 2015, p.42). Apesar de tais aproximações serem possíveis, a visão que povos caçadores da Amazônia e do cerrado brasileiro têm dos animais, construída a partir da relação com a caça e mediada por uma complexa cosmologia, é diferente da ciência: o “animal-para-um-indígena” é certamente distinto do “animal-para-um biólogo”.

No entanto, o que nos interessa explorar agora é a tensão entre a ideia do *umwelt*, como uma espécie de prisão ontológica, da qual o animal não poderia ultrapassar, e outros modos de percepção e experiências existenciais possíveis e necessárias aos seres humanos. Até que ponto vivemos, muitas vezes,

encerrados numa bolha perceptiva, análoga ao *umwelt* animal, e o que nos demanda, nos faz despertar e transitar para um novo horizonte de apreensão, compreensão e ação? Partir de considerações sobre a relação entre o animal e o ambiente circundante nos permite tomar o mundo humano não como um dado a priori, mas um processo de construção, uma antropogênese, em que a arte, no sentido expandido, pode desempenhar um papel fundamental.¹

Abertura, afecto e desestabilização

Não será difícil reconhecer momentos em que nos encontramos envolvidos e absorvidos em bolhas de percepções e ocupações, talvez de forma análoga ao animal fechado em seu mundo circundante. Independentemente do significado das nossas ocupações, refiro-me a um estado de esquecimento, uma perda da percepção do limite e do contorno do estado em que nos encontramos, o que pode estar relacionado tanto a sensações agradáveis que gostaríamos de eternizar como a experiências aflitivas a que estamos presos, em diferentes graus de intensidade. O mais importante aqui é destacar o risco da solidificação dos estados que nos ocupam e retornam, criando uma espécie de funcionamento vicioso. Já insistimos na importância das experiências que de alguma forma se repetem e somos capazes de reconhecer, como um modo de criar certa estabilidade necessária ao nosso equilíbrio. No entanto, agora estamos nos referindo a um processo de repetição do mesmo e suas consequências necessariamente danosas.

Godard (2006) se utiliza do termo “neurose do olhar”, para designar um modo de percepção que objetifica e congela a experiência da realidade, negando tanto a dimensão subjetiva da experiência como as singularidades e instabilidades dos próprios acontecimentos. Estes tendem a ser percebidos sempre a partir dos mesmos nomes e mapas cognitivos, como uma atitude reativa à impermanência que caracteriza qualquer fenômeno. Solidificar os objetos percebidos seria uma forma ilusória de assegurar uma suposta substancialidade ao sujeito da percepção. O termo “neurose” aqui se aplica na medida em que sublinha o sofrimento advindo de tal posição, de desconexão e inconsciência dos fluxos vitais, impedindo o amadurecimento e a ampliação do nosso horizonte de consciência e ação. Ele também ajuda a explicitar a conexão entre sofrimento e certas formas de “ignorância”² entranhada em processos cognitivos primários e pré-reflexivos, como a percepção.

1 Para uma discussão mais detalhada da “antropogênese” como abertura do *umwelt* a construção de novos mundos ou “esferas” ver Pitta (2017)

2 A relação entre sofrimento e “ignorância” no sentido das distorções dos nossos modos de percepção é explorada em textos canônicos do Budismo Theravada. Para uma visão abrangente e comentada ver Bodhi (2005)

A desestabilização dessa posição é possível porque, de uma perspectiva ontológica, o ser humano tem a possibilidade de uma abertura, de um trânsito para além da esfera fechada em que se encontra, ampliando seu horizonte de consciência e suas possibilidades de realização. Isto se dá porque somos atravessados por forças e experiências que por vezes extrapolam nossa capacidade de reconhecimento e absorção, gerando uma espécie de crise e movimento. Aqui o conceito de afecto, de inspiração espinozeana e deleuzeana, desenvolvido por toda uma recente corrente de estudos, é particularmente útil. Como nos mostra Pais (2018), a partir dessa perspectiva, os afectos não se confundem com emoções, mas designariam “níveis de intensidades vitais, que potenciam a interação com o mundo e por essa razão, escapam e excedem qualquer forma ou função do organismo” (PAIS, 2018, p.34). Emoções e sentimentos diriam respeito a um tipo de tradução ou redução dessas experiências a cognições e percepções já conhecidas.

“Ser afectado” decorre da abertura para vibrações e intensidades, em constante transformação, de contornos pouco definidos e identificáveis. Abertura aqui não significa a simples exposição a uma maior quantidade de estímulos sensoriais decorrente de inúmeras vivências. Pelo contrário, um estado de grande excitação sensorial, promovida, hoje, pela expansão das tecnologias de comunicação e entretenimento, serve para obstruir a emergência de estados mais sutis de sensibilidade e consciência³. O que está em jogo nos afectos é uma mudança do regime perceptivo a partir da “decomposição alquímica” das sensações macroscópicas, como nos diz José Gil sobre o laboratório poético de Fernando Pessoa, especialmente no *Livro do Desassossego*:

“Ao abrigo das perturbações do exterior, cresce uma outra vida, puramente sensível, puramente subjetiva, atravessada por acontecimentos extraordinários: acontecimentos de sensações. Aí, no intervalo dos interstícios, surgem as sensações finas, os “milímetros”, ou “sensações de coisas mínimas”. (GIL, 2018, p.26-27)

A abertura se sustenta numa escuta do que é sentido como intangível, presentes nas atmosferas, estados oníricos, vagas inquietudes, momentos de vazio, experiências ainda não configurados claramente numa forma ou linguagem. Daí que o afetar-se possa desestabilizar não só os mapas cognitivos e hábitos cristalizados como a própria percepção de si mesmo, como um “indivíduo”. A solidificação do mundo em “objetos” já catalogados serve também para reassegurar o “sujeito da percepção” de sua posição aparentemente estável, a partir de sua identificação com modelos e padrões. Na medida em que nos tornamos mais sensíveis à permanência dos fenômenos, “exteriores” e “interiores”, a representação de um “eu” já garantido e de suas figuras (psicológicas, sociais, etc) começam a balançar.

3 Sobre a superexcitação dos sentidos e seu efeito nos estados de consciência, inclusive no sono, ver Crary (2016)

A desestabilização dessa imagem ilusória, ao revelar algo da vulnerabilidade de nossa condição, gera a demanda por um trabalho de reorientação dos territórios existenciais e das formas de vida. A esfera, dentro da qual nos movíamos mais ou menos inconscientemente, mostra suas bordas e limites. Seu caráter provisório e ilusório se torna patente diante do mal-estar gerado por situações experimentadas com intensidade, mas ainda desconhecidas ou pouco assimiladas. Pode aflorar então o que chamaremos aqui de “afeto da urgência”, uma consciência vital da desestabilização, do perigo e da necessidade de lidar com ele. Algo que só pode surgir da sustentação do contato com a fragilidade, a incerteza, o mal-estar e a inquietude gerada pelas situações. É daí que nasce a energia e disposição para se fazer uma passagem, para se reinventar as formas de viver e habitar o mundo.

Afeto da urgência e denegação

O afeto da urgência não se confunde, a princípio, com o sentimento de pressa ou estados de ansiedade e agitação. Ele é anterior a tais desdobramentos, surgindo a partir de uma ampliação do horizonte cognitivo e existencial: algo que não percebíamos começa a pressionar e a emitir sinais. Para tanto, as interpretações e racionalizações que nos são corriqueiras precisam, em parte, silenciar. Abre-se espaço para um afeto ainda não codificado, que emerge a partir da interrupção das leituras costumeiras que damos às experiências. Mesmo que não assumindo a forma de uma representação, tal afeto pode aparecer como uma demanda. Como na leitura existencial da consciência, proposta por Heidegger, o afeto da urgência se assemelha a uma espécie de apelo que “clama sem verbalização. O clamor fala estranhamente *em silêncio*. E isso somente porque o clamor não aclama para o falatório (...) mas sim para dele sair para a silencieusidade do poder-ser existente (...)” (HEIDEGGER, 1988, p.63, *grifo do autor*).

Outras possibilidades de ser e formas de habitar o mundo passariam, portanto, pela interrupção de um discurso automatizado e a sustentação de uma suspensão. Neste vazio, algo emerge, ainda indeterminado, mas que perturba a inércia, a partir da confrontação com uma dimensão de nossa vulnerabilidade. Ao mesmo tempo, a sensação do risco ajuda a nos despertar para potencialidades até então latentes e para a necessidade de transformações. O sentido da urgência vem da compreensão da necessidade de uma decisão, feita ainda numa situação de indeterminação e pouca clareza, mas que pede outro tipo de relação e cuidado com a existência⁴.

4 A tradição budista aborda este tema de modo singular e minucioso. Nos relatos antigos sobre a vida do Buda, como o do poeta Ashvagosa (1995), descreve-se a saída do príncipe Sidharta, membro da casta dos guerreiros e governantes, do ambiente protegido do palácio em que foi criado (o seu primeiro *umwelt*), e o choque provocado pela visão direta (literal e simbólica) da

A relação com um futuro incerto pode operar também como uma espécie de pressão contra a procrastinação e o eterno adiar de uma ação. Se há uma verdadeira mutação em curso e um risco iminente, a consciência da nossa vulnerabilidade e o sentimento deveria se aguçar e se estender para a coletividade. No entanto, o confronto com tal situação pode ser simplesmente denegado, gerando uma série de comportamentos reativos que, no Brasil, por exemplo, vão do descaso em relação à pandemia à ridicularização daqueles que denunciam problemas climáticos e ecológicos, multiplicando-se a aposta na destruição dos recursos naturais e na negligência com a saúde pública. Tudo se passa como se fôssemos invulneráveis, atitude auto-justificada por uma onipotência do tipo religioso (somos protegidos por “Deus”) ou expressa na linguagem cínica dos “donos do poder”. Alguns, como Latour (2020), entendem ainda que o projeto neoliberal de destruição das redes de proteção social segue uma lógica mais pragmática e perversa, apostando na dizimação de uma parte da população, já que não há mais “planeta para todo mundo”.

Cultura da atenção, arte expandida e formas de vida

A passagem dos modos de percepção cristalizados para a condição da abertura e a possibilidade de afetar-se pela vulnerabilidade da situação é um processo complexo e delicado, que mobiliza medos e ansiedades. Sair da “esfera do habitual”, mesmo que esta se mostre geradora de sofrimento, demanda a existência de recursos para lidar com afetos reativos, descobrindo outras possibilidades. As artes performativas são um campo precioso para elaboração desses estados, pelo conhecimento que gera e pelas ações que promove. Um dos recursos largamente enfatizados na prática cênica é o desenvolvimento da atenção. Apenas a partir do cultivo de certas qualidades de atenção é possível lidar com dinâmicas afetivas, que operam num campo pré-reflexivo, fora do radar de uma consciência meramente racional.

Refiro-me, aqui, não à atenção comum, relacionadas ao desempenho eficiente de uma tarefa. A investigação das sensações, afetos e percepções demanda por uma habilidade meta-cognitiva: estar consciente do que se experimenta no momento presente. Essa consciência não é ainda reflexiva, mas a capacidade de estar presente no acontecimento, sem perder-se em verbalizações e julgamentos internos. Acolhendo o que acontece, sem apego e

doença, da velhice e da morte, como marcas da vulnerabilidade da nossa condição. Ele então é afetado pela experiência chamada de *samvega*, que pode ser traduzido por sentido da urgência: o choque do perigo e a intuição de que há algo a ser feito. No entanto, tal afeto só pode dar bons frutos se acompanhado de um outro, relacionado à confiança num caminho possível de libertação radical dos condicionamentos que geram sofrimento. Este, chamado de *pasaada* é despertado por uma presença humana, que inspira serenidade e clareza.

identificação, é possível criar as condições para o desenvolvimento de um discernimento sobre os estados do corpo-mente. Baseando-se nos estudos de Brennan (2004), Pais enfatiza a importância da “atenção vital” (*living attention*), para o discernimento e o trabalho com os afetos que circulam nos ambientes e que nos atravessam:

“Por isso, é igualmente através da focalização da atenção vital que podemos escutar o corpo e discernir os afetos, isto é, identificá-los, interpretá-los e verbalizá-los. Este reconhecimento possibilita transformar afectos negativos, protegendo-nos de seus efeitos nocivos(...)” (PAIS, 2018, p.42).

Para lidar com o campo dos afetos, Brennan propõe todo um processo de “educação dos sentidos”, em que a atenção ligada aos sentidos gera não só o reconhecimento, mas a percepção das tensões e intensidades, abrindo-se a possibilidade de escolha e investimento da energia em outras direções. A “atenção vital” é a capacidade de apreender a emergência dos afetos, anterior a um processo de julgamento apressado dos mesmos que os transformariam em sentimentos já padronizados.

“Discernment, in the affective world, functions best when it is able to be alert that permits the negative affect to gain a hold. Discernment then is allied to a position in which one receives and processes without the intervention on anxiety or other fixed obstacles in the way of thinking process.” (BRENNAN, 2004, pp.119-120)

Discernimento não é um julgamento reflexivo, mas a capacidade de sustentar a atenção numa experiência percebendo-a de modo mais aguçado, antes dela ser interpretada de maneira habitual. Godard, na entrevista já citada, menciona como o trabalho com as micro-percepções tem uma forte presença nos procedimentos criativos da dança contemporânea. De maneira geral, o campo conhecido como “educação somática”, que já tem uma longa história no século XX, dividindo-se em diferentes métodos terapêuticos e pedagógicos, explora o refinamento da atenção para investigar as conexões corpo-mente e as possibilidades mais sutis de movimento e ação. A investigação da não dissociação dos fenômenos físicos e psíquicos, além do questionamento do dualismo cartesiano que separa mente e corpo, são aspectos centrais dessas práticas.

No campo da pesquisa acadêmica, pode-se constatar também o interesse crescente de artistas no diálogo e incorporação de práticas de atenção providas do yoga, das artes marciais e de exercícios meditativos ligados às tradições budistas. Pessoalmente, tenho acompanhado a formação de uma rede de pesquisadores, tanto na Universidade de Huddersfield (*Centre for Psychophysical Performance Research*), como num grupo de trabalho na Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), envolvendo pesquisadores de várias universidades brasileiras.

As práticas de atenção ligadas às tradições budistas investigam a relação entre as interpretações que fazemos dos afetos e as construções das representações de um “eu” substancial e permanente. Tais fabricações podem ser vistas como formas de reatividade e proteção imaginária contra a impermanência dos fenômenos e a nossa própria vulnerabilidade. Brennan reconhece algo semelhante quando sugere que:

“the ego was nothing more than a constellations of affects, grouped in cluster of associations (verbal and visual) around certain fantasmatic position, in turn the result of the subject standpoint” (idem, p.117).

A transformação de uma posição reativa para uma relação mais madura e criativa com a realidade exigiria o cultivo de outras possibilidades humanas. Na medida em que se fortalece a capacidade de observar os processos de identificação com os estados que experimentamos, abre-se espaço para uma reorganização das energias e a construção de outros hábitos e de formas mais lúcidas e intensas de vida. Saberes tradicionais, como o budismo, exploram, de modo bastante detalhado, esses processos, apoiados em experiências transmitidas e aperfeiçoadas por mais de 2.500 anos.⁵

Entendo que a articulação entre saberes artísticos e tradicionais podem gerar conhecimentos e práticas mais precisas e eficazes, atuando através de diferentes dispositivos na vida social. A ideia de uma arte que opera em campo expandido, não só produzindo espetáculos, mas através de processos variados, pode vincular-se, justamente, ao despertar de um sentido de urgência em relação à crise das formas de vida. Mais do que isso, ações performativas podem se constituir como “ensaios” e experimentos de outros modos de percepção, relação e criação de ambientes. Mesmo que frágeis e temporárias, tais propostas interrompem, de algum modo, um círculo vicioso de hábitos, constituindo-se como “estufas” de outros modos de ser e estar. A contínua reavaliação crítica das experiências e a ampliação de redes de colaboração reforçam a consistência e o aprofundamento dos processos, de modo que a dimensão micro-política de tais práticas possa, paulatinamente, alcançar ressonâncias no âmbito macro-político, ecológico e cultural.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ANALAYO. *Sattipathana: the direct path to realization*. Cambridge: Windhorse, 2003.

5 Para uma abordagem acadêmica da noção de “atenção plena” e suas relações com a prática budista, ver Analayo (2003).

- ASHVAGOSA. *Life of the Buddha*. New York: New York University Press, 1995.
- BODHI, Bikkhu (org). *In the Buddha's Words: an anthology of discourses from the Pali Canon*. Boston: Wisdom Publications, 2005.
- BRENNAN, Teresa. *The transmission of affect*. Itaca: Cornell University, 2004.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: N-1, 2015.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e o fim do sono*. São Paulo: Ubu, 2016.
- GODARD, Hubert. "Olhar Cego: entrevista para Suely Rolnik" in Catálogo da exposição "*Lygia Clark: da obra ao acontecimento*", São Paulo: Pinacoteca, 2006: pp. 73-79.
- GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*. São Paulo: N-1, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. v.II. Petrópolis: Vozes, 1988.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2020.
- NAZIO, Juan Davi. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- PAIS, Ana. *Ritmos afetivos nas artes performativas*. Lisboa: Colibri, 2018.
- PITTA, Maurício. "Do problema da espacialidade em Heidegger à esferologia de Sloterdijk", *Revista Synesis*, v.9, n.1, jan/jul, 2017: pp. 141-164.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- _____. *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-textos, 2013.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Incierto: la performatividad
de un sentimiento

*Uncertain: the performativity
of a feeling*

Óscar Cornago CSIC-Madrid
E-mail: oscar.cornago@cchs.csic.es

Resumen

Las herramientas de creación se revelan como medios por definición para ensayar y practicar otras formas de relación con lo incierto. A diferencia de otros ámbitos de conocimiento que tratan de responder preguntas, las artes conviven con lo desconocido, no buscan respuestas, sino que crean posibilidades de coexistencia, dejando suspendidas categorías abstractas y divisiones jerárquicas. El objetivo de este artículo es compartir este tipo de herramientas desarrolladas en tres entornos de conocimiento, creación e investigación; el primero de ellos, “Lo que está sucediendo”, viene dado por la escritura de este artículo para este monográfico; el segundo, “Lo que sucedió”, procede de una sesión de estudio dentro de un curso sobre el Antropoceno; y el tercero, “Lo que está por suceder”, remite a la próxima edición del proyecto *Se Alquila. Archivo vivo del actor*.

Palabras clave: Sociedad del conocimiento, Decolonialidad, Práctica, Performatividad, Estética.

Abstract

The tools of artistic creation are revealed as means by definition to rehearse and practice other forms of relationship with the uncertain. Unlike other fields of knowledge that try to answer questions, the arts inhabit the uncertain and coexist with the unknown, they do not seek answers, but instead create possibilities for coexistence, leaving abstract categories and hierarchical divisions suspended. The objective of this article is to share this type of tools developed in three environments of knowledge, creation and research; the first of these environments, “What is happening”, is given by the writing of this article for this monograph; the second, “What happened”, comes from a study session within a course on the Anthropocene; and the third, “What is about to happen”, refers to the next edition of the project To rent. Live archive of the actor.

Keywords: Society of knowledge, Decoloniality, Practice, Performativity, Aesthetics.

Resumo

As ferramentas da criação revelam-se como meios por definição para ensaiar e praticar outras formas de relacionamento com o incerto. Ao contrário de outras áreas do conhecimento que procuram responder a questionamentos, as artes convivem com o desconhecido, não procuram respostas, mas sim criam possibilidades de coexistência, deixando suspensas categorias abstratas e divisões hierárquicas. O objetivo deste artigo é compartilhar este tipo de ferramentas desenvolvidas em três ambientes de conhecimento, criação e pesquisa; a primeira delas, “O que está acontecendo”, é dada pela redação deste artigo para este dossiê; o segundo, “O que aconteceu”, vem de uma sessão de estudos dentro de um curso sobre o Antropoceno; e a terceira, “O que está para acontecer”, refere-se à próxima edição do projeto Se Alquila. Archivo vivo del actor.

Palavras-chave: Sociedade do conhecimento, Descolonialidade, Prática, Performatividade, Estética.

Investigar es también una forma de inventar. Para esta investigación/invencción, me he servido de tres ficciones temporales: lo que está sucediendo, lo que sucedió y lo que está por suceder. En cada una de ellas se analizan distintas herramientas de trabajo desarrolladas como modos de relación con entornos de (des)conocimiento.

Aunque la primera tentación sería presentar estas tres partes en orden lineal (presente, pasado y futuro), han ido ocurriendo al mismo tiempo y de forma paralela, por lo que pueden leerse en cualquier orden. Este trabajo empezó organizándose de otro modo, a través de una serie de situaciones (una imagen sobre la que volveré más tarde), pero resulta significativo que un estudio sobre el efecto performativo de lo incierto termine recurriendo al tiempo, que es la causa final de cualquier forma de incertidumbre.

*Hola Óscar,
qué bueno saber de ti.*

*Si estamos escribiendo, quiere decir que ni la enfermedad ni la angustia
nos han llevado por delante. Con mucha alegría me subo a tu juego.*

No creo que haya una palabra, un texto, una idea que sea de una sola persona. Sin embargo, el sentido de propiedad con el que acostumbramos a relacionarnos con los textos a través del concepto de autor/autoridad, me hace comenzar este artículo aclarando que está escrito a través de muchas otras voces. Algunas están citadas siguiendo las convenciones académicas, es decir, entre comillas o en párrafo aparte con sus respectivas fuentes bibliográficas, y otras, que aparecen intercaladas en cursiva, forman parte de una voz colectiva construida a partir de los ecos de una serie de intercambios vía mails con los participantes de este monográfico. Hay también otras voces que solo aparecen nombradas tangencialmente y otras que ni siquiera serán nombradas. El carácter plural, abierto y contaminante confiere a los saberes una condición incierta. A pesar del tono afirmativo y a menudo rotundo y concluyente con el que se presentan los conocimientos, es esta cualidad incierta que caracteriza todo lo que está vivo la que da sentido al conocimiento como un medio para habitar lo incierto antes que para resolverlo.

Lo incierto gravita en la órbita de lo posible, de lo que *todavía-no* es pero podría ser. Entre lo incierto y lo posible viven los deseos y las utopías. Lo posible es también el ámbito del conocimiento y la investigación, que se ocupan no solo de lo que ha pasado, sino de lo que podría pasar. En el plano de lo que todavía-no es sitúa Sousa Santos la sociología de las emergencias, un pensamiento utópico y realista que ya se encuentra a comienzos del siglo XX en la obra de Ernst Bloch: “Para Bloch, lo posible es lo más incierto, el concepto más ignorado de la filosofía occidental. Y, sin embargo, sólo lo posible permite revelar la totalidad inagotable del mundo” (SOUSA SANTOS, 2011, p. 33). En esta órbita de lo posible, del *todavía-no*, de las emergencias, se encuentran también los deseos y las utopías, que son la formulación a nivel individual y colectivo de lo incierto, desconocido y fantasmal como posibilidades de movimiento.

Como disse Davi Kopenawa, um xamã Yanomami da floresta amazônica, quando não existirem mais xamãs o céu cairá sobre nós. Há ainda aqueles (não só xamãs) que zelam pela frágil saúde do mundo e da humanidade.

Sin esta posibilidad de las emergencias lo incierto quedaría como algo únicamente negativo, un obstáculo que hay que vencer, que es como se define y habitualmente se entiende. Sin embargo, si podemos calificar una sociedad como sociedad del conocimiento no es porque posea más conocimientos que otras, sino porque en ella los saberes ocupan un lugar en sí mismos. Esto quiere decir que no se conoce solo para llegar a un fin o resultado, sino que se conoce también para saber cómo conocemos, lo que implica a su vez saber cómo desconocemos. La repetida sentencia “conócete a ti mismo” funcionaría como una suerte de fascismo emocional si no fuera unida a la posibilidad de desconocernos también a nosotros mismos.

Esta cualidad autorreflexiva ha puesto de manifiesto los modos de producción y gestión del conocimiento, dejando ver también lo que no sabemos, identificado con lo incierto, lo desordenado, el caos, lo contingente, lo efímero o transitorio. La sociedad del conocimiento es por ello también una sociedad del desconocimiento, pero no en un sentido peyorativo. Como explica Innerarity, en su libro sobre el conocimiento democrático, este sería aquel que cuenta no solo con lo que se conoce, sino con lo que no se conoce, o incluso no se sabe que no se conoce, y esto “no implica una negación de lo que se conoce, de la ciencia o los expertos, sino otro modo de gestionar e interpretar esos conocimientos frente al horizonte de desconocimiento que generan” (2011, pos 30). Lo que le lleva a afirmar que, en la sociedad del desconocimiento, “la acción política fundamental es la organización de la incertidumbre” (2011, pos 30).

Gestionar lo que desconocemos debe empezar por sacar este término de su delimitación en oposición a lo conocido. Lo desconocido no es lo queda más allá de nuestro alcance, un umbral oscuro que nos rodea y se va reduciendo a medida que sabemos más. Los avances en el mundo de la ciencia, la tecnología

o la economía no han hecho un mundo más seguro, sino al contrario, han hecho un mundo más incierto. Aunque hablar del conocimiento en términos de cantidad es haber caído ya en la trampa, porque no se trata de cantidades de incertidumbres, sino de cualidades y modos distintos de afrontarlas. Cada cultura genera sus formas específicas de no saber. Habitar un mundo es en primer lugar habitar las formas de desconocimiento que produce.

Al comienzo de *La era de las incertidumbres*, un recorrido por la historia de la economía escrito en los años setenta, Galbraith afirma que en el siglo pasado, refiriéndose al siglo XIX, “los capitalistas estaban seguros del éxito del capitalismo; los socialistas, del socialismo; los imperialistas, del colonialismo, y las clases gobernantes sabían que estaban hechas para gobernar”, y termina concluyendo: “Poca de esta incertidumbre subsiste en la actualidad” (2017, p. 1). Visto así, cualquier época pasada parecerá menos incierta que la actual. La diferencia no radica en que antes se dudara de menos cosas, sino en las maneras de producir y gestionar este sentimiento. La incertidumbre en el plano de las ideas son hoy incertidumbre en los modos, agentes y tejidos que articulan esas ideas. En este sentido, la certeza y el reconocimiento de que no hay un mundo, sino muchos mundos distintos que conviven al mismo tiempo, implican ya un horizonte de conocimientos y desconocimientos y unos modos y actitudes distintos.

En lo que denominamos mundo occidental la performatividad de lo incierto se ha traducido a nivel político en sistemas binarios de oposiciones como, por ejemplo, naturaleza y sociedad, cuerpo y mente, práctica y teoría, occidente y oriente, hombre y mujer, heterosexual y heterodisidente, racializados y no racializados. Aunque estas divisiones delimitan horizontes de incertidumbre diversos, todas ellas comparten una estrategia de exclusión, control y dominación de lo otro a través de un sistema de distancias, abstracciones y jerarquización. Estas grandes abstracciones son la base de una arquitectura de poder colonialista y patriarcal, y también son parte de unas estrategias de oposición y resistencia social, que han cambiado roles y derechos pero no las reglas del juego y este sistema básico de oposiciones binarias. Se apunta en direcciones contrarias pero con las mismas armas.

Neutralizar las incertidumbres buscando certezas a las que sujetar-nos es la operación básica para la construcción de un sujeto que nace como sujeto de poder a través del conocimiento. En función de esas certezas se organiza una sociedad. La ciencia y la política contribuyen a fortalecer estos relatos, tratando de aclarar la ciencia los interrogantes que plantea el mundo de la naturaleza, una de las grandes fuentes de incertidumbre, y gestionando desde la política y el derecho las inquietudes generadas por el mundo de los humanos, la otra gran fuente de lo incierto.

En su cuestionamiento de la modernidad, Latour (2007) se refiere al cisma fundacional de la contemporaneidad como la Gran División, que sirvió para establecer la distancia fundamental entre el yo-pienso y el mundo, levantando así una valla de seguridad y un principio de jerarquización basado en todo lo

que excluye ese yo pensante, blanco, occidental, heteronormativo, sujeto de conocimiento y poder.

Tratando de ofrecer respuestas, tanto la ciencia como la política han hecho un mundo más abstracto y distante. Pero esta ambición de conocimiento es solo un lado de esta historia. En una conferencia titulada “El intelectual superfluo”, Kertész, escritor húngaro superviviente de los campos de concentración nazis, afirma que “los crímenes históricos de este siglo se deben en gran medida a la excesiva abstracción, al furor del pensamiento que degeneró, por así decirlo, en patológico y a la correspondiente absoluta falta de imaginación” (2015, pos.1272). En la misma dirección denuncia Sousa Santos la monocultura del saber abstracto, el rigor del conocimiento y la historia lineal como formas de producción de no-existencia, modos de exclusión y negación de otras realidades: “Es el modo de producción de no existencia más poderoso. Consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y de cualidad estética, respectivamente.” (SOUSA SANTOS, 2011, p.14)

¿Será que la función del intelectual no es hablar de otras cosas, sino hablar de otros modos? Necesitamos certezas y necesitamos incertidumbres. Necesitamos la certeza de lo incierto. No se trata de relativizar, sino de hacer posibles formas de coexistencia en las que lo incierto no se construya en oposición a lo cierto. Esto implica la reconsideración de los sistemas de conocimiento y administración de lo público dentro de entornos de intercambios, cruces y contagios imprevisibles que están ocurriendo constantemente. El problema es cómo hacer viable la coexistencia de mundos que se mueven a distintas escalas y velocidades, mundos que conocemos y desconocemos, que vemos y no vemos, pero de los que formamos parte.

A pesar de que la investigación de Latour tiene un claro componente estético y performativo, resulta llamativo que en los distintos episodios de la historia de la ciencia en los que se detiene no repare en las prácticas artísticas, que desempeñaron un papel central en un mundo en el que arte y ciencia no se diferenciaban con claridad. Con el nacimiento de las ciencias experimentales las artes, con todos sus métodos, prácticas y capacidades, fueron excluidas por considerarse contrarias al “verdadero” conocimiento y su búsqueda de certezas absolutas.

En el momento actual, las herramientas de creación y el campo del arte en general se revelan como medios por definición para ensayar y practicar otras formas de relación con lo incierto. A diferencia de otros ámbitos de conocimiento que se enfrentan a lo desconocido tratando de encontrar respuestas, las artes se alimentan de lo desconocido y conviven con lo incierto, no buscan respuestas, sino que crean posibilidades de coexistencia, dejando suspendidas categorías abstractas y divisiones jerárquicas para replantear los modos de conjugar ámbitos de actuación aparentemente distantes, contruidos en oposición, como la naturaleza y la sociedad, la ciencia y la política, la historia y la experiencia. El problema de la creación artística no reside ya en el desarrollo de nuevos estilos, poéticas o lenguajes, sino en la producción de entornos de

desconocimiento desde que confrontarnos con lo que no sabemos y replantear los modos de lo público. Una de las cosas que puso de manifiesto la pandemia en una sociedad acostumbrada a comprar y vender seguros y seguridades fue la incapacidad para moverse en lo incierto. Dentro de este plano de indeterminación, el lugar de la mirada, identificado con el público, es solo un agente más de un tejido de relaciones que más allá de delimitaciones al uso desborda categorías y definiciones artísticas ya conocidas.

Convido-te a pensar na roda de riso como uma prática colectiva de arejar os nossos cérebros e sacudir dos nossos circuitos neuronais todas as conexões que já não nos servem, que só ocupam espaço. Soltar o cérebro e o espírito, acho que é isso que me traz o riso colectivo.

Frente a la solidez de las abstracciones, la razón estética, argumenta Maillard, cuenta con la fuerza de lo vulnerable: “Lo débil es fuerte en su porosidad, en su maleabilidad, en su flexibilidad, como lo es lo fuerte en su resistencia, en su rigidez” (2017, p.38). El conocimiento sensible sirve en el momento en que crea y nos crea, sirve en sí mismo, está sirviendo cada vez que está sucediendo; lo que hace que, por otro lado, esté sujeto a la fugacidad de ese momento y esas circunstancias. No es un saber que permanezca y pueda acumularse como las informaciones, que pueda trasladarse fácilmente de un contexto a otro y que se enseñe del mismo modo que una teoría o un procedimiento científico, porque entre otros factores depende también de una economía de los sentimientos. Se siente cuando se da, y se hace cuando se siente.

Los saberes incorporados no responden a una disciplina específica. A diferencia de los conocimientos teóricos o prácticos, los saberes se generan a partir de situaciones de vida singulares. Aprenden de la situación a la que responden. Es un conocimiento social por definición, en la medida en que es resultado de unas necesidades de intercambio dentro de un determinado medio. Funciona como interruptores para pasar de unos mundos a otros; son recursos, trampas o trampillas para abrir pasadizos entre pasado, presente y futuro, entre las ideas y la acción, la teoría y la práctica, la naturaleza y la sociedad, medios para entrar y salir de mundos aparentemente ajenos, dejarlos en suspenso, tomar distancia, replantear redes y buscar nuevos aliados.

El ritual de salir a aplaudir a las ventanas y balcones de las casas durante el confinamiento puede servir de ejemplo de cómo responder ante lo incierto sosteniendo situaciones igualmente inciertas, pero a nivel estético. Por estética entiendo un modo de percepción sensible consciente en que no se percibe solo lo que tenemos delante o lo que está ocurriendo, sino que nos percibimos a nosotros mismos percibiendo eso que está pasando. El sujeto se convierte en objeto de su propia percepción, viéndose como un actor más de una situación más amplia y desconocida. Esta relación de carácter autorreflexivo, percibirse percibiendo, genera un aprendizaje a nivel sensible. Este plano estético, práctico

y contextual abre otras posibilidades de relación con los horizontes de incertidumbre. Salir a aplaudir no iba solucionar la pandemia. En ese sentido no tenía ninguna utilidad. Pero sirvió para crear un momento de extrañeza y comunicación, un momento de improbabilidad y apertura que escapaba de los cauces habituales. Si a nivel sociológico podía entenderse como un fenómeno de masas teñido de populismo, también era posible plantearlo desde otras perspectivas, tantas como personas sostuvieron día a día aquel ritual hasta el último día del confinamiento domiciliario a lo largo de tres meses en el caso de España. A diferencia de otros gestos de protesta como las caceroladas o los aplausos con el himno nacional, el no tener una utilidad clara, o lo que es lo mismo, el estar cargado de una cierta gratuidad lo abría a interpretaciones diversas. Su persistencia en el tiempo sobreviviendo a los momentos de desánimo, cuando se veía que la situación se alargaba, lo fue haciendo más potente desde el punto de vista de su performatividad estética.

Escrevo de um lugar que todos, cada um à sua maneira, habitámos durante a pandemia do Covid-19: um lugar sensível, à flor da pele. Limitado o nosso movimento, a nossa pele expandiu, intensificando emoções.

Lo que está sucediendo

Lo que está sucediendo abre un campo de experiencias difuso que desborda la categoría de presente, pues lo que está sucediendo ya comenzó a suceder antes y puede continuar sucediendo. Así, por ejemplo, el suceder de esta escritura/texto no se reduce a este presente, empezó en algún momento del pasado, con el envío del mail que copio a continuación, y seguirá sucediendo cada vez que algunos de los sentidos de este tejido de ideas se activen y continúen viajando a través de nuevas lecturas y entornos de aprendizaje.

Hola Ana,

espero que te encuentres bien en medio de todo esto que estamos viviendo. Como te adelanté, se trata de un pequeño ejercicio de intercambio vía mail con cada participante del monográfico. Como coordinadora quería consultártelo antes de empezar. Puesto que me dices que muy bien, empiezo entonces contigo.

Lo primero decirte que esto es una especie de juego menos meditado de lo que parece. Responde más bien a un impulso. Los juegos requieren no solo tiempo para jugarlos, sino cierto estado de ánimo para entrar en ellos y creértelos. Así que si no te ves en la situación, no te preocupes. Esto es una botella lanzada al mar. Te acercas a la orilla, lanzas la botella, y ya con eso tiene un efecto. Es como el relato que copio abajo, en el que contar y hacer están al mismo nivel: contar es otra forma de hacer y hacer es un modo de contar.

Dentro de este juego tú serías ahora el mar al que lanzo esta botella. Así que gracias de antemano, y disculpa lo extenso de este mail.

El juego consiste en compartir medios para confrontar lo incierto (el tema de mi artículo), lo incierto por ejemplo de este intercambio. Sostener lo incierto aquí y ahora, con los recursos que tenemos a mano, gracias a ti, por ejemplo, o gracias a este texto, del que desconozco todavía qué forma va a tener.

Esto es también, por tanto, una propuesta práctica. Tiene algo de juego porque se construye sobre una ilusión, una especie de ficción, truco o engaño en el que me dejo atrapar, pero tiene también mucho de realidad, porque determina la manera de plantear la escritura de este artículo. Las prácticas de la escritura, como la de la lectura y otros ejercicios relativos al conocimiento, la reflexión y la palabra, tienen algo de vicios solitarios.

Cuando participo en los marcos que sirven para organizar la producción de conocimiento en el medio académico tengo a menudo esta sensación de aislamiento, que se ha intensificado ahora con lo del virus. Aislarse puede ser un modo de replantear las relaciones con el medio, pero también puede ser un modo de perderlo de vista. Recuerdo que hace mucho una amiga me dijo que la tesis doctoral se le había convertido en algo muy íntimo, como la ropa interior. Creo que en la universidad, y en general en todas las academias como entornos de sociabilidad de personas que cultivan una determinada área de conocimiento, hay demasiada ropa interior, cuando en realidad se trataría más bien de crear patios de vecinos donde airear nuestras bombachas neuronales. Esta propuesta de conversación es también un intento de entrar en tu cocina en mitad de la fiesta, pasar a tu taller, donde tejes tus saberes y modos de hacer, para ver qué me puedo llevar

PROPUESTA

- Voy de visita
- Tú cómo lo haces
- Dame algo que sirva

Estas son las tres consignas que te mando y que me encontré en otra cocina, la de Annika Pannitto (2020), artista que viene de la coreografía, la danza y la performance, quien a su vez las tomó de otra cocina, la de Haraway, que en su libro *Seguir con el problema* (2019) habla de las prácticas curiosas refiriéndose a las formas de investigación de Vinciane Despret en el campo de la filosofía de la ciencia. Este baile/ conversación es una continuación de aquel al que me invitó Annika. Yo te lanzo a ti ahora lo que me encontré en su taller, mezclado con mi propia cocina, para ver lo que nos encontramos.

Despret dice que una investigación es interesante cuando creamos las condiciones para que sea interesante (HARAWAY, 2019, p. 195) No hay un mundo ahí fuera que esté esperando a ser conocido, descubierto, investigado. Conocer es crear mundos, aguzar la escucha, atender a los medios. El exceso de información obstruye la capacidad de atención. En este sentido insiste Haraway en la atención y la cordialidad de Despret con aquellos a los que visita.

Para concretar esta posibilidad de mundos por hacer te propongo intercambiar herramientas que te hayan servido durante estos últimos meses de confinamientos para continuar con tu actividad en la docencia, investigación, creación o en la vida sin más; trucos, ejercicios, imágenes, relatos y recursos que te hayan sido útiles en estos tiempos de aislamiento.

Por mi parte, te mando una fábula con la que me encontré hace poco [en otra cocina de la que terminé hablando también en el artículo], y que me ha servido para seguir pensando las maneras de contar y de hacer por medio de las palabras, los usos de la ficción, de lo que sabemos y de lo que no sabemos. Porque esta conversación es parte también de una ficción, una ficción real, no sé si especulativa, como diría Haraway, pero espero que sí operativa.

Un abrazo y gracias por anticipado.

Este mail fue un medio para activar el trabajo para este artículo, cuyo resultado ha terminado siendo una respuesta amplificada a la misma propuesta que hacía en el mail de compartir recursos para hacer habitable lo incierto de la situación que estamos viviendo. En tanto que un saber, y no solo un conocimiento teórico, este no podría entenderse si no es en relación con un contexto y unas formas de vida singulares.

La pregunta por los medios en lugar de por los resultados, especialmente cuando se trata de los medios de un ámbito teórico, no es fácil de concretar. Mi intención tampoco era delimitarla, sino lanzarla con el suficiente nivel de apertura. En las academias se habla mucho de prácticas, como antes se hablaba de performatividad, pero a menudo estos términos se utilizan como objetos de reflexión teórica que no llegan a cambiar realmente las prácticas de lo que hacemos. Llegar a tocar los procedimientos y los modos que sostienen la ingente producción teórica de la universidad no es fácil.

*Ficaremos em silêncio durante 20 minutos.
É o tempo mínimo para que algo possa ressoar.*

Dentro de una economía de los resultados el conocimiento se entiende como un producto más, el punto final de un proceso previo de investigación. Este texto se presenta, sin embargo, como un medio de conocimiento antes que un fin, o en todo caso, el fin sería el propio medio. El tipo de conocimiento al que

apunta es de carácter estético, es decir, un conocimiento autorreflexivo al que se llega a través de la percepción sensible, sin duda uno de los planos importantes para los saberes. Por saberes me refiero a conocimientos incorporados, contextuales y prácticos, en el sentido de aquel conocimiento ordinario que De Certeau y su equipo relacionaron con las prácticas cotidianas: “una *ciencia práctica de lo singular*, que toma del revés nuestras costumbres de pensamiento en las que la racionalidad científica es conocimiento de lo general, abstracción hecha de lo circunstancial y de lo accidental” (DE CERTEAU, GIARD, MALLOL, 1999, p. 265). La especialización de la academia, impuesta por una economía de los resultados antes que los medios, explica que esta se ocupe más de los conocimientos que de los saberes, aunque cuando estos están atravesados por la experiencia sensible, como en el caso del arte y en cierta medida en todos, crean también saberes para la vida. Estos tienen un carácter más incierto, pero no por ello confiamos menos en ellos, al contrario: los saberes están cargados con la certeza de lo incierto. No se definen por su objeto, sino por los modos. Su inespecificidad en cuanto a su finalidad, es decir, que se pueda aplicar a muchas cosas y a ninguna, hace que todo saber sea finalmente un saber vivir.

Agora que você já está aqui, peço que tire os sapatos e sente numa almofada, a uma certa distancia. Sirvo-lhe um chá com mel e gengibre e, depois de algum tempo, posso falar algo sobre a fábula que você me enviou: -É uma bela história. Penso, no entanto, que há ainda pessoas nesse mundo que sabem achar o bosque, acender o fogo, fazer orações e ouvir as respostas. Talvez elas não estejam tão próximas ou mesmo estejam escondidas, porque correm perigo, nesses tempos difíceis.

Ir de visita anima a un movimiento casual, abierto, no exige una preparación previa, pero sí una cierta predisposición, incluso a perder el tiempo, aunque esta expresión deja de tener sentido al entrar en una temporalidad que ya no está planteada en función de su productividad. Esto enlaza con el sentido etimológico de escuela, del griego *scholé*, que significa ocio, tiempo libre, en oposición al tiempo del trabajo y la negación del ocio, *neg-otium*. Ir a la escuela solo requiere una actitud cordial y relajada, o como dice Haraway, amabilidad. De nosotros depende que el encuentro, la investigación o la escuela sean interesantes.

Despret no está interesada en pensar a partir de descubrir las estupideces de los demás, o reduciendo el campo de atención para probar un punto. Su tipo de pensamiento amplía, y hasta llega a inventar, las competencias de todos los jugadores, incluida ella misma, de manera tal que el dominio de las maneras de ser y conocer se dilata, se expande, agrega posibilidades ontológicas y epistemológicas, propone y pone en práctica algo que antes no estaba allí. (HARAWAY, 2019, p. 221)

La casa, el taller, la cocina, son lugares para estar y perderse. Incluso si la visita tiene una finalidad determinada, esta pasaría a ser una excusa, como la escritura de este artículo, para tramar un tejido más vasto e incierto. Decisivo es lo que suceda y lo que deje de suceder. Quizá lo que buscamos no es exactamente lo que pensamos, o no tiene esa forma. El encuentro nunca es como se espera. No sabemos a por lo que vamos, pero sabemos que vamos a por algo. Es la actitud del merodeador, del que sale a buscar, abierto y disponible para dejarse llevar por lo que le digan los sentidos, abierto al juego y el intercambio. Son demasiados los elementos en juego y sobre todo lo que desconocemos del lugar al que nos dirigimos.

Antes incluso de leer las respuestas al mail, el mero hecho de recibirlas me pareció un gesto de generosidad, y así lo agradecí. No siempre hubo respuestas, también hubo silencios y disculpas, que se incorporaron igualmente al juego, haciendo aún más incierta la posibilidad y el sentido de estos intercambios.

*Hola Óscar
discúlpame que no te he contestado.
He terminado y comenzado el año con demasiados pendientes y textos por entregar.
Me da pena no colaborar contigo pero me siento incapaz.
El exceso de trabajo en medio de todo lo que vivimos me ha desesperado.
Te mando un fuerte abrazo*

Lo que sucedió

Lo que sucedió no es solo lo que sucedió, sino también lo que podría haber sucedido o lo que podrá suceder. Nuevamente, aparecen aquí los deseos. Lo que sucedió a raíz del envío de aquellos mails es también lo que podría haber sucedido o lo que continúa sucediendo ahora a través de la escritura/lectura de este artículo.

Aquel mail era ya una manera implícita de compartir recursos frente al confinamiento, no solo en el sentido literal a causa de la pandemia, sino también a otros niveles como confinamiento de las prácticas en sus respectivas instituciones o áreas culturales, o de los saberes encapsulados en categorías abstractas. Como parte de la propuesta de intercambio yo incluía al final del mail esta parábola sobre la performatividad de la palabra y el poder de los relatos, que había utilizado en otro entorno de conocimiento al que me referiré a continuación:

Cuando el Baal Shem, el fundador del jasidismo, debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando, una generación después, el Maguid de Mezritch se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto en el bos-

que y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones”, y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabí Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente”. Y, en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabí Israel de Rischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia”. Y, una vez más, con eso fue suficiente.

En su ensayo “El fuego y el relato”, Agamben (2014) rescata esta fábula de la tradición judía. Contar se convierte en una forma de hacer que toma su poder de una creencia colectiva. Creer y crear se presentan como dos caras de lo mismo: creer en lo que creamos y crear como realización de aquello en lo que se cree. La fuerza del relato no reside en sí mismo, sino en cómo se usa.

*Olá Óscar
Mais uma vez as minhas desculpas por só agora te responder
a esta proposta de jogo.
Adorei a fábula!*

La potencia performativa del relato fue uno de los ejes de la sesión de trabajo que propusimos en noviembre del 2020 como parte del curso “Cuerpo, territorio y conflicto” que el Museo Reina Sofía de Madrid estaba dedicando a la discusión de las corrientes de pensamiento en torno al Antropoceno. La sesión estaba planteada en colaboración con el artista valenciano Rafael Tormo, cuya obra fue el objeto y la excusa para trabajar sobre el carácter colectivo del relato, el conocimiento práctico y la crítica del Antropoceno. Además confluyeron otras circunstancias derivadas de la pandemia que nos obligaron a hacer la sesión on line. Estas circunstancias se integraron inevitablemente en la propuesta, dado el carácter situado, práctico y experiencial que le queríamos dar.

Para articular los distintos niveles de trabajo propusimos la reconstrucción a través de un relato de una acción/intervención, la Implosión Impugnada 15B, realizada por Rafael Tormo en el 2013 en Madrid. Se trataba de darle a la narrativa de la acción original la categoría de acontecimiento e indagar en el sentido que dicho acontecimiento podría tener en relación con las circunstancias actuales y el marco de la sesión.

La acción original consistía en un viaje en autobús por la noche hasta un lugar en las afueras de Madrid donde poco antes se habían derribado las últimas chabolas de un asentamiento de moradores de la calle. Para realizar

la acción el público debía aceptar antes una especie de contrato que le obligaba a permanecer en silencio durante todo el trayecto, sin saber a adonde se dirigían y sin pasar de 50 km por hora.

Para la construcción del relato se repitió la acción de forma aproximada, pues donde antes había un descampado en el que se acababan de derribar unas chabolas ahora había bloques y bloques de viviendas. El público/participante sería quien tendría que trasladar la acción a los asistentes al encuentro virtual un día después, para que estos pudieran hacer a su vez también otra reconstrucción colectiva de lo que habían escuchado, es decir, el relato del relato que iban a recibir.

Como herramienta para armar este primero se repartió una plantilla con un cronograma del recorrido dividido en las distintas partes: partida, viaje de ida, parada, viaje de vuelta, llegada. En cada una había unas líneas en blanco para apuntar de forma telegráfica, evitando dar explicaciones o hacer interpretaciones, cosas que fueran viendo, sintiendo o escuchando a lo largo del trayecto. Al igual que en la acción original, tampoco podían hablar durante todo el viaje.

La reconstrucción consistiría en un relato coral de las cosas que hubieran visto, sentido o escuchado en cada etapa del recorrido. Posteriormente, la práctica se completó con otros documentos y materiales procedentes de la acción original, como testimonios en vídeo a la gente que había estado allí realmente en el 2013.

Meditación sonora

LAM, sale del perineo; BAM, desde centro del estómago, del intestino, del ombligo; RAM, desde la boca del estómago, justo bajo el esternón; YAM, desde el centro del pecho, del plexo solar, de las costillas; HAM, desde el centro de la garganta; AOM, desde el centro de la parte alta de la frente, como del lugar desde el que podría nacer un cuerno de unicornio.

La narrativa que finalmente se generó carecía, como era de esperar por su dinámica coral y fragmentaria, de una lógica narrativa o explicativa. El sentido de lo que estaba pasando no se reducía al sentido de la acción original, cuyos límites quedaban borrosos, sino que eran los propios asistentes los que tenían que hacerse cargo de su propio relato como otra forma de acción puesta en relación con la original, pero claramente distinta.

En el marco de la sesión, esta práctica se planteaba dentro del discurso crítico sobre el Antropoceno. La finalidad no era reconstruir fielmente un acontecimiento pasado, sino remover un presente, desbordando las categorías temporales al uso y replantear a partir de ahí las economías del conocimiento y las prácticas de la teoría. Como decíamos en el texto de presentación de la sesión:

Ecología significa el estudio del lugar donde alguien vive o algo se halla, y tiene la misma raíz que economía. Ambas remiten a unas formas de intercambio con el medio en el que se está: el planeta Tierra, mi casa, la institución, el barrio, el cosmos, mi pueblo. La

perspectiva del antropoceno obliga a reconsiderar los modos de producción de conocimiento y la función de los textos. La crítica de una economía basada en la acumulación, la competitividad y la dominación, toca también a la dinámica que desde hace siglos acumula textos y bibliografías, teorías y citas como forma de legitimación y autorización de los sujetos.

Nos preguntamos cómo hacer del conocimiento y la transmisión de saberes un lugar también de desconocimiento, de exposición, vulnerabilidad e intercambio. No de proyección de lo que ya sabemos, sino de reconocimiento de lo que podríamos saber. Un espacio de escucha. A partir de ahí hemos buscado otras formas de hacer uso de los relatos/conocimientos/archivos.

El puente entre la práctica performativa y la crítica del Antropoceno no venía dado por la acción original de Rafael Tormo en sí misma, sino por los modos de recuperarla y replantear el sentido de la propia sesión. Es característica de un grupo de estudio, investigación o escuela, recurrir al pasado para preguntarse por la posibilidad de un futuro. La diferencia es que ahora ese pasado se reconstruía de forma práctica dejando suspendido el sentido en manos de los asistentes. Esta temporalidad suspendida hace que se dejaran sentir el momento y las circunstancias reales que se estaban viviendo como agentes indirectos de la sesión. El presente, incluso a distancia a través de la pantalla, se desplegaba extraño. Lo que ya sucedió no se presentaba como un documento/monumento rescatado del pasado, sino que se cruzaba de forma irregular con lo que estaba sucediendo. Frente a una política del conocimiento como producto, basada en el principio de la acumulación/rentabilización y legitimada como parte de una jerarquía por un tejido de fuentes de autoridad, se proponía una ecología de los medios, entendiendo por medios no solo la palabra, sino también los cuerpos, espacios, tiempos y demás agentes involucrados. Desde el punto de vista de la economía del relato, que este no se agote en aquello de lo que trata de dar cuenta, es el accidente que desencadena la situación que, como veremos más adelante, por su carácter imprevisto se convierte en una situación de desconocimiento.

La palabra y el conocimiento no pueden desligarse de los contextos de uso y las circunstancias en los que se realiza, aunque a menudo su propia inercia les haga ir más allá de su presente. Cualquier medio de conocimiento forma parte de una economía y unos modos de intercambio que determinan sus formas de uso y utilidades, lo que explica la condición situada del conocimiento. Su deslocalización es otra estrategia para neutralizar lo incierto de los saberes con respecto a un momento, un lugar y unas circunstancias singulares, como las de aquella sesión on line. El conocimiento situado pone en crisis los mitos de la universalidad y objetividad características del modelo colonial.

La crítica decolonial debe empezar, como señala Mignolo (2003), por la decolonialidad del propio conocimiento. La perspectiva del Antropoceno

comparte con la decolonialidad la búsqueda de alternativas a un complejo aparato cultural, político y económico que agota los medios materiales o humanos de los que se sirve. No es casualidad que la *ecognosis* a la que se refiere Morton (2019, p. 22) para hablar de un conocimiento extraño, helicoidal, desconocido y mágico, remita a la gnosis a secas que rescata Mignolo de un tiempo precartesiano, previo a la construcción del sujeto de conocimiento/poder. La gnosis es un modo de “hablar del ‘conocimiento’ más allá de las culturas de la erudición” (2003, p. 68) y sus epistemologías, metafísicas y hermenéuticas. En *Ecología oscura*, una reflexión sobre la coexistencia futura, Morton señala la simbiosis, en el sentido literal de *proceso-de-vida-junto-a*, como lugar desde el que replantear la acción. El modo de escribir/pensar de Morton, que no busca cerrarse sobre sí mismo para llegar a una conclusión, sino que se presenta como un proceso incierto de búsqueda, nos dio la pista para conjugar diferentes escalas temporales de nuestra sesión, que son también distintas escalas de pensamiento y acción.

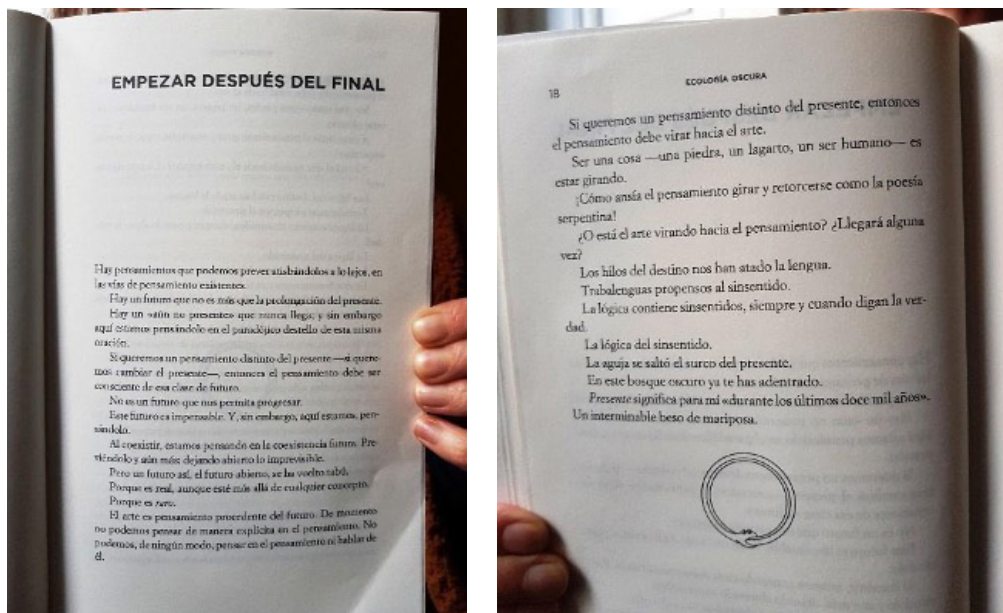


Fig. 1: Fotografía de las dos páginas que ocupan el capítulo “Empezar después del final” del libro de Timothy Morton, *Ecologías oscuras*. Sobre la coexistencia futura.

Este texto de apertura del libro de Morton, que no quisimos presentar como fuente bibliográfica sino como un gesto transformado en imagen, fue otro de los materiales que utilizamos para aquella sesión. En el contexto de este artículo remite ya no solo a la organización temporal de aquel encuentro sino también de esta escritura en cuanto modo también abierto de conocimiento en proceso. Morton se refiere al bucle helicoidal como la figura que mejor conviene a las

paradojas con las que nos enfrentamos cuando dejamos de operar con un único lenguaje, lógica o escala temporal. Pensarnos a la vez como individuos y como sociedad, como sujetos y objetos, como actores de nuestra historia más reconocible y de las edades geológicas de la Tierra.

Curiosamente, fue también la imagen de un bucle, que incluí en algunos de los mails como parte de los intercambios, la que me viene acompañando desde hace tiempo y que utilicé en la sesión del curso para explicar la dinámica de la situación de des-conocimiento frente a los sistemas de oposición binarios. “Un bucle extraño -dice Morton (2019, p. 24)- es aquel en el que dos niveles que parecen completamente distintos se miran el uno al otro”. La situación, que es resultado del accidente, funciona como un tercero en discordias, un tercer plano que permite abrir polaridades poniéndolas en relación con entornos inciertos:



Fig. 2: Esquema de la dinámica de relaciones entre representación, acción, situación y entorno utilizando la figura de un bucle helicoidal.



Fig. 3: Viñeta de El Roto, extraída del diario El País (1.02.2021)

Lo que está por suceder

*Se quiser enviar novamente
vou receber com carinho e enviar de volta,
até o mar se encher de afetos compartilhados,
pois é isso - performar - que pretendo fazer até que tudo se solucione.*

Lo que está por suceder son los accidentes, lo imprevisto, pero también los deseos, que comparten con los accidentes una temporalidad suspendida. Esto es lo que dice la experiencia y niega la historia. Mientras que la lógica causal de la historia crea continuidades y encuentra razones, los sentidos nos avisan de que nunca sucede lo que se espera, tampoco lo contrario. Sucede simplemente otra cosa. Las lógicas se superponen y nuevas formas de continuidad y discontinuidad se entrelazan. Los accidentes, como los deseos, están ocurriendo constantemente. Percibirlos depende de la magnitud del seísmo y los niveles de sensibilidad de quien los percibe.

Un accidente crea un estado de desorientación. La marea de lo incierto sube. Entonces dejamos de hacer pie. Esto nos obliga a detenernos y mirar alrededor. Tomar cuenta de lo que está pasando y evaluar cómo seguir. Nos hacemos vulnerables. Perdemos el control.

Cuando estaba escribiendo este texto en enero de 2021 un temporal de nieve, Filomena, recorrió la Península Ibérica. Tras un día y medio nevando sin parar Madrid va a quedar arrasada. Miles de árboles partidos, las comunicaciones interrumpidas, las basuras amontonándose en las calles. En la primera comparecencia de los políticos tras la nevada se oyó una pregunta: ¿cuándo podremos recuperar la normalidad? Parecía un eco de los comienzos de la pandemia, cuando la pérdida normalidad parecía ser el único salvavidas al que agarrarnos. Posteriormente, en el debate político a raíz de la nevada, no se volvió más sobre el asunto de la normalidad, como si hubiera un miedo latente a tener que reconocer que no había ninguna normalidad a la que volver, o como si el discurso de la normalidad, con la pandemia instalada en los modos cotidianos de vida, hubiera perdido la suficiente credibilidad para seguir sirviendo como ariete político. El accidente no era la nevada, sino la pérdida de la normalidad.

El fantasma de la normalidad es el fantasma de Occidente, la promesa de una cultura que ha reducido lo incierto a una cifra. Este fantasma se aparece cuando es invocado por otro fantasma, el de la anormalidad. Los fantasmas son en el mundo de lo sensible como las abstracciones en el mundo del pensamiento. Presencias poderosas que tienen, sin embargo, un grado de realidad incierto. Tienen el don de la ubicuidad, pueden estar en todas partes y en ninguna. Son necesarios y, aunque parezcan inofensivos, a diferencia de los zombis, resultan también peligrosos. Un mundo sin estas presencias errantes que nos consuelan y confundan sería insoportable. Necesitamos fantasmas y abstracciones. Las certezas de lo incierto. Pero no debemos olvidar que son realidades tan frágiles

como aquellas otras a las que tratan de dar respuesta. En su indeterminación radica también su potencia. Afianzarlas convirtiéndolas en valores absolutos o fundamentos esenciales es transformarlas en zombis. Entonces es cuando resultan peligrosos, porque los zombis, como los conceptos cuando son elevados a principios absolutos, devoran todo lo que encuentran a su alrededor. Aunque nacen como una reacción ante lo incierto y un movimiento de apertura, cuando se fijan transforman todo lo que tocan en nuevos conceptos. El resultado es ese ejército de fantasmas que hacen de guardianes de Occidente. Esto es lo que Latour (2007) define como el ejercicio de purificación, en el que se basa la crítica y en general el proyecto cultural de la modernidad; en el otro lado están las prácticas de traducción, mediación, construcción de redes y creación de híbridos, que constituyen hoy ya el horizonte de incertidumbre de nuestro tiempo. El ejercicio de purificación consiste, pues, en abstraerse del plano empírico de los sentidos y las relaciones en movimiento a través de conceptos fijos, ideas y teorías que funcionan más allá del tiempo y las circunstancias particulares a partir de las cuales fueron construidas, creando los pilares teóricos de la ciencia como un tipo de conocimiento que no admite la duda.

Lo que sigue al accidente es lo que vamos a llamar situación, la última herramienta que me gustaría compartir. La situación es un modo relacional dinámico inspirado en las prácticas artísticas y sociales en la segunda mitad del siglo XX. Tiene una inteligencia propia resultado de la necesidad de tener que abrirse a mundos, escalas y lógicas distintas. Esta inteligencia es lo que Del Castillo llama conocimiento social, “un conocimiento que altera su objeto, y no se limita a representarlo”, porque “Percibirse como parte de la situación es transformarse” (1990, p. 11). A diferencia de la representación o la acción, con las que sería comparable, tiene un efecto de suspensión. Suspensión no quiere decir rechazo o negación del sujeto o el objeto, de la representación o la acción, tampoco oposición, sino reacción por defecto. Implica la apertura de una temporalidad difusa y expandida en la que la cronología lineal se pone entre paréntesis.

La situación tiene más que ver con las prácticas de la mediación que con los ejercicios de purificación, pero juega con estos mismos objetos purificados, devolviéndolos al mundo incierto y en movimiento del que emergieron. Como categoría intelectual y herramienta de trabajo, a nivel histórico, la situación cobra protagonismo como forma de articular un espacio público a medida que se tomaba conciencia de las fisuras de la modernidad y su lógica lineal de la historia.

La situación no se construye en términos de blancos y negros, no funciona por purificación de principios abstractos ni por oposiciones binarias, sino por hibridación, invención de lugares y movimientos laterales. La situación no es normal ni anormal, forma parte de la naturaleza y es social y construida al mismo tiempo, tiene que ver tanto con lo que nos dice la ciencia y el conocimiento lógico como con lo que nos dicen los sentidos, y sobre todo demanda una respuesta, un movimiento, una postura. Es un ejercicio esencialmente práctico de equilibrio y desequilibrios. Es un modo de moverse y estar en el mundo.

Este umbral está emparentado, por ejemplo, con las prácticas del cruce de las que habla Preciado al comienzo de sus *Crónicas de Urano*, lugares “de la incertidumbre, de la no-evidencia, de lo extraño” (2019, p. 17), porque este intermedio incierto sería “el único sitio que existe, lo sepan o no. No existe ninguna de las dos orillas. Estamos todos en el cruce. Y es desde el cruce desde donde les hablo, como el monstruo que ha aprendido el lenguaje de los hombres” (ibídem).

Los accidentes son los vórtices en torno a los cuales se genera el (des) conocimiento. Es por esto que la historia de la ciencia es también la historia de sus errores. Los saberes no responden a una economía de aciertos y fracasos, se articulan como una reacción y una actitud.

La situación funciona como un instrumento crítico y un modo de inteligencia que se despliega a nivel sensible entre los distintos actores que participan de ella. Este modo de plantear una actividad pública me ha servido para seguir afrontando situaciones de confinamiento que no se reducen a la provocada por los virus médicos. La sesión de trabajo con Rafael Tormo descrita más atrás fue una de ellas, y otra es el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*.

Se alquila, como su nombre indica, se construye también como una forma de economía que es a su vez un tipo de ecología, un modo de relacionarse con un medio. El proyecto, iniciado en el 2019, se realiza con el artista escénico, performer y dramaturgo Juan Navarro a modo de conferencias performativas ofrecidas en distintos contextos. Los días 11, 12 y 13 de febrero del 2021, es decir, dentro de tres semanas, tendrá lugar su 5ª edición en el Teatro Antic de Barcelona.

Este proyecto es otra de las situaciones accidentales que no solo *está por suceder* sino que en cierto modo ya están sucediendo a través de la escritura de este texto, que termina entrelazándose con la preparación de esta presentación. El punto de partida y la dinámica del trabajo consiste en la construcción progresiva de un libro/archivo vivo que toma como base las acciones escénicas y la obra en general de Juan Navarro a lo largo de los últimos veinte años. Cada edición está planteada como un nuevo capítulo de este libro vivo construido frente al público y con el público. Los capítulos no se suceden de forma lineal, sino que se reescriben unos sobre otros, de modo que cada capítulo sin dejar de ser una parte contiene también el libro entero.

La próxima edición, en Barcelona, comenzará recibiendo al público en la entrada del teatro, como si fuera la familia de Juan que ha venido a visitarnos. Juan me irá presentando a sus tíos, tías, primas, padre, madre, a los que les ofrecemos un vino. Mientras tanto se está proyectando la escena original de esta acción, que es una acción más que (des)archivamos para que forme parte de nuestro archivo vivo, perteneciente a Fiestas populares, un trabajo con dramaturgia y dirección también suyas estrenado igualmente en Barcelona en el 2005.

En una economía de lo nuevo la repetición es un fraude. Aunque el fraude no consista en volver a hacer algo que ya se hizo, sino el propio discurso de la novedad. En una economía de los medios, sin embargo, la repetición pasa a ser un principio

y una posibilidad, principio sostenido a partir de lo que ya tenemos y posibilidad de la diferencia desde lo que ya hemos sido.

*Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!*

Una vez dentro del teatro se continúa con la celebración. Estamos celebrando el tiempo, que es el tema que vertebra este primer día. No el tiempo que ya pasó, sino el tiempo de lo que podría haber pasado o podría estar pasando. Es significativo que este proyecto coincida con la celebración de nuestro 50 aniversario y el de la sala donde estamos actuando. El último día acabaremos haciendo un regalo a todo el equipo de sala por el aniversario. Pero esto vendrá más tarde.

Ahora estamos en esta especie celebración inventada convertida en teatro (el Teatre Antic en realidad apenas tiene veinte años). Cada vez que un grupo de personas se reúnen para recordar juntas se crea un tiempo específico, que es también el tiempo del teatro y el teatro del tiempo. Como parte de ese tiempo borroso Juan cuenta algo de *La imposibilidad de conjugar el verbo amar*, una obra de Roger Bernat en la que estaba como performer y con la que se inauguró este mismo teatro en el 2003.

En algún momento abandona la fiesta y comienza con la siguiente acción, para la que se tiene que travestir. Es una acción oscura con música de fondo. Mientras tanto yo tomo el libro que vamos a editar a lo largo de estos tres días. Un libro que ya está hecho, pero al mismo tiempo está sin hacer. Un libro prácticamente en blanco, *Se alquila. Archivo vivo del actor*. Este libro se lee mientras se hace y se hace mientras se lee. Funciona como un instrumento performativo. Un archivo por hacer que al final se llevará alguien del público que quiera continuar utilizándolo. En otras ocasiones los subastamos, pero esta vez vamos a convertir este archivo en un archivo de deseos, y queremos decidir al final con el público qué hacer con él, y quién o quiénes se podrían hacer cargo de todos estos deseos. La función de los deseos, entendidos desde su capacidad de agencia, no es llegar a poseer lo que persiguen, sino movernos.

Pero volvamos atrás. En este momento estoy yo inaugurando esta nueva edición, escribiendo en el libro, frente a una cámara, para que lo pueda ver el público: “Vol. 5, Barcelona, 2021”. A continuación me acerco a Juan con el libro abierto e imprimo las huellas que la acción deja en su piel. Una vez impresas y anotado el nombre de la acción, me dirijo al público:

Buenas noches. Bienvenidas y bienvenidos a esta 5 edición de *Se alquila*. La última edición, que se hizo en Montemor, Portugal, en el verano pasado, en el 2020, acabábamos diciendo que recuperar el pasado era imposible. Esas fueron las palabras con la que cerramos aquella noche al aire libre, en el castillo. Hacía frío, estábamos

molidos, el público acabó medio helado, y esas palabras resonaron como el mantra de una esfinge. En Montemor se hizo *Historias de Ronald, el payaso de McDonald*, una obra que luego estaría viajando por todo el mundo durante años. Nosotros tratamos de recuperarla volviendo al mismo sitio. Invocamos fantasmas, escuchamos a los muertos, nos enfrentamos a lo imposible. Ahora vamos a hacer lo mismo aquí en Barcelona. Insistir en lo imposible nos hace seres improbables, fantasmas de nuestro tiempo. En esto consiste también el teatro, reunirse para hacer cosas imposibles, reconciliarnos con nuestra condición de fantasmas.

Esta edición está dividida en tres recorridos distintos: el tiempo, el origen y el público. Estos son los horizontes de desconocimiento o fuentes de incertidumbres que vamos a utilizar para cada uno de estos tres días. Estos horizontes, el tiempo, el origen y el público, son también los lugares de los que provienen los fantasmas. Los fantasmas del pasado o del futuro, de las identidades o de nuestra propia condición pública como habitantes de unas ciudades que se han hecho más fantasmales que nunca.

El antídoto de los fantasmas son los deseos. No porque los hagan desaparecer, sino al contrario, porque los renuevan cargándolos con una potencia de vida. Nosotros no creemos que haya que resolver lo incierto, ni que haya que acabar con los fantasmas (qué sería del mundo sin esas presencias inciertas), ni siquiera con el público, que es la parte más incierta de esta *situación* en la que nos encontramos ahora en este teatro. El público, tan denostado por no ser más activos y participativos, en definitiva, por ser espectadores. Nosotros creemos en la potencia de los fantasmas como fantasmas, en la potencia de lo que todavía no es y de lo que podría ser. Y por eso queremos convertir este archivo de acciones pasadas en un archivo de deseos, es decir, de acciones de futuro. No deseos como cosas que queremos llegar a poseer o realizar, sino como fuerzas que nos mueven. En este sentido, el deseo no es solo el de uno mismo, sino sobre todo el deseo de los otros, que nos mueven porque nos afectan, más allá del fin al que conduzcan. Nos mueven y moviéndonos nos hacen sentir que estamos vivos y puede ser que incluso, como dice Berger, libres, porque “[n]o todos los deseos conducen a la libertad, pero la libertad es la experiencia de un deseo que se reconoce, se asume y se busca” (2010, p.18).

Estas reflexiones que estoy compartiendo ahora, aquí, en este escenario, como introducción a esta nueva edición de *Se alquila*, provienen de un artículo que escribí recientemente para un monográfico de una revista universitaria de Brasilia, *Revista Dramaturgias*, dedicado a los sentimientos públicos y la performatividad. Un artículo que

comenzaba así: “Investigar es también una forma de inventar. Para esta investigación/invencción, me he servido de tres ficciones temporales: lo que está sucediendo, lo que sucedió y lo que está por suceder”.

Nosotros, antes de estar aquí, en la Antic, asistiendo a esta obra, ya éramos parte de esee artículo sobre la performatividad de lo incierto, sobre lo que sucedió, lo que está sucediendo y lo que está por suceder; y los lectores y demás actores y colaboradores de aquel artículo, que estaba acabando de escribirse en esee momento, son también parte de este archivo de acciones y deseos, de cosas que fueron y cosas que podrían ser.

Nossos pensamentos podem, aos poucos, descansar, e um espaço mais amplo e vivo se abre, quando aprendemos o que significa “soltar”.

Após 20 minutos toco um sino e podemos ouvir o seu som lentamente desaparecendo.

A partir daí, algo com algum frescor, pode se desdobrar. Uma conversa, uma lembrança, uma história que achávamos ter esquecido. Um canto, uma dança, um gesto, ou simplesmente uma nova qualidade de presença.

Então podemos nos despedir, com algo desperto, mesmo que quase imperceptível. Em algum tempo, isto encontrará caminhos de se fortalecer.

É o que eu posso lhe dizer no momento.

Um abraço,

Epílogo



Fig. 4: *Se alquila #5*. Barcelona. Teatre Antic, Barcelona 11-13 febrero 2021. Foto: Óscar Cornago.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, G. *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. México D.F./Madrid: Sexto Piso, 2014.

BERGER, J. *Con la esperanza entre los dientes*. Trad. Ramón Vera. Madrid: Alfaguara, [2006] 2010: pp. 17-18.

DE CERTEAU, M., GIARD, L., MALLOL, P. *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana [1980] 1999.

DEL CASTILLO, R. "Estudio preliminar. Érase una vez América. John Dewey y la crisis de la democracia". En John Dewey, *La opinión pública y sus problemas*. Madrid: Ediciones Morata, 1990: pp. 11-56.

GALBRAITH, John Kenneth. *La era de la incertidumbre. Una historia de las ideas económicas y de sus consecuencias*. Trad. J. Ferrer Aleu. Editor Digital Titivillus, [1977] 2017.

HARAWAY, D. J., *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Cosonni, [2016] 2019.

<http://www.tea-tron.com/calapraga/blog/2020/09/16/sobre-cuando-decidi-convertirme-en-virtuosa-proyecto-residente/>

INNERARITY, D. *La democracia del conocimiento*. Madrid: Paidós Ibérica, 2011.

KERTÉSZ, I. "El intelectual supérfluo" En: *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, pos. 1252 ss. Trad. Adan Kovacsics. Editor digital, Titivillus, [1998] (2015).

LATOUR, B. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI, [1991] 2007.

MAILLARD, C. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, [1998] 2017.

MIGNOLO, W. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, [2000] 2003.

MORTON, T. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Trad. Fernando Borrajo. Barcelona: Paidós [2016] 2019.

NAVARRO, Juan. "Fiestas populares". Programa de mano, 2005. Disponible en http://juan-navarro.es/wp-content/uploads/JUAN_NAVARRO-FIESTAS_POPULARES-Dosier.pdf.

PANNITTO, Annika. "Sobre cuando decidí en convertirme en virtuosa / proyecto residente." *Teatron / Calapraga Blog*. 26.09.2020.

PRECIADO, P. B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.

SOSA SANTOS, B. "Epistemologías del sur." *Utopía y praxis latinoamericana* (Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela), 16 (54), (julio-setiembre 2011): p.17-39.

TORMO, Rafael. "Implosión Impugnada 15B". Texto de presentación. 2013. En <https://rafaeltormocuenca.com/ip15b-2013/>

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Coreografías efímeras:
operación para sí, contra sí,
fuera de sí

*Ephemeral choreographies:
operation for itself, against itself,
outside itself*

*Coreografias efêmeras:
operação para si, contra si e
fora de si mesmo*

Andrés Santos
Investigador-creador independiente
E-mail: santos_urresta@hotmail.com

Bertha Díaz
Investigadora-creadora independiente
E-mail: la.maga83@gmail.com

Resumen

A partir del repaso por el proyecto “Coreografías efímeras a un metro de distancia”, un dispositivo performático para espacio público diseñado y activado por el grupo de los co-autorxs de este texto durante los primeros meses de la pandemia del COVID-19, surgen estos apuntes que intentan revisar este proyecto como una micro-táctica de subversión poético-política que arroja, al menos al interior de los modos de investigación-creación del colectivo que lo propone, algunas pistas sobre cómo las prácticas de las artes vivas pueden volverse espacios para la interrogación sobre la escena social, sobre la escena artística en sí, y sobre quienes operan y propician el acto creativo. Se trata de un texto a mitad de camino de un diario hecho a dos voces, la indagación en las metodologías de trabajo del proyecto referido y una reflexión en las varias direcciones antes mencionadas.

Palabras clave: Escena Social, Dispositivo poético, Levantamiento.

Abstract

Reviewing the project “Coreografías efímeras a un metro de distancia”, a performative device for public space designed and activated by the group of co-authors of this text during the first months of the COVID-19 pandemic, emerge these notes to try to review this exercise as a micro-tactic of poetic-political subversion that throws, at least into the modes of research-creation of the collective that proposes it, some clues about how the practices of the living arts can become spaces for the interrogation about the social scene, about the artistic scene itself, and about those who operate and promote the creative act. It is a text halfway through an artistic journal made at two voices, a research into the working methodologies of the referred project and a reflection in the various directions mentioned above.

Keywords: Social Scene, Poetic device, Uprising.

Resumo

Da releitura do projeto “Coreografias efêmeras a um metro de distância”, dispositivo performático para o espaço público desenhado e acionado pelo grupo de coautores deste texto durante os primeiros meses da pandemia COVID-19, surgem notas que tentam revisar este projeto como uma microtática de subversão poético-política que lança, pelo menos nos modos de pesquisa-criação do grupo que o propõe, algumas pistas de como as práticas das artes vivas podem se tornar espaços de interrogação sobre a cena social, sobre a própria cena artística, e sobre aqueles que operam e promovem o ato criativo. É um texto que fica entre um diário feito a duas vozes, uma investigação sobre as metodologias de trabalho do referido projecto e uma reflexão nas várias direcções acima mencionadas.

Palavras-chave: Cena Social, Dispositivo Poético, Insurreição.

Será preciso luchar contra la normalidad
recurriendo a un “hechizo colectivo”.
(SANCHEZ, 2014, p. 68)

Cuenca, Ecuador, mayo de 2020

El espacio social ha sido despojado de todo sentido, arrebatado del sentido. La presencia del COVID-19 ha desatado una crisis que, además, pareciese ‘coronar’ una serie de resquebrajamientos de diversos órdenes eco-político-poéticos en el mundo entero.

Cuenca, tercera ciudad en población de Ecuador. Ecuador, uno de los países más golpeados por la crisis del coronavirus. Para inicios de abril de 2020, la prensa internacional empieza a colocar el ojo sobre Ecuador, por la afectación tan drástica del virus. En un artículo publicado en el portal web de la BBC, se refiere lo siguiente “En la región, Ecuador ocupa el segundo lugar en número de muertes después de Brasil. Aun cuando su población es doce veces menor que la del gigante sudamericano y su territorio, 30 veces más chico” (MILLÁN; 2020); mientras que en otro publicado por El País, se pone énfasis en tal situación a través de este titular “El coronavirus desborda Ecuador y abrumba a su población por la acumulación de cadáveres en casas” (ESPAÑA, 2020), que refleja la desproporción de la situación.

Un mes después de esos artículos, fechados del 2 y 1 de abril, respectivamente, en el portal Periodismo de Investigación se alude a lo siguiente: “El 4 de abril ha quedado marcado como el día récord de la muerte en toda la historia de Guayaquil (...) No existen registros de una tragedia de igual magnitud en los casi 500 años que lleva la ciudad llamándose Guayaquil. Ni los incendios, ni los piratas, ni las epidemias del siglo XVII y XVIII, trajeron tanta muerte junta en apenas 24 horas”. (Redacción La Historia y Periodismo de Investigación; 2020). Guayaquil, la ciudad ecuatoriana a la que se hace referencia, se sitúa a 125 km de Cuenca, donde se produjo este proyecto en cuestión.

Cuando el sentido es arrebatado; es decir, usurpado, hay dos posibilidades: Quedarse en el vaciamiento que produce la falta o permitir que eso arrebatado se convierta en el arrebatado para constituir la génesis de algo nuevo.

Lo arrebatado y el arrebatado.

El roce entre el desastre que despoja y el movimiento que eleva la vibración vital.

Un estado de emergencia para la emergencia de posibilidades insólitas.

RodezAlhampa surge en el mes previo a la pandemia como un colectivo teatral –constituido por lxs autorxs de este texto– que plantea su quehacer

inaugural entre dos aguas: un montaje sobre la miseria del poder, con guiños a García Márquez y a Artaud (lo que derivó en una serie de microensayos visuales, esbozos de inquietudes más que respuestas) y la constitución de un espacio de pedagogías experimentales, a través de un laboratorio titulado Caer. Ambas líneas de acción detonadas de un deseo de estar a la escucha del presente. En un cruce de lenguajes y con hálitos de diversas corrientes filosóficas, empezamos a trazar a inicios del 2020 el marco para el mencionado laboratorio que se imaginaba como un espacio interdisciplinario práctico para ensayar cómo perder la verticalidad en un momento social de aviso de derrumbe.

En medio del real derrumbe, aconteciendo la caída de todo lo conocido, sin embargo, el caer dejó de alimentar una pregunta a resolver, para convertirse en el eje de la gran performance social que se instauró en la realidad.

[Caídos.

Alejados.

Sin poder tocarnos.

Sustraídos de la posibilidad de contacto físico.

Un mundo que ya no se toca y que no ha constituido un tacto (una sensibilidad) para poder sostener este desmoronamiento].

El que el mundo se haya adelantado a la caída se convirtió en pivote de una nueva urgencia: ¿Cómo volver a estar juntxs?

Si bien la pregunta nueva había surgido, el marco para ensayar contestarla, el del sistema mundo habitado, parecía carecer de posibilidades para generar tentativas de respuestas. Recordamos uno de los versos del poeta chileno Enrique Lihn: “Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas” (LINH, 1989, p. 13)... Y pensamos más que en las palabras, en el lenguaje:

–¿Qué lenguaje usar para que esta pregunta – que empezó a cocerse, también parafraseando a Lihn en el mismo poema: ‘en la zona muda’, es decir, en esa zona que excede a cualquier codificación, entendimiento, sentido- pueda tener un modo de existencia y pueda abrírnos a nosotrxs, investigadores-creadores teatrales a reimaginar un modo de existencia al menos temporal?

La posibilidad de articular respuestas empezó con la constitución de un diseño espacial. Luego de algunos meses de gestación de este proyecto que detona los apuntes de estas páginas, pensamos en la potencia del espacio no solo como contenedor/propiciador de una ficción, sino como potenciador de realidades alternas a las dominantes. Es decir, como una suerte de correlato matérico-arquitectónico fugaz en donde ensayar unas posibilidades de escritura viva y que logran operar en el orden de lo vivo por efecto de rebote.

“Coreografías efímeras a un metro de distancia”, así se titula este dispositivo performático, usa mecanismos de la teatralidad y del pensamiento coreográfico, configurado por el Colectivo Teatral RodezAlhampa que trabaja el gesto como pensamiento y visceversa. Desde procesos de laboratorio se exploran, contagian, polinizan y atropellan entre sí una serie de lenguajes como el teatro físico, la danza, la visualidad, la experimentación sonora, el uso de materialidades, las escrituras vivas y la filosofía.

Basados en un protocolo de bioseguridad en donde lxs operadorxs del dispositivo se encuentran situados a un metro de distancia (gracias a una táctica de marcación del piso con cintas adhesivas que se montan-desmontan para cada acción) y cubiertos con mascarillas, se construye una dramaturgia en tiempo real. Así nacieron las ideas de base de los diferentes trazados que construimos: forma cuadrada, rectangular y circular. Presencias y formas a un metro de distancia.

Entre mayo y julio de 2020 se realizaron cuatro activaciones en el espacio público de Cuenca y, en octubre del mismo año, dos de ellas se presentaron en la ciudad de Guayaquil. Las reflexiones generadas en este texto surgen a la luz de esas primeras muestras del trabajo y no se restringen a ellas, sino que disparan preguntas sobre el oficio.

Sinopsis: Volver a estar juntxs. Agitar nuestros cuerpos cuidando la distancia y propiciando la cercanía. Armar, bailando, una comunidad experimental efímera. Hacer una grieta en el espacio para activar un pensamiento-acción en común. Seguir instrucciones, abiertas a la vulnerabilidad, para reimaginar la danza y la vida. Ofrecer nuestros cuerpos como archivos vivos para ensayar el presente y el porvenir.

Cada activación tuvo un eje particular.

Primera coreografía: “Pasar el gesto de la intimidad”.

¿Y si los gestos nimios que pueblan la intimidad de nuestro encierro son los que van a permitirnos volver a estar juntos, tejer el presente, ensayar el futuro? ¿Y si con los gestos de otro puedo activar una danza desconocida?

Segunda coreografía: “La comunidad de los tres vectores”. ¿Qué se necesita para configurar una comunidad mínima? ¿Y si mi cuerpo, el de un objeto y el del paisaje, son suficientes para ello? ¿Y si estar juntxs implica un diálogo permanente de volver visible lo invisible y a la inversa?

Tercera coreografía: “Testigo interior / testigo exterior: afuera hace ruido”. Re-pasar los rastros de otro, del tiempo, mientras un estallido sucede. ¿La urgencia de escuchar/mirar puede provocar la exhalación de cuerpos desconocidos? Los espacios de la ciudad se mueven, rebotan un saludo.

Cuarta coreografía: “Orologio: la rueda del transitar”. Dos ensayos en tiempos de desastre [dis-astro: pérdida de la estrella]. Una oportunidad para desplazarse en contrasentido. Satélites traduciendo restos para invocar un sistema inútil. Vuelta 2: directrices sedimentadas para retomar el sentido. Cuentas largas, cuentas cortas, pausas, cuentas que cuentan cuántos cuentos, pasos traducidos, cuentos trastocados. ¿Y si la tercera es la vencida? ¿Y si yo soy un astro intermitente?

Las circunstancias determinaron los modos de producción del trabajo que -a su vez- engendraron su poética, así como cimentaron la del colectivo. Al mismo tiempo, actualizaron conceptos que parecen estar muy viciados de

sentido (¿vaciados?) en su insistencia coloquial escénica, y nos lanzan a habitarlos -tal vez solo temporalmente- con un cuidado nuevo.

¿Qué implica coreografiar? ¿Por qué generar un énfasis en la efemeridad cuando los actos artístico-escénicos son efímeros? ¿Por qué esta reformulación desde la praxis actualiza también la política de nuestros afectos: el juego entre distancia y cercanía, entre lo plural y lo singular, entre lo común y lo personal?



Fig. 1: IV Coreografía efímera a un metro de distancia. *Orologio: la rueda del transitar.* Colectivo Teatral RodezAlhampa. Crédito: Archivo del Colectivo Teatral RodezAlhampa.

Sobre la coreografía

Como ya habíamos reflexionado en un ensayo previo sobre esta práctica¹ usamos esta palabra sin desligarla del término danza en tanto lenguaje codificado, como disciplina que arrastra una tradición a cuestas; pero, al mismo tiempo, la utilizamos desbordándolo. O sea, entendemos la coreografía en una dimensión más vasta y autónoma. Si bien quienes hacemos este proyecto creemos que

¹ Dicha publicación se encuentra disponible en la revista digital El Apuntador: <https://www.elapuntador.net/articulos/a-un-metro-de-distancia-condiciones-para-un-levantamiento-coreografico-comn-bertha-daz-andrs-santos>

todos los cuerpos bailan y que, por ende, bailar no es reductible a los humanos, sino que es una capacidad de todo organismo, al no habernos formado específicamente en la Danza, optamos por inscribirnos en la idea de coreografía, como una matriz y modo de pensamiento.

Haciéndose eco de Julia Kristeva y de Georges Bataille, Hans Thies Lehmann (2002) explica la idea de coreografía, pensando en la Chora como un espacio donde no hay oposiciones entre significado y significante, entre la escucha y la vista, entre el espacio y el tiempo, a diferencia del logos. Es decir, un espacio sin telos (sin objetivo) en donde se acogen estas grafías (escrituras), generadas con los cuerpos².

Efectivamente, el discurso de estas coreografías no ha tenido un horizonte de sentido, sino que simplemente ha sido un discurrir generado utilizando un marco (una serie de consignas ofrecidas a lxs activadorxs, a través de unos carteles), para invitar a quienes lo operaban (incluyéndonos) a despertar los propios sentidos al estar nuevamente juntxs y ensayar, así, un modo de comunidad experimental efímera que intenta en tiempo presente un común hacer.

Esta liberación del telos saca a estas coreografías de la inscripción de una historia oficial de la danza y nos ha permitido re-pensar: ¿Cómo se juega el estatuto Danza cuando es desplazado su “para quién”, su “quiénes son sujetos que pueden coreografiar”, su “qué cuerpos son los que permiten disponerse para disponer sentidos posibles”?

Este proyecto nace del re-pasar los pasos que damos cotidianamente, o los que dejamos de dar por la coyuntura. No hay coreografía, para nosotrxs, si es que no se vuelve a caminar la misma calle N veces hasta que advengan posibilidades nuevas de escritura espacial. Para nosotrxs, se necesita la repetición delirante (del tránsito por los lugares: físicos y subjetivos) para que aparezcan destellos de lo coreográfico.

La coreografía es una organización de los cuerpos en el espacio, un acto de componer. Con-poner; es decir, poner con otrxs.

El caminar da pie a la escritura viva. Y la escritura viva da pie a un caminar.

Estas coreografías nacen de la puesta en encuentro y tensión entre el pulso y la técnica.

Este obrar en el espacio público ha estado vinculado/ligado a las arquitecturas, a los andamios de una ciudad. Es un espacio levantado desde la indigencia orgánica de los primeros transeúntes que se descalzaron por ahí. Se quitaron los zapatos, ya sea, para reposar, para sentir el material. También, desde los escombros de una ciudad deshabitada.

Estas acciones han propiciado también una relación corpográfica propia distinta a aquella con la que recorreremos las zonas cotidianas; o permiten revelar

2 Este parafraseo está extraído de la versión en francés del libro *El teatro posdramático*, de Lehmann, de las páginas 235 y 236 una larga explicación en un acápite titulado Chora-grafía, el texto-cuerpo, a su vez en una unidad llamada Texto-espacio-tiempo-cuerpo.

algunas grafías que los cuerpos han ocultado por el dominio de los afectos sociales. Un ejercicio coreográfico podría catalogarse como una posibilidad de trazado vivo espacio-temporal en donde se constituye una forma (o una serie de formas) de poner el cuerpo, de arrojar las fuerzas del cuerpo para la emergencia de un sí mismo que opera para sí, contra sí, fuera de sí...

[Apéndice a lo coreográfico: “Para crear una coreografía se necesita des-calzarse”].

(Parafraseos -y giros- al significado de Calzarse, según la Real Academia de la Lengua Española)³.

- Despojar de un apoyo (aquel que proporciona el sistema del arte) para vaciar y angostar el espacio entre dos cuerpos.
- Quitar una cuña de cualquier artefacto para que este cojee.
- Desprender de un vehículo un obstáculo arrimado a su rueda, para que se movilice.
- Rechazar la bala de un calibre determinado.
- Nunca reemplazar la reja de un arado por otra nueva, siempre utilizar la ya gastada.
- Propiciar pocos o muchos alcances.
- Desviar un golpe.
- Quitar el empaste a una muela.
- Desgobernar-se.
- Dicho de una persona: Perder algo.
- No querer relaciones sentimentales.

Sobre lo cotidiano y lo poético

Cuando la cotidianidad está en crisis, cuando las horas de uso social están reducidas a su tercera parte de lo habitual, cuando existe una violencia mediática sistémica sobre el atravesar el tiempo y el espacio, cuando el espacio tridimensional y la co-presencialidad están sustraídos y sellados, el apetito para la re-creación se suscita como una urgencia. Alimento para el corte, el desvío, la transgresión, la fisura.

Si bien la pregunta: ¿cómo volver a estar juntas/os? no se manifestaba explícitamente en la sociedad porque ella atentaba y convocaba al peligro, latía como una necesidad soterrada. El momento de la crisis, como refiere Peter Pal Pélbart, también es el momento en que se cruzan muchas transformaciones. Remarca el autor:

3 Ver referencia a la palabra Calzar, en: <https://dle.rae.es/calzar?m=form>

La crisis es una conjunción del “nada es posible” y del “todo es posible”. La crisis revela las fuerzas que estaban en juego o, más bien, las redistribuye respondiendo a la pregunta: ¿irán las cosas en la dirección de la vida o de la muerte? Así concebida, la crisis no es el resultado acumulativo de una serie previa, sino un comienzo, un origen, una decisión vital (PÁL PELBART, 2013, p. 50).

La cotidianidad agotada y enferma en su imaginario contiene un resplandor desde donde se propicia lo poético: la dislocación y resignificación del cotidiano.

Marco Vida, una emergencia de letalidad. Lenguaje ordinario, cotidiano afectado.

Marco Poético, una emergencia de vitalidad. Lenguaje pautado de pasos y figuras.

No / o vamos a morir, no / o vamos a matar.

Arriesgar desde el marco poético para no morir. Configurar la vitalidad. Llamar a la Fortuna.

El núcleo del contra-dispositivo

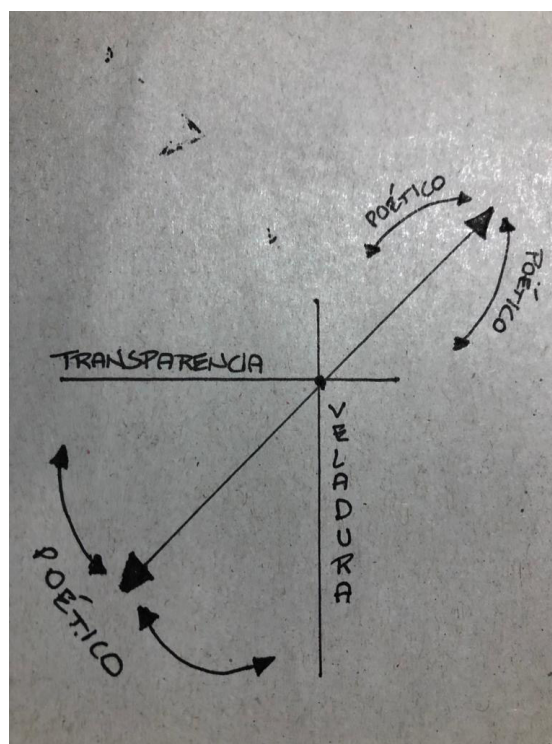


Fig. 2: Imagen tomada de los diarios de trabajo del Colectivo Teatral RodezAlhampa

Lo poético no surge de lo visto de frente; las materias poéticas aparecen siempre de reojo. Se le presentan al descuidado, al distraído, al torpe, al tropezado, al atropellado. Necesita un marco para contenerse y potenciarse: un (contra) dispositivo. Este es cómplice de que los sentidos sigan disponiéndose por fuera de aquellos dispositivos que gobiernan el campo subjetivo.

El contra-dispositivo permite una pendulación entre la transparencia y la veladura de la realidad. En esa pendulación se actualizan los conceptos que utilizamos para la vida, pero también para nombrar el arte; se fecundan cuidados nuevos: plurales y singulares.

El ejercicio de las Coreografías efímeras a un metro de distancia nos resuena con lo que José A. Sánchez entiende como contra-dispositivo, término que utiliza como sinónimo de dispositivo poético. Refiere:

Los dispositivos poéticos serán siempre profanación de dispositivos. [...] La profanación puede ser también entendida como una “desestabilización”. [...] La práctica artística participa en la profanación alterando momentáneamente las condiciones de enunciación, haciendo visible lo escondido, cometiendo actos de sabotaje selectivos, usurpando formatos, parasitando contextos, reorganizando hasta el absurdo los elementos, invirtiendo el sentido de las líneas o los giros, deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo, manifestando el ser de lo presente privado de función, precarizando el aparato en la práctica del bricolaje, produciendo maquetas efímeras entendidas como objetos de observación o como experimentos de subjetivación alternativos. La profanación se hará efectiva si estas tácticas consiguen superar el estadio del entretenimiento y alcanzan el de la experiencia y el discurso (SÁNCHEZ, 2016)

Este proyecto surge de los cimientos del imaginario que pisamos (y nos pisa), el que arrastramos (y nos arrastra). El acto creativo/poético es un acto del movimiento y en movimiento, por eso orgánicamente está poseído por una inquietud que lo lleva a ser atraído por fuerzas que están en un lado y otro. Genera tácticas (desde la re-habitación de los sentidos) para también volcarse al pulso contrario al que le lleva lo gravitatorio.

¿Cómo volver a estar juntxs? El dispositivo generado se dispara cada vez desde esta pregunta y a la vez esta pregunta lanza a construir un rompecabezas que ensayará acertijos: ¿Cómo colocar esta inquietud en el espacio público? ¿Cómo espacializarla? ¿Cómo convocar a los participantes con esta interrogante? ¿Cómo celebrar / incluir la diferenciación de cuerpos de cada activador? ¿Cómo extender esta adivinanza desde la práctica?

Parándonos sobre lo que el orden social nos impuso: el marcaje en el piso para estar a un metro de distancia y la utilización de mascarillas, generamos unos pilares sobre los cuales se levantó el dispositivo.

Ellos fueron:

- 1) La convocatoria de una microcomunidad (no más de 5 o 6 personas), para poder operar el dispositivo.
- 2) La configuración de un espacio participativo más que contemplativo, ya que quienes fueron convocados no se les invitaba como espectadores, ni intérpretes; sino como operadores, constructores del artefacto escénico.
- 3) La incorporación de formas geométricas distintas del marcaje oficial en el piso para propiciar otros modos de circulación, de activación de los sentidos, de movimiento singular y colectivo, para ponerse en riesgo mientras se generaban cuidados referentes al riesgo del virus.
- 4) Instrucciones vertebradas por un vocabulario específico en común desplegado por el eje generado y consignas compartidas a los operadores sobre todo a través de carteles.
- 5) Constitución de un tiempo determinado para la ejecución de las acciones.

La configuración de un marco es lo que detonó la escritura coreográfica, la escritura viva. Es lo que permitió que una dramaturgia en tiempo real se suscite y -a la vez- pusiera a temblar al propio marco.

El dispositivo funge, entonces, como prótesis para caminar de otro modo la realidad. De la prótesis nace el pensamiento plástico/sonoro, le permite a la vida resonar de otra manera.

La configuración del dispositivo devino en posibilidad para la reconstitución del sentido y del modo de habitar del tiempo (cuestión que se desarrollará en un acápite posterior). El toque de queda en Ecuador fue durante muchos meses de 14h a 05h, lo que implicaba que el tiempo de acción social también estaba constreñido, así como el espacio.

La pregunta sobre volver a estar juntxs con todo esto se desplazó a propiciar una inquietud sobre cómo estar con unx mismx. El ejercer de cada dispositivo provocaba que no exista miradas entre lxs operadores, tampoco diálogos ni relaciones explícitas. Había silencio y una re-flexión de la mirada hacia sí y hacia abajo, casi como algo que no se llegaba a comprender de ellos hacia nosotros, los guías de la acción. Desde esa incompreensión, desde lo no dicho, se ponía en funcionamiento la maquinaria y -también- un común posible.

La pendulación antes referida generó el fuera de equilibrio.

Torsiones para abrirse a nuevas perspectivas.

El que termina sentado en la fiesta porque no supo / desea bailar.

El desequilibrio se camufla en las prácticas matéricas para desde ahí lanzar la molotov, la carta de amor, sostener el rechazo o volverse imperceptible.

El pendular es dejar de protagonizar, es operar, es sublevarse a la balanza (la Danza).



Fig. 3: Tercera Coreografía Efímera a un metro de distancia. *La comunidad de los tres vectores*. Colectivo Teatral RodezAlhampa. Archivo del Colectivo Teatral RodezAlhampa.

Sobre el énfasis en la efemeridad

Si en las artes escénicas, como referimos anteriormente, pareciese ser una condición *sine qua non* lo efímero, el nombrar a este dispositivo como Coreografías Efímeras nos ha abocado a la fuerza de la instantánea suspensión; es decir, al reconocimiento de la potencia en la finitud, en lo pasajero, en el pasaje. Al insistir en esta como una práctica efímera lejos está de implicar que sea algo sostenido en la ligereza, sino que la brevedad se abre como única posibilidad de, en tiempos constreñidos, pueda surgir un ensayo vital.

Poner en relieve ello, siguiendo a Anne Carson, en una reciente entrevista que le hiciese la periodista Marta Peirano como parte de una actividad organizada por Matadero de Madrid: “inmortaliza al creador en ese momento. Esto es cancelar el tiempo mientras se está haciendo”⁴.

⁴ La entrevista está disponible en: <https://www.facebook.com/Mataderomadrid/videos/246707100148864/>

No se trata, entonces, de la duración, sino de lo que pasa en ese lapso en el sentido de la poiesis -también antes nombrada- y, con ello, de la posibilidad de una autopoiesis.

Estos instantes menos circunscritos al tiempo cotidiano, son los más cargados de peligro, pues son los que se resisten a inscribirse al lenguaje. Ellos son los que se emancipan del orden sobre el tiempo dictaminado tanto por el sistema del arte, como por el sistema social. El tiempo otorga y ofrece, ayudado por el marco, una expresión renovada de sí mismo.

Cualquier espacio que se exceda del lenguaje dominante, generará una zona muda, una zona franca en la que el tiempo se desplaza y libera de su formato.

Sobre el tiempo/espacio

El pensador ecuatoriano Bolívar Echeverría refiere que hay tres acciones meramente antropológicas que permiten habitar el discurrir de la vida: el juego, la fiesta y el arte. En una conferencia del mismo nombre, que diere en la sede ecuatoriana de Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en el 2001, sostuvo lo siguiente al respecto:

El tiempo extraordinario ya sea como tiempo del momento de la catástrofe o del de la plenitud, es el tiempo en el que la identidad o la existencia misma de una comunidad entra absolutamente en cuestión; es el tiempo de la posibilidad efectiva del aniquilamiento, de la destrucción de la identidad del grupo o es también el tiempo de la plenitud, es decir, el tiempo de la realización paradisíaca, en el que las metas y los ideales de la comunidad pueden cumplirse. Este tiempo extraordinario, en el que el ser o no ser de la comunidad se pone realmente en cuestión, se contrapone al otro tiempo, al de la vida cotidiana, dominada por la práctica rutinaria, es decir, por un estar en el mundo que toma por natural la existencia de la comunidad y su identidad, que está protegido de todo exceso, sea éste catastrófico o paradisíaco. (ECHEVERRÍA, 2001, p. 4).

En el mismo texto, además utiliza una imagen donde se evidencia la tensión de fuerzas y la necesidad de generar una fricción, una colisión que detona un estar otro.

Añade Echeverría:

El ser humano entiende su propia existencia como una transcurrir que se encuentra, tensado como la cuerda de un arco, entre lo que sería el tiempo cotidiano y lo que sería el tiempo de los momentos extraordinarios; entre el tiempo de una existencia conservadora, que enfrenta las alteraciones introducidas por el flujo temporal mediante una acción que restaura y repite las formas que

han venido haciéndola posible, y el tiempo de una existencia innovadora, que enfrenta esas alteraciones mediante la invención de nuevas formas para sí misma, que vienen a sustituir a las tradicionales. Si no hubiera esta polaridad, contraposición y tensión, no existiría la temporalidad humana. (*IDEM*, p. 3).

La temporalidad que han pretendido construir las Coreografías efímeras a un metro de distancia no se centra en una necesidad de dislocar el tiempo desde lo estético, sino que se montan sobre ello para permitir, como sugiere Echeverría, que la temporalidad humana respire.

Cabe acotar que este proyecto, en las dos ciudades que se accionó, tuvo lugar en plazas públicas. Reconocemos a la plaza como contenedora -al menos- de tres formas de relación con el tiempo:

1. El tiempo de las horas dominantes (reloj).
2. El tiempo subjetivo del paseante en la plaza.
3. El tiempo que se va tejiendo entre sonoridades, temperaturas, materialidades cambiantes.

Esta tríada modula las normadas / normales manecillas del reloj. El tiempo de la calle no es el mismo tiempo del hogar, o el de la oficina; ni lo es justo en este lapso donde este se ha dislocado por la coyuntura global. Por ende, el instalar el dispositivo ahí, en las plazas, provoca una negociación con esas formas del tiempo y las afecta. Es por eso que surgió la necesidad de una insistencia en una construcción lo más técnica posible del dispositivo, para que se abran tiempos nuevos. Unos que surgen en el entrecruzamiento y desborde de las expresiones del mismo antes mencionadas. Y que usando la estricta duración, van más allá de ella.

Aquí algunas variantes sobre cómo este ejercicio de reconocer esa tríada elemental y atravesarla por el dispositivo, hizo que las coreografías propicien una travesías de diversas direcciones del sentido del tiempo/espacio.

1
(tiempo / espacio)
extendido de la plaza

2
(tiempo/espacio)
agotado del sistema

3
(tiempo / espacio)
de lo tangible

4
(tiempo/espacio)
de lo simbólico.

5
(tiempo / espacio)
del silencio

6
(tiempo/espacio)
del ruido.

7
(tiempo / espacio)
macropolítico

9
(tiempo / espacio)
acompañado (plural)

11
(tiempo / espacio)
de la transparencia

8
(tiempo/ espacio)
poético

10
(tiempo / espacio)
solitario (singular)

12
(tiempo/ espacio)
de la veladura.

Sobre lo común y el levantamiento

Levantarse alude a la idea de rebelarse contra la autoridad, contra el poder; es decir, generar una revuelta de carácter social. Pero a diferencia de otras revueltas ruidosas, visibles, esta comenzó -y se extendió- en voz baja, casi en secreto, como si se tratara de un acto clandestino a la vista de casi nadie (porque la mayoría de la población aún no salía a la calle). Un ejercicio de levantamiento para voltear los ojos hacia uno mismo. ¿cómo nos estamos relacionando con el encierro?, ¿qué hemos dejado de hacer?, ¿cómo utilizar las matrices dominantes (como las lógicas de bioseguridad) a nuestro favor y pensar con ello cómo seguir en las artes escénicas y en la vida?, fueron algunas de las interrogantes que iban surgiendo en la medida que los levantamientos iban aconteciendo.

Como se puede inferir de cada descripción de las coreografías, cada una diseña un intento de levantamiento, pero a la vez de cómo tejer un común. Por el contrario, eso no indica necesariamente el diagrama de una comunidad de bordes claros ni que esta se sostenga en el tiempo. Sí, una posibilidad de generar unas condiciones de travesía común para, a su vez, azuzar un levantamiento de la situación macro gobernante.

El pensador Georges Didi-Huberman a propósito de su exposición *Sublevaciones* se interrogaba: ¿Qué nos subleva?, a lo que respondía: “Una serie de fuerzas: psíquicas, corporales, sociales. Con ellas transformamos lo inmóvil en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en rebeldía, la renuncia en alegría expansiva” (DIDI-HUBERMAN, 2007)⁵. Y continuaba con lo siguiente:

Sublevarse es arrojar lejos el fardo que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos. Es romper un determinado presente

5 Esto es un extracto de los textos que acompañaban las imágenes de la exposición *Sublevaciones*, curada por el autor en cuestión, en la versión que tuvo lugar en el Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina del 21 de junio al 27 de agosto de 2017.

–aunque fuera a martillazos, como habrán querido hacerlo Friedrich Nietzsche o Antonin Artaud– y levantar los brazos hacia el futuro que se abre. Es un signo de esperanza y de resistencia (*IBIDEM*).

Las coreografías efímeras a un metro de distancia nos han permitido no solo un ensayo de lo breve que permite una fisura en la realidad presente. También, nos han empujado a reconocer que todas las prácticas requieren del obrero, de la desobediencia como aliada para sostener el flujo vibrátil. En esa paradoja que implica el corte y el desvío como detonador de lo extensivo (en términos de espesura y no de durabilidad, como antes enfatizamos), se sitúa este proyecto inacabado: un juego, una diversión, una sub-versión de los relatos oficiales, un espacio que aunque tan medido por reglas, cada quien sabrá cómo llevarlo para expandir aquello que le pulsa.

Referencias bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, G. Texto parte de la exposición “Sublevaciones” que tuvo lugar en la Universidad Tres de Febrero, entre el 21 de junio y 27 de agosto de 2017. Enlace: <https://untref.edu.ar/muntref/sublevaciones/> 2017.

ECHEVERRÍA, B. *El juego, el arte y la fiesta*. Conferencia dictada en FLACSO, Quito, febrero de 2001. Enlace http://bolivare.unam.mx/ensayos/el_juego_la_fiesta_y_el_arte

ESPAÑA, S. “El coronavirus desborda Ecuador y abrume a su población por la acumulación de cadáveres en casas”. En *Diario El País* (1 de abril, 2020). Enlace: <https://elpais.com/sociedad/2020-04-01/el-coronavirus-desborda-ecuador-y-abrume-a-su-poblacion-por-la-acumulacion-de-cadaveres-en-casas.html>

LEHMANN, H. *Le théâtre posdramatique*. Paris: L'harche, 2002.

LINH, E. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

MILLÁN, A. “Coronavirus: ¿por qué Ecuador tiene el mayor número de contagios y muertos per cápita de covid-19 en Sudamérica”. In: BBC News. (2 de abril de 2020). Enlace: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52036460>

PÁL PELBART, P. “Una crisis de sentido es la condición necesaria para que algo nuevo aparezca”. En: Amador Fernandez Savater (org.). *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación*. Madrid: Acuarela Libros, 2013.

Redacción Periodismo de Investigación. “La más goleada del mundo: ¿por qué Guayaquil”. En Periodismo de investigación (2 de mayo de 2020). Enlace: <https://periodismodeinvestigacion.com/2020/05/02/por-que-guayaquil/>

SÁNCHEZ, J. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2014.

SÁNCHEZ, J. “Dispositivos poéticos 1”. En: Parataxis 2.0. 2016. Enlace: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Poéticas do cuidado em tempos de
crise: Performers sem fronteiras

*Poetics of care in times of crisis:
Performers without borders*

Tania Alice

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
E-mail: taniaalice@hotmail.com

Gilson Moraes Motta

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
E-mail: mottagilson@hotmail.com

Resumo

O artigo investiga a possibilidade de interseção entre práticas performativas e práticas de cura, a partir do momento em que ambas buscam subverter os afetos tristes gerados pelas estruturas de poder. A reflexão se dá a partir de ações artísticas realizadas pelo Coletivo *Performers sem Fronteiras* durante 2018 e 2019 na *Clínica Performativa* e, em 2020, durante a pandemia do novo coronavírus. A partir do conceito spinoziano de afeto e do conceito foucaultiano de cuidado de si, o artigo pensa a transformação de um corpo-arquivo de traumas para um corpo-arquivo de outras possibilidades, capaz de articular novas formas de estar juntos, gerando assim um campo de cura pela construção de novas subjetividades em diversos planos: pessoal, relacional, social e ambiental. No complexo momento sociopolítico que atravessamos, dentro de um contexto de crise mundial imposta pela hidra capitalista e pela crise ecológica que culminou na pandemia, deseja-se pensar como as práticas artísticas fundadas na atenção a si e ao outro podem se configurar como “Poéticas do Cuidado”, enquanto formas de reexistência, tanto no mundo pré, quanto no pós-COVID 19.

Palavras-chave: Performance, Cuidado, Projetos participativos.

Abstract

The paper investigates the possibilities of intersection between performance and therapeutical practices, since both seek to subvert the sad affects generated by power structures. The paper is based on artistic actions carried out by Performers Without Borders: one, during 2018 and 2019 at the Performative Clinic, and others in 2020, during the pandemic. Based on the affection's Spinozian concept of affects and the Foucaultian concept of care of the self, the article considers the transformation of a body-archive of traumas to a body-archive of other possibilities: a body capable of articulating new ways of being together, thus generating a field of healing through the construction of new subjectivities at different levels: personal, relational, social and environmental. In the complex socio-political moment that we are going through, within the context of the global crisis imposed by the capitalist hydra and the ecological crisis that culminated in the pandemic, we want to think how artistic practices founded on the care of the self and the attention to the Other can be configured as forms of re-existence, both in the pre- and post-COVID 19 world. We called these practices as “Poetics of the Care”.

Keywords: pPerformance art, Care, Participative projects.

Apresentação

Em um período em que a disputa de narrativas se dá entre as estruturas de poder que promovem uma necropolítica e as organizações sociais que buscam reforçar os laços de solidariedade, civismo e humanitarismo, nunca foi tão importante falar sobre afetos. As iniciativas de cuidado empreendidas no campo social – e, mais especificamente, no campo artístico – durante o período de governo da extrema-direita no Brasil desde o golpe de 2017, se configuram como um grande campo de possibilidades de re-existência, de sobrevivência e também de experimentação artística.

Esse artigo investiga práticas artísticas que se configuram como uma resistência ativa aos valores promovidos pelas estruturas de poder com suas políticas discriminatórias destinadas a gerar “afetos tristes”. O campo das “Poéticas do Cuidado”, como as denominamos aqui – seja consigo mesmo, com os outros ou com o meio ambiente – tornou-se ainda mais relevante com o advento da pandemia do novo coronavírus. A ideia de “cuidado”, presente nessa denominação, enraíza-se no conceito de cuidado de si, tal como este é desenvolvido por Michel Foucault na fase final de sua obra (FOUCAULT, 2004). Deste modo, abre-se a possibilidade de pensarmos a relação entre afetos, cuidado – enquanto forma de espiritualidade – e criação poética.

Nossa proposta consiste em pensar especificamente algumas ações realizadas pelo coletivo *Performers sem Fronteiras*, a saber, a *Clínica Performativa*, projeto artístico, terapêutico e social desenvolvido em 2018 e 2019 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e os projetos criados e apresentados durante a pandemia do COVID-19 de forma remota, tais como o grupo online de desafios semanais de performance chamado “Performance Durante a Quarentena” e a performance online *Crescer pra passarinho*. A questão que orienta esses trabalhos é: em tempos de presença insustentável, como gerar presenças de cura por meio de práticas artísticas?

O contexto

Desde 2016, vem-se observando uma crescente polarização entre duas dimensões: por um lado, pessoas que praticam um cuidado pela vida e, por outro, uma necropolítica que visa reduzir as vidas às forças produtivas para um capital que beneficia somente a esses que as capitalizam. Nesse contexto, dentro do campo da arte, surgiu uma série de ações que valem ser citadas pela mobilização de afetos que produzem. Essas ações tornam-se importantes na medida em que se apresentam como estratégias de crítica aos valores e modos de vida perpetrados pela razão neoliberal (DARDOT e LAVAL, 2016), de tal modo que, no lugar do individualismo, da lógica do interesse e da coisificação

humana, surgem modelos de relacionamento fundados no cuidado. O cuidado de si é compreendido aqui como um pensamento ético e estético, que – problematizando o modo de o ser humano constituir-se a si próprio – considera a própria existência como uma matéria a dar forma e que, como tal, promove formas de resistência e libertação do poder e dos modos de assujeitamento, assim como diversas maneiras de fomentar os afetos positivos e a potência de agir. Em sua dimensão ética, o cuidado de si apresenta-se como uma forma de estar e agir no mundo e, por conseguinte, uma forma de se relacionar com os outros. A dimensão estética se apresenta na medida em que o cuidado de si implica a compreensão da vida como uma obra de arte a ser modelada segundo regras e princípios que garantem ao indivíduo a libertação das normas e dos valores ditados pela sociedade. Trata-se de um exercício de poder que promove a transformação da subjetividade e dos modos de ser, isto é, um exercício de produção de subjetividade. Conforme observa Cassiano Quilici (QUILICI, 2012), há uma similaridade entre essa forma de produção de subjetividade e os exercícios, treinamentos e alterações do cotidiano realizados pelos artistas modernos e contemporâneos. Assim, quando estendido para o campo da prática artística, esse cuidado passa a se constituir como uma poética, na medida em que ele se articula por meio das linguagens que o veiculam. Neste sentido, quando pensadas dentro das práticas artísticas, as “Poéticas do Cuidado” abrem um grande campo para a reinvenção das formas de nos relacionarmos com os outros, para os encontros, para os agenciamentos coletivos moldados pela afetividade. Veremos agora alguns projetos artísticos que realizam esta operação.

No Rio de Janeiro, o *Projeto Performanciã*, de Marcelo Asth, ligado aos *Performers sem Fronteiras*, trabalha com performances com, para e por pessoas de mais de 60 anos, realizando ações que transformam as dificuldades vividas e os afetos de solidão gerados pelo descaso em ações artísticas. As ações realizadas pelo *Projeto Performanciã* são exemplares disto que estamos denominando de “Poéticas do Cuidado”. À guisa de exemplo, podemos mencionar a série de *Fotoperformances do Envelhecer*, que ressignificam o envelhecer de forma positiva¹, criando um espaço de diálogo sobre a maneira como a velhice é retratada nos quadros e como é vivida pela/os idosa/os hoje. Além desta ação, destacam-se também as ações *Oráculos*² e *Reflexos*³. Em ambos os casos, por intermédio da escuta e da atenção, promove-se a experiência de se colocar no lugar do outro e de ver a si mesmo no outro.

Em São José dos Campos, o Coletivo *Entre Oito*⁴ vem realizando trabalhos de arte relacional, entre os quais a série de performances *10 minutos para*

1 Cf. <https://www.projetoperformancia.com/14a-fotoperformances-do-envelhecer>

2 Cf. <https://www.projetoperformancia.com/orculos>

3 Cf. <https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos>

4 Cf. <https://www.facebook.com/coletivoentre8/>

você⁵. Nesta ação, cada performer recebe um/a participante, propondo um modo de interação e de troca afetiva. Por exemplo, um/a performer se propõe a realizar o desejo da/o participante, recebendo um sentimento em troca; outra/o oferece uma espécie de cardápio artístico para que a/o participante escolha; outra/o escreve cartas para o participante, entre outras ações poéticas. Aqui a ideia de cuidado é assumida integralmente, seja no formato que estabelece um limite de participação, privilegiando a exclusividade, seja na proposta, já que o foco do trabalho reside na dimensão afetiva. A proposta implica a ideia de um rompimento com os hábitos e com os automatismos cotidianos, a partir da proposta de um encontro inusitado num espaço público. Ou seja, há um deslocamento da dimensão da ocupação e da funcionalidade para um modo de relação baseado em outros valores, como a afetividade, a memória, a partilha de sonhos e medos, entre outros.

No Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, a professora Juliana Bom-Tempo vem desenvolvendo pesquisas que propõem um diálogo entre as artes, a educação, a psicologia e a clínica. Nesse movimento, criou o projeto *Por uma Clínica-Poética*⁶, que reúne discentes de vários cursos da UFU. Dentre os objetivos da pesquisa, encontra-se o de criação de estratégias para a prevenção ao suicídio. Uma ação com esse intuito foi realizada em 2019: a criação de um espaço com piscina, jogos, música, dança, entre outras atividades, no próprio campus da UFU. Embora seja aparentemente simples, a ação possibilitava uma mudança no cotidiano das pessoas que passavam pelo campus (funcionários, alunos, professores), fazendo-as se questionar sobre o modo de vida que levavam e possibilitando-as compartilhar suas tensões, ansiedades e crises emocionais e mentais. Nota-se aqui uma estratégia semelhante àquela adotada pelo Coletivo *Entre Oito*: a criação do que Hakim Bey⁷ chamou de “Zonas Autônomas Temporárias” (TAZ) (BEY, 2020), isto é, espaços de sociabilidade, criados com a finalidade de propiciar uma experiência de libertação das formas de controle e poder exercido pelo Estado e pela sociedade.

Essas ações configuram-se como sinais exemplares de uma questão mais ampla, que vem se delineando há algumas décadas. Trata-se do conceito de afeto como elemento agregador de várias práticas culturais e artísticas. Esta valorização dos afetos é, possivelmente, uma decorrência do fato de que, desde a emergência das filosofias da vida, do Existencialismo, chegando ao Pós-Estruturalismo e, mais recentemente, com o “*Affective Turn*” (virada afetiva), houve uma guinada do pensamento em direção à imanência, ao devir e ao

5 Cf. <https://www.portalr3.com.br/2018/11/feste-10-minutos-para-voce-uma-performance-afetiva-e-uma-das-atracoes/>

6 Cf. <https://www.facebook.com/porumaclinicapoetica/>

7 Hakim Bey é o pseudônimo usado pelo historiador, escritor e poeta estadunidense Peter Lamborn Wilson.

corpo. Esta entrada radical do corpo como objeto da reflexão filosófica conduziu o pensamento para uma análise da afetividade, das emoções, da sensibilidade e das paixões, num processo de negação da dicotomia entre corpo e mente. Nesse sentido, ganhou relevância a questão acerca da relação da razão com a afetividade. Em outras palavras, trata-se de se observar o modo como afetamos o mundo e como somos afetada/os por ele, considerando-se que, nem o sujeito nem o mundo são substanciais, mas sim processos ou forças que operam dinâmica e mutuamente.

Sabemos que o pensamento do filósofo Espinosa é a fonte direta e indireta para esta discussão sobre afetividade. Espinosa estabelece uma correspondência entre a possibilidade de agir e a capacidade de ser afetado: quanto maior o poder de ser afetado por outros corpos, maior será o poder de agir. Mas, todo o problema encontra-se no fato de não sabermos o que pode o pensamento pensar, nem o que pode um corpo fazer. Esta indeterminação é um elemento fundamental: pensar nos afetos sob esta ótica é pensar no que é desconhecido, no que se encontra em estado de potência e no que pode eclodir na dinâmica dos encontros. É justamente nesse ponto que a arte – em particular a arte da performance – pode ser exemplar como produtora dos afetos, na medida em que envolve a afirmação do risco, do desconhecido e do choque afetivo. E, paradoxalmente, este risco também se apresenta como uma possibilidade de cura, de saúde.

Nos referimos aqui ao fato de que uma proposta de ação performativa pode provocar uma reorganização no campo da experiência, uma modificação dos hábitos de percepção e de interpretação da realidade, assim como gerar um questionamento da própria identidade psicológica e social do sujeito. Ao participar de uma prática performativa, o indivíduo pode ser lançado numa experiência que pode fazer eclodir afetos que já não se coadunam com o seu “eu” anterior. Esse choque afetivo entre um estado de ser que se quer conservar e outro que quer se superar envolve, inevitavelmente, uma forma de sofrimento, de mal-estar. Embora se refira ao contexto psicanalítico, o texto de Sueli Rolnik que reproduzimos abaixo, ilustra esse processo:

O que provoca este abalo? Somos povoados por uma infinidade variável de ambientes, atravessados por forças/fluxos de todo tipo. Estes vão fazendo certas composições, enquanto outras se desfazem, numa incansável produção de diferenças. Quando a aglutinação destas novas composições atinge um certo limiar, eclode um acontecimento: imantação de uma multiplicidade de diferenças, necessariamente singular, que anuncia uma transformação irreversível de nosso modo de subjetivação. Isto nos coloca em estados de sensação desconhecidos que não conseguem expressar-se nas atuais figuras de nossa subjetividade, as quais perdem seu valor, tornando-se inteiramente obsoletas (ROLNIK,1995, p.1)

O conceito de sofrimento é compreendido aqui como o processo de intensificação da experiência de sentir-se a si mesmo com suas limitações e possibilidades. Este sentir a si enquanto essência da afetividade, é caracterizado como autofruição por Michel Henry (1994). Segundo este autor, a autofruição seria o processo de experienciar-se a si como sofrer e aumentar-se: quanto mais fortemente a vida se experimenta na intensificação de seu sofrer, mais possante é a maneira como ela se apossa de seu eu, mais intensa é a fruição. Desse modo, o risco, o desconhecido e o choque afetivo referem-se justamente à experiência da possibilidade de transformação de um modo específico de subjetivação. Em outras palavras, o risco da possibilidade de vir a ser outro, risco que, por sua vez, está presente no teatro como elemento essencial, assim como também na arte da performance.

É nesse ponto de passagem de um estado de ser a outro, enquanto abalo e inquietude, que se instauram aquilo que estamos denominando de “Poéticas do Cuidado”, isto é, práticas artísticas ou performativas que promovam nos participantes um retorno a si a fim de desbloquear as forças que inibem as possibilidades de felicidade. Trata-se de se pensar e realizar atividades artísticas que envolvam necessariamente um trabalho acerca de e sobre a afetividade, operando uma transformação na subjetividade. A poética do cuidado é escuta de si, é escuta dos desejos e do sofrimento e, sobretudo, constitui um agir, um obrar como modo de desenvolver e acentuar a sensibilidade enquanto capacidade de ser afetado. Nesse sentido, é importante notar que as “Poéticas do Cuidado” – tais como são desenvolvidas nas práticas performativas que analisaremos a seguir – não se propõem a desenvolver uma maior capacidade técnica de expressão, pelo contrário, trata-se de uma “técnica” que visa a desconstrução, a produção de uma inquietude, a deseducação e a desobediência, tal como é formulada por Frédéric Gros (GROS, 2018). Em suma, trata-se de se entender quais os afetos nos movem e quais nos limitam ou paralisam. E, neste movimento, possibilitar formas de autofruição como possibilidades de transformação de si, como abertura existencial para a mudança e, conseqüentemente, como criação de novas formas de vida social.

Desse modo, algumas das experiências artísticas tomadas aqui como objetos de análise nos mostram possibilidades de sair de situações de opressão e/ou servidão recorrendo à linguagem artística para as reconfigurar. Iremos nos ater aqui a pensar o trabalho realizado pelos *Performers sem Fronteiras* um pouco antes da pandemia e durante ela.

A atuação dos *Performers sem Fronteiras*⁸ como um todo se inscreve dentro do projeto de pesquisa “*Poéticas do cuidado: arte em tempos de crise*” coordenado por Tania Alice, dentro do grupo de pesquisa transdisciplinar “Práticas performativas Contemporâneas” (UNIRIO/ UFRJ/ USP / ULB), liderado pelos dois autores deste artigo e que abriga o coletivo *Performers sem Fronteiras* (PsF). O coletivo PsF existe desde 2015 e reúne performers de diversas nacio-

8 Cf. <https://www.performerssemfronteiras.com/>

nalidades que realizam projetos artísticos, culturais e terapêuticos com e para vítimas de traumas de choque – como conflitos armados, migrações, guerras, catástrofes naturais e agora pandemias – ou traumas continuados: pessoas adoentadas ou idosas, internadas em hospitais psiquiátricos, em unidades de cuidados paliativos, entre outros. Os *Performers sem Fronteiras* conduzem ações de pesquisa, formação e apoio nos setores artístico, social, ecológico e terapêutico, junto a uma população diversa e com interesse mútuo em elaborar ações e projetos que atuem nessa zona de contágio entre disciplinas, ideias e linguagens – sendo que grande parte desses projetos de pesquisa se dão na forma de pesquisas acadêmicas de Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado.

Em atividade desde 2015 no Brasil, PsF também possui a forma legal de uma Associação Artística (“Lei de 1901”), fundada na França, que também trabalha com projetos artísticos participativos. Até agora, a plataforma realizou intervenções artísticas no Nepal após os terremotos; após os atentados de Bruxelas, na Bélgica; com pessoas idosas, internadas em hospitais psiquiátricos ou profissionais de saúde, no Brasil; nos cuidados paliativos e em zonas periféricas de grande vulnerabilidade social, na França; nos contextos políticos conturbados do Togo e do Haiti, entre outros. Iremos aqui pensar dois projetos específicos do ponto de vista da geração de afetos: a *Clínica Performativa*, projeto desenvolvido na UNIRIO em 2018 e 2019 e a performance *Crescer pra Passarinho*, de 2020.

Clínica Performativa: Poéticas do Cuidado na Universidade

Em 2018, antes e, principalmente, após as eleições presidenciais e as ameaças nela contidas, ocorreram na UNIRIO, e mais especificamente no Centro de Letras e Artes, um aumento de tentativas de suicídio, crises de ansiedade, depressão e ataques de pânico dentro e fora de sala de aula. No intuito de realizar ações de prevenção, a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis - PRAE convocou uma reunião com o Diretor da Escola de Teatro, Prof. Dr. Luiz Henrique Sá e uma equipe de professores, para que pudessem ser pensadas estratégias de prevenção. Foi desse encontro que surgiu a iniciativa, por parte do Coletivo Performers sem Fronteiras, de montar uma Clínica Performativa. A ideia já vinha sendo pensada e discutida dentro do grupo de pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas”, que abriga este Coletivo, principalmente por Diogo Rezende, que concebeu seu Doutorado imaginando esse espaço de intervenção clínica e artística, denominando-o de Clínica Somático-Performativa (REZENDE, 2019). Após diversas reuniões de preparação e concertação entre as diversas instâncias da Universidade, o texto seguinte foi publicado no site da UNIRIO⁹:

9 Inicialmente denominada Clínica Somático Performativa, a Clínica passou a ser chamada de “Clínica Performativa” em 2020.

A Clínica Somático-Performativa é um espaço de acolhimento para aluna/os de todos os cursos de Graduação e Pós-graduação da UNIRIO. Trata-se de um espaço de respiro que oferece práticas artísticas e somáticas que promovem e fortalecem a saúde física e emocional dos participantes nos tempos difíceis que estamos enfrentando. Cada sessão da clínica é organizada em função das demandas e necessidades da/os aluna/os presentes e se apresenta como um antídoto à depressão, à ansiedade e à insegurança. Entre as possibilidades de prática, sempre abertas, contamos com práticas de escuta empática, caminhadas, diversos tipos de meditação, práticas de movimento livre, processos criativos, yoga do riso, rodas de conversa, massagens, yoga, desenho, reiki, entre outros. A Clínica Somático-Performativa é uma iniciativa da plataforma “Performers sem Fronteiras”, dentro do grupo de pesquisa “Práticas performativas contemporâneas”, coordenado pela Profa. Dra. Tania Alice, performer-pesquisadora e terapeuta de *Somatic Experiencing* (cura do trauma) da Escola de Teatro da UNIRIO¹⁰.

Em sua primeira fase, a Clínica iniciou seu funcionamento no dia 25 de março e seguiu até o dia 24 de junho de 2019, com um total de 15 encontros, conduzidos por diversos membros dos *Performers sem Fronteiras*, às vezes de maneira independente, às vezes de maneira conjunta¹¹. Após um primeiro semestre de encontros semanais, iniciou-se, no segundo semestre, uma disciplina optativa para os Graduandos de Artes Cênicas que se propuseram a multiplicar a clínica em seus respectivos locais de trabalho e convívio: escolas, comunidades, bairros ou instituições onde atuavam, como presídios ou hospitais, entre outros.

Estruturada dentro de um Curso de Graduação em Artes Cênicas, longe de se configurar como o que, dentro de um vocabulário militar, costuma chamar-se no ensino de “grade” ou de “disciplina”, a Clínica se configurava como um espaço de encontros abertos a toda/os. Imaginada como um projeto de Arte Socialmente Engajada dentro do qual poderiam florescer múltiplas possibilidades, o projeto tinha por meta contribuir para produzir um “reencantamento” do mundo (MAFFESOLI, 2007), dentro de um universo formativo muitas vezes permeado pelo racismo e pelo machismo estruturais. A Clínica tinha por meta

10 Cf. <http://www.unirio.br/prae/copoe-1/projeto-praticas-artisticas-e-somaticas>

11 A equipe da Clínica Performativa era composta pelos seguintes integrantes: Profa. Dra. Tania Alice, artista-pesquisadora e terapeuta do trauma; Bruno Cuiabano, esquizoanalista, artista e pesquisador independente; Fernanda Paixão, artista, mestranda, terapeuta e formada em Yoga do Riso; Marcelo Asth, doutor, professor e artista em projetos socialmente engajados; Prof. Dr. Gilson Motta, artista e professor da UFRJ; Bruno Palmieri, graduando e massoterapeuta; Diomar Nascimento, graduando e professor de dança; Alarisse Mattar, palhaça e performer formada em Artes Cênicas e Circo e o cão Ninja, Golden Retriever emprestado pelo Prof. Dr. Charles Feitosa.

associar a ideia de trabalho/estudo com o cuidado. Localizada em um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, a UNIRIO se configura com um espaço de acolhimento, tanto pela localização geográfica, em proximidade ao mar e a uma área arborizada, quanto pela abertura ao diálogo por parte da maioria da comunidade acadêmica. Portanto, as condições para a realização de práticas somáticas e performativas parecia ideal. Uma experiência de teor e em contexto semelhante já foi realizada na Clínica La Borde, focalizada em associar arte e terapia e a reinventar as relações entre quem cuida e quem é cuidado. Ilha de resistência associada à reinvenção da psiquiatria nascida em 1953 na França e fundada por Jean Oury, foi neste espaço que Félix Guattari desenvolveu suas pesquisas de reflexão sobre a psicoterapia institucional. Se, no caso de La Borde, a arte adentrou o mundo da clínica, no nosso projeto, a clínica adentrou o mundo da arte, configurando desta forma uma revolução dos afetos, tanto dentro quanto fora do espaço da Universidade.

A abordagem era focada em uma perspectiva somática, com enfoque no trabalho do toque. A condução do trabalho foi realizada em parceria com o esquizoanalista Bruno Cuiabano. Em *O corpo utópico*, Michel Foucault fala da utopia possível do toque e da pele, que serve como fio condutor para a experimentação somática:

O amor, assim como o espelho e como a morte, acalma a utopia do teu corpo, a cala, a acalma, a fecha como numa caixa, a fecha e a sela. É por isso que é um parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o rodeiam, se gosta tanto de fazer o amor é porque, no amor, o corpo está aqui (FOUCAULT, 2013, p. 16).



Fig. 1: Sessão da Clínica Somático Performativa. Foto: Tania Alice.

Trazer presença, desautomatizar o corpo, buscar restaurar um equilíbrio em corpos muitas vezes traumatizados por situações complexas do dia a dia: nos encontros, a prática da amorosidade se constituiu como uma meta e, ao mesmo tempo, como um ponto de partida. Dentro da Universidade, uma outra questão também se colocava com força: estaríamos apaziguando tensões, minimizando conflitos? Essa pergunta se relaciona a questionamentos colocados pelos autores deste artigo em outro artigo, escrito oito anos atrás, em uma época em que suas práticas artísticas eram mais orientadas para o a(r)tivismo político (MOTTA e ALICE, 2012). Segundo Laurent Berlant, pesquisadora da Universidade de Chicago:

Existe uma ambivalência política nos afetos. Por um lado, os afetos carregam o perigo de mascarar injustiças e antagonismos sociais, no caso de “estar legal”, ou quando operam como um meio para a criação de espaços sentimentais ou justapostos; por outro lado, eles podem ser o lugar da transformação política (2016, tradução nossa)¹².

De fato, não poderíamos alterar as condições de vida objetivas e estressantes que os estudantes em situações de precarização crescente estavam passando: a precarização econômica, a violência para com a mulher e para com todos os corpos dissidentes em suas opções sexuais, o racismo, entre outros. Porém, tanto em 2012, quanto agora, o que se nos mostrou possível foi justamente a criação de micro-utopias e “zonas autônomas temporárias” (BEY, 2020), onde essas questões pudessem ser repensadas e transformadas de um ponto de vista subjetivo.

O trabalho atuava na direção da invenção de um “sentimento público” (Berlant) de segurança e amorosidade para, em seguida, levá-lo para fora dos muros da Universidade. Esse trabalho se inscreve dentro do campo da política dos afetos, tal como desenvolvida por Brian Massumi (2015) numa perspectiva que visa desconstruir a abordagem separatista corpo/mente, restabelecendo os afetos como forças e intensidades viscerais e autônomas que surgem antes das intenções e formam a subjetividade.

Para que essas metas de reinvenção de si pudessem ser alcançadas, iniciamos o semestre com práticas de atenção plena, escuta empática e compartilhamento das criações performáticas. Os encontros versavam sobre temas específicos, como autoimagem, alegria e riso no dia a dia, insônia, liberdade de movimento, entre outros. Em cada sequência, eram realizadas práticas em

12 “There seem to be certain political ambivalence in affect. On the one hand, affects seems to carry the danger of overshadowing political injustices and social antagonisms, such as in cases of “feeling good”, or when they operates as the medium for creation of juxtapolitical or sentimental spaces, but on the other side, they may become sites of political transformation.” (2016). Palestra disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=Ih4rkMSjmjs>. Acesso em abr. 2020.

sala de aula e performances executadas dentro e fora da sala de aula – como a gravação de um ASMR¹³, meditações em movimento, dança livre, entre outras. Segundo A., um dos frequentadores da clínica, que se tornou um multiplicador no segundo semestre e, em seguida, bolsista assistente do projeto, a experiência foi geradora de potências.

Foi procurando assistência no site da PRAE que encontrei um informativo sobre uma “clínica somática” que começaria dali a duas semanas. Logo, mandei um e-mail para a Tania. sempre meio descrente que a arte poderia me ajudar a sair do lugar onde me encontrava. Ah! antes que eu esqueço: eu sou muito descrente (não só religiosamente). Foi em uma segunda-feira que vi que a arte pode me ajudar (até) a dormir melhor: a sala da clínica estava com as luzes apagadas, alguns panos estavam pelo chão e tinha biscoitos também, era um lugar perfeito para um longo cochilo. Gravamos um ASMR em que uma participante francesa contava sobre o albergue em que morava (acho q foi o ASMR mais engraçado que já ouvi, depois da cesariana no abacate - se vocês não conhecem esse ASMR, por favor, procurem no Youtube, é muito bom). Eu lembro que quando cheguei em casa, depois de meses sem um sono adequado, meu corpo tomou voo no colchão em que dormi. É uma sensação que não dá para descrever muito bem em palavras¹⁴.

Neste depoimento, a potência de cuidado da arte – no caso a arte de criação de um ASMR realizado coletivamente, que literalmente embala o sono - é explicitado com muita simplicidade e clareza, bem como a correlação entre sofrimento e criação e a constituição de afetos que atravessam os corpos. O psiquiatra Boris Cyrulnik, criador do conceito de resiliência, explica a correlação entre arte e cura em seu livro *Os patinhos feios*:

As crianças que sofreram não têm escolha. O que transformaram em hino de alegria é uma sinfonia do desespero. (...) Nas crianças feridas, a felicidade de criar é vital, como o apego desesperado que sentimos diante dos restos que flutuam e nos quais nos agarramos para não nos afogarmos. Até que, de tanto produzir, as crianças desesperadas se tornam favorecidas, guardando somente dentro delas a memória da ferida em volta daquela constroem sua existência e

13 O ASMR é uma “Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano” que consiste em uma sensação prazerosa obtida por sons diversos, como vozes baixas, sopros, barulhos de objetos que provocam um “organismo do cérebro” para provocar um relaxamento e ajudar a dormir. O ASMR da Clínica gravado naquele dia a partir das narrativas dos participantes encontra-se no link: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10157086959024763&id=5320962&_rd=1. Último acesso: 26/04/2020.

14 Depoimento recolhido por Whatsapp, no grupo “Frequentadores da Clínica”, no 12/10/2019.

personalidade. Me torno autor do meu mundo interno e o compartilho. Quando vocês choram, quando vocês riem, aplaudem, me aceitam com minhas feridas. Eu deixo de ser um anormal, uma criança fora de cultura, um monstro. (CYRULNIK, 2004, pp. 210-211)

Foi possível, dentro deste contexto, reinventar realidades. Na linha de Massumi, Eve Sedgwick afirma que, além da perspectiva somática, a potência de reinvenção também passa pela potência afetiva da linguagem (SEDGWICK, 2013). Essa teoria, que se baseia nos atos de fala performativos de Austin, diz respeito a um tipo de atos de fala que constroem realidades e podem estabelecer novas realidades. No caso dos atos de fala performativos, o entorno – seja ele de palavras, seja de estruturas, seja de texturas – é mutável e vai nos afetando e criando formas de se perceber no mundo (idem). É interessante observar que foi justamente a teoria dos atos de fala de Austin (AUSTIN, 1962) que ajudou a entender a linguagem da performance como uma instância passível de criação de novas realidades. Segundo Austin, o ato de fala performativo é aquele que executa à medida em que é proferido, conferindo uma dimensão profundamente performativa à linguagem, transformando a realidade e estabelecendo novos parâmetros para existir. Nesse sentido, esse tipo de ato de fala têm a potência de transformação e de reinvenção do mundo, a mesmo título que a performance, revolucionária dos afetos. (ALICE, 2016).

Uma das performances realizadas no projeto foi o *Cemitério das Transfomação*, idealizada pelo aluno Cléverson Soares. Nessa performance, em um primeiro momento, os contornos dos corpos de cada pessoa eram reproduzidos em sala de aula sobre cartolinas grandes, e, em seguida, mapeados com colagens e pinturas em suas diversas zonas de traumas ou alegrias. Cada aluno apresentava então seu corpo desenhado para outra pessoa do grupo. Em seguida, as zonas traumáticas eram resumidas em uma palavra (“estupro”, “ausência”, “vazio”), que era anotada em um papel-semente, um papel reciclado que contém sementes de flores, hortaliças e temperos inseridas nele durante o processo de fabricação e floresce quando plantado. Foi em seguida definido, de acordo com a Direção da Escola, um espaço para o “Cemitério da Transfomação”. Na inauguração performática do cemitério, todos os traumas do grupo foram plantados, de maneira que pudessem virar flor. Após a performance, uma caixinha com papel e caneta foi disponibilizada para que qualquer pessoa que passasse por lá pudesse plantar seus traumas para vê-los florescerem, configurando uma instalação permanente no espaço externo dos Jardins da UNIRIO. A instalação aberta criava na mente de quem passava por lá a nítida percepção que cada trauma pode florescer, a condições que tivesse sido visto, regado e cuidado.

Outra performance foi uma ação realizada no campus da UNIRIO e, em seguida, na praça pública do Largo do Machado no 9 de novembro de 2019, intitulada *“Alimente a Mulher do século XXI”*, concebida e idealizada por uma aluna

da Clínica que se propunha a ser multiplicadora. Nessa performance, Gabriela Estolano recriou o espaço de seu quarto com móveis e objetos pessoais no espaço público, mostrando o quanto a pressão do tempo gera um desespero diante das demandas constantes da vida. A performer transformou seu sofrimento pessoal, provocado pela falta de tempo e exigência de produtividade continuada, estigmatizada pelo filósofo Buyung-chul Han em seu livro *A Sociedade do Cansaço* (HAN, 2015) com o qual a performance dialoga. Na instalação, durante duas horas, a performer realizava um roteiro de ações, que mudava a cada 30 segundos: dormir, comer, beber, trocar de roupa, estudar, trabalhar, ler, escrever, usar o telefone, limpar, fazer exercícios físicos, tirar fotos, se maquiar, meditar, manifestar opiniões políticas, tomar remédios, rezar, cuidar de uma planta, entre outros. Um relógio ia pontuando a passagem do tempo, gerando um sentimento de aceleração no espectador. Como afirma a performer: “O título ‘Alimente a mulher do século XXI’ é uma oposição irônica da frase ‘Não alimente os animais’, já que nesta performance as pessoas podem alimentar a performer com comida, com palavras, com gestos ou com qualquer ação que sinta vontade de realizar”¹⁵. A performance se apresentava como um espelho do mundo apressado, com seus compromissos sempre inadiáveis e suas urgências permanentes. Como na primeira performance, tratava-se da reconfiguração de um afeto em uma proposta que pudesse estimular a empatia e a conexão de quem estava assistindo. Levando as situações de opressão para o espaço público, tanto a performance do cemitério quanto a performance de Gabriela Estolano puderam tornar públicos as opressões vividas no corpo, abrindo um campo para empatia e um olhar sobre si mesmo de quem estava assistindo.

Práticas performativas online: os afetos na pandemia

Performance durante a quarentena

Quando, após um ano de existência, a *Clínica Performativa* estava prestes a retomar suas atividades, surgiu a pandemia do COVID-19 e seu consequente distanciamento social. Pela impossibilidade de presença física, os eixos acima mencionados tiveram que ser redefinidos. Em vez de produzir performances sobre a aceleração e que envolvessem presença e toque, foi necessário abandonar o espaço público real e se deslocar para o virtual; no lugar do espaço da academia, o espaço da moradia, da habitação; no lugar do trabalho coletivo, o foco na individualidade. Neste sentido, cada um dos autores desse artigo desenvolveu uma reflexão própria. Por um lado, começamos a pensar que o

15 Entrevista realizada com a performer no dia 28/04/2020, por telefone.

isolamento social poderia acentuar a própria prática do cuidado de si, enquanto um foco nos modos de sentir e pensar que emergiam com a ruptura dos hábitos (como a rotina de trabalho anterior) e com o surgimento de novos hábitos (por exemplo, o convívio intenso com os filhos como uma nova rotina, a redução do deslocamento rodoviário, a prática de cozinhar e faxinar diariamente, etc.). Em suma, o isolamento social pode gerar um tipo de recolhimento que obriga cada pessoa a olhar mais profundamente e criticamente para seus hábitos, num processo de reeducação e reinvenção. Por outro lado, houve uma necessidade maior de se propor atividades criativas como forma de sobrevivência. Neste sentido, Tania Alice criou um grupo do Facebook intitulado “Performance Durante a Quarentena”¹⁶, com desafios semanais de performance propostos por diversos artistas dentro de um revezamento. Neste grupo mostrou-se necessário lançar semanalmente desafios que pudessem gerar uma atividade e uma ocupação criativa, como antídoto ao isolamento, à solidão e à falta de exigências externas em termos de produtividade. Atualmente, o grupo contém cerca de 1500 membros que, durante todo esse período, realizaram muitas ações, melhor dizendo, muitos “desafios semanais”, tais como, fazer uma foto-performance tendo como inspiração uma pintura clássica, desfilar com uma nova roupa, observar os gestos que emergem durante a quarentena, mudar o sentido da palavra solidão, transformar um prato de comida num quadro, entre outros. Os desafios são organizados em ordem numérica, de forma que, até o momento em que escrevemos esse texto, foram realizados 15 desafios. Não nos cabe aqui descrever cada um deles, mas consideramos importante comentar alguns que parecem caracterizar as “Poéticas do Cuidado”.

Como ponto de partida, consideremos que a ideia dos desafios semanais pode envolver um duplo movimento: o de expansão, de ousadia, de superação dos limites, implicando uma forma de reconfiguração da própria subjetividade, dada aqui pela ação de lidar com o desconhecido, de superar-se ou de transformar-se em outro; e o movimento de conservação, uma busca de um espaço de segurança, de preservação do eu, como uma espécie de uma defesa a uma ameaça. O desafiar parece conduzir aqui ao movimento de confiar. Nesse sentido, gostaríamos de mencionar dois desafios.

A performer Fernanda Paixão propôs o Desafio 4, chamado “Coleção particular de anticorpos: O que está ao meu redor para acalmar, fortalecer, acolher, expandir, alegrar, amar, serenar? Quais são seus anticorpos?”. A proposta faz uma referência direta à pandemia e convida para um olhar sobre o espaço e os seres que podem, de algum modo, contribuir para a manutenção do estado de saúde. Retomando o pensamento de Espinosa, poderíamos pensar na ideia do bom encontro que produz um afeto de alegria, sendo esta compreendida como uma maior potência de ser e agir no mundo e de pensar sobre

16 Cf. <https://www.facebook.com/groups/2469414353369808/>

o mundo. Assim, o desafio parece convidar a observar, nos limites de um ambiente reduzido pelo distanciamento social, quais seriam os bons encontros possíveis e, diante do grande campo das afecções quais seriam os afetos que promovem a força de existir. Em outras palavras, trata-se da tentativa de encontrar as alegrias possíveis num campo marcado pelos afetos tristes. As propostas que surgiram como modo de corresponder a esse desafio mostram-se, portanto, vinculadas a emoções positivas e a atos como bondade, benevolência, dedicação, proteção, gratidão, entre outros. Dessa forma, as ações que surgiram neste desafio podem ser classificadas do seguinte modo:

- Práticas de contemplação de elementos da natureza (de árvores, plantas, flores);
- Práticas de convivência: relação com animais de estimação, convívio harmonioso com familiares, acentuação do valor da relação amorosa, cultivo da amizade;
- Práticas espirituais: meditação, oração, ancestralidade;
- Práticas de rememoração: observação de fotos de infância;
- Práticas criativas: poesia, contação de histórias.

É evidente que alguns desses campos apresentam correlações: a contação de histórias (nesse caso, tratava-se de histórias sobre o protagonismo negro) é também um modo de valorização da ancestralidade e uma forma de convivência harmoniosa; uma prática espiritual pode envolver também a contemplação de elementos da natureza; entre outras relações possíveis. Se, de um lado, em termos de composição ou de linguagem artística, essas performances não apresentam maior elaboração ou complexidade, por outro, o que se nota é que essas ações envolvem um modo de se tornar mais atento para a relação entre si e o outro. Isso implica numa valorização da convivência, do estar-junto enquanto um modo de se negar a coisificação e a instrumentalização imperante na razão neoliberal. O estético parece ceder lugar ao ético-afetivo. Deste modo, a valorização do elemento afetivo pode apresentar também uma dimensão política, na medida mesmo em que reformula a ética, compreendida como *êthos*, como morada, como um modo de estar no mundo. Esta valorização da atenção apresenta-se como uma das características da poética do cuidado.

Outro desafio que gostaríamos de mencionar foi aquele proposto pelo performer Marcelo Miguez, aluno da Clínica e ator do espetáculo *Crescer pra Passarinho*: “Como trazer o mundo para dentro do seu lar neste momento de pandemia? Quer ir à casa dos seus pais ou à China? Vá, mas sem sair do lugar. Programa performativo: Por meio dos mais diversos materiais (foto, vídeo, som...), mostre-nos como você faz para viajar pelo mundo (ou fora dele), mesmo estando enclausurado. Solte a imaginação!”

Este desafio é particularmente interessante na medida em que nos remete para uma tradição literária: o caminhar imaginário. Em *A arte de caminhar: o escritor como viajante*, Merlin Coverley nos mostra que o caminhar imaginário (também referido como viagem na poltrona) tem suas raízes no século XVIII e, curiosamente, o poeta que seria pioneiro nessa técnica teria superado uma

depressão por intermédio desse tipo de viagem conduzida pela imaginação. Porém, segundo o autor, alguns poetas foram ainda mais radicais e criaram uma viagem que mistura o imaginário e o físico, como é o caso de Xavier de Maistre (1763-1852) que percorria o seu próprio quarto fazendo diversos trajetos e descrevendo-os, acentuando a relação entre o corpo e a escrita; é o caso também de John Finley (1863-1940) que tinha um “pequeno jogo que jogava sozinho: o de caminhar em alguma outra parte do mundo tantos quilômetros quantos eu de fato caminho aqui todo dia” (COVERLEY, 2014, p. 63) e, por último, o prisioneiro nazista Albert Speer (1905-1981) que criou rotas determinadas que percorria todos os dias durante o período em que esteve preso. Interessante notar que os autores mencionados têm algo em comum: a situação de confinamento e a tentativa de manter o equilíbrio mental e emocional numa situação adversa. Nesse sentido, o texto desses autores, seus jogos – que podemos aproximar da ideia de “jogo obscuro” mencionada por Richard Schechner (LIGIERO, 2012), assim como o contexto que motivou a sua produção, parecem dialogar com o projeto Performance da Quarentena e, em particular, com o Desafio 6.

As performances geradas a partir desse desafio contêm uma maior elaboração formal, sendo boa parte constituída por projetos de vídeo. Algumas propostas apresentam tendências totalmente opostas. Por exemplo, enquanto uma performance mostra uma pessoa envolta num filme plástico, em posição fetal, como se buscasse voltar para o útero, outra mostra uma dança num espaço aberto, ensolarado. Outras propostas possuem um sentido mais metafórico, como um barco de papel navegando – um pouco à deriva, um pouco resistindo, um pouco naufragando – numa banheira, cuja água foi tingida de vermelho; outra proposta que faz uso da metáfora é aquela em que o performer utiliza uma droga psicotrópica para mostrar seu modo de expandir a consciência ou viajar. No que se refere à relação com a ideia do caminhar imaginário, nenhuma das propostas lidam com uma viagem a ser realizada num futuro. Pelo contrário, todas se referem à memória e à saudade, podendo ser desde uma sequência de imagens de viagens já realizadas, passando por sequências de objetos que foram colecionados em viagens, até a ideia de um retorno aos lugares que a pessoa sente falta, por intermédio da sobreposição de imagens.

Contudo, há duas propostas que são interessantes em sua relação com o caminhar imaginário. Numa delas, um performer desloca a sua mesa de trabalho de um ponto a outro de seu quarto. Sobre a mesa há um laptop, papéis, uma xícara e livros. O curioso é justamente o modo como o performer a desloca: não se trata de empurrar a mesa, arrastando-a, mas sim de ficar embaixo dela carregando-a nas costas, demonstrando esforço. Ao mesmo tempo em que remete a uma interdependência entre o corpo e os objetos, mostrando os objetos como extensão do corpo e vice-versa, a ação nos remete também a uma espécie de penitência, como se fosse a figura mitológica de Atlas ou como a figura de um romeiro, cujo corpo é sobrecarregado de objetos devocionais. Aqui,

o performer desloca seu corpo-objeto de um ponto a outro de um exíguo quarto de dormir, que é também um local de trabalho. Uma diversidade de limitações parece se mostrar: a limitação física e espacial aliada à dependência da tecnologia como único elemento de ampliação do imaginário e de viagem possível, logo, a ação revela a própria limitação do imaginário. Para finalizar esse comentário, gostaríamos de mencionar a performance Triátlon, na qual o performer utiliza a área externa de sua casa como possibilidade de realização de práticas corporais que dialogam com esportes, como o *parkour*. O performer escala paredes, se equilibra em balaustradas, corre por pequenas rampas, modificando – de maneira irônica – a leitura e o sentido do espaço de moradia.

Concluindo, esses desafios foram mobilizando de forma criativa o grupo, aproximando performers, que começaram a descobrir os trabalhos uns dos outros, criando um campo onde as pessoas cuidavam de suas criações e dos trabalhos dos outros. Ao mesmo tempo, os desafios online possibilitaram-nos observar a potência do ambiente virtual como um campo para a experimentação da linguagem artística e como um modo de desenvolvimento de uma poética do cuidado. Foi a partir do projeto “Performance na Quarentena” que o Coletivo *Performers sem Fronteiras* se dedicou à montagem de um espetáculo *online* destinado, de preferência, aos profissionais de saúde: uma performance participativa que, não tendo a dimensão do toque e da presença física, pudesse trabalhar outros pontos da afetividade, como a criação de um campo de segurança, a meditação e a contemplação, dentro de uma perspectiva de cuidado. Foi assim que surgiu o projeto *Crescer pra passarinho – uma experiência de cuidados poéticos on-line*.

Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético online

Crescer pra Passarinho foi idealizado pelos *Performers sem Fronteiras* para investigar as possibilidades de “Poéticas do Cuidado” de uma forma *on-line* em tempos de pandemia. A escolha do formato *on-line* resultou da nova situação social estabelecida pela pandemia do COVID-19¹⁷. Apesar de aparecer inicialmente como algo que poderia limitar as possibilidades de cuidado, percebeu-se que era uma vantagem poder estender o cuidado para pessoas que moravam longe de teatros, que não podiam sair ou que estavam acamadas. Além disso, o fato de ser feito em ambiente virtual possibilita-nos lidar com pessoas de diferentes partes do Brasil e do mundo, afirmando assim a própria identidade do projeto *Performers*

17 Ficha técnica de *Crescer pra passarinho*: Performers: Ana Raquel Machado, Ana Paula Penna, Celo Miguez, Gabriela Estolano, Gabriel Hipolyto, Gilson Motta, Gizelly de Paula, Ivan Faria, Ludmila Rosa, Mariana Rego, Tania Alice, Zé Caetano. Arte: Gizelly de Paula. Fotografia: Evandro Manchini. Concepção do projeto: Tania Alice. Um projeto *Performers sem Fronteiras* (UNIRIO / UFRJ).

sem Fronteiras. Mais precisamente, como vimos, o projeto PsF integra os trabalhos artístico, social, terapêutico e espiritual. Nesse sentido, a intenção do espetáculo *Crescer pra Passarinho* é múltipla: numa primeira camada, buscamos oferecer uma atividade para os profissionais da área de Saúde, como forma de retribuição ao trabalho que eles vêm fazendo durante a pandemia, apesar de todo a falta de apoio do Governo brasileiro; numa segunda camada, visamos angariar fundos para os artistas que encontram-se impossibilitados de trabalhar devido à pandemia¹⁸; e, numa terceira camada, buscamos utilizar o ambiente virtual como uma forma de experimentação estética. Dessa forma, o espetáculo – que foi projetado para apenas duas pessoas, se estendendo depois para grupos de até 15 pessoas – é inteiramente gratuito para os profissionais de Saúde, enquanto o público geral é convidado a dar uma contribuição que, por sua vez, é revertida para os profissionais de teatro. Embora seja uma quantia simbólica, julgamos que o gesto ético é de grande validade, na medida em que reforça os laços de solidariedade.



Fig. 2: Cartaz de divulgação do mês de junho de 2020.

Crescer pra passarinho se configurou como uma experiência de *webteatro* de cuidado, que procurou investigar a linguagem das plataformas virtuais como cena ex-

18 Os recursos são destinados à Associação dos Produtores de Teatro – APTR.

pandida para performances relacionais dentro do contexto de pandemia. O espetáculo estreou no dia 11 de maio de 2020, e prosseguiu suas apresentações durante todo ano de 2020 e 2021, totalizando 90 apresentações até final de junho de 2021.

Não faremos aqui uma descrição detalhada do espetáculo, do ponto de vista técnico e das linguagens artísticas empregadas. O mote principal do espetáculo era que cada performer compartilhava com o público aquilo que estava o ajudando a manter a sanidade mental no meio do caos que o Brasil estava vivendo. Assim, havia cenas em que os espectadores podiam reclamar tudo o que quisessem com uma performer/atendente, outras em que era medido, a partir de uma conversa, o nível de alegria dos participantes e em seguida, praticada um aumento desse nível de alegria por meio de práticas de yoga do riso, cenas em que o corpo era colocado em movimento para provocar uma abertura do chakra do coração... Nesse sentido, *Crescer pra passarinho* se configurou como uma experiência de cuidado poético online. Ao falarmos em cuidado poético, estamos falando em experiências de libertação de certos modos habituais de sentir e interpretar a si mesmo e ao outro, estamos falando de experiências de transformação que se dá, não na esfera do macro, mas sim da micropolítica. Os *Performers sem Fronteiras* procuravam ventos para alcançar novas formas de passarinhar. As passarinhadas eram feitas de diversas formas, individual ou coletivamente: poesia, contação de histórias, meditação, teatro de sombras, yoga do riso, dança, música, desenho... Em todas essas formas, buscamos criar voos poéticos junto aos participantes, pois, como diz Manoel de Barros, “*Eu penso em renovar o homem usando borboletas*” (2002, p.79).



Fig. 3: Foto do espetáculo *Crescer pra Passarinho*. Acervo pessoal.

Para concluir, gostaríamos de partilhar alguns comentários das pessoas que participaram do espetáculo, em especial, das profissionais da área de Saúde. Esses relatos nos mostram (para vocês como leitores e para nós como artistas-pesquisadores) a potência do que denominamos neste ensaio de “Poéticas do cuidado”.

Agradeço a todos do projeto, foi um momento belíssimo, eu sou psicóloga, atuo na área de saúde mental, tinha acabado de fazer um atendimento difícil, me fez um bem enorme, fiquei muito feliz. Parabênz pela iniciativa, neste momento tão difícil que estamos vivendo, onde nosso maior desafio é manter a saúde mental, desejamos mais projetos como este. Meu carinho a todos, obrigada por cuidarem de mim e limparem minhas asas, posso continuar a voar!

Daniele Rodrigues Corrêa, psicóloga, Rio de Janeiro-RJ

Olá, sou eu quem agradeço a passarinhagem, a flor e todo o cuidado. Tenho trabalhado muito nestes tempos de pandemia, seja no trabalho presencial, no trabalho que tenho feito de casa inventando espaços para isso, com os filhos e com a própria casa. Parar por 1 hora, me trancar no quarto e fazer alguma coisa que fosse pra mim e só pra mim, sem obrigações, foi maravilhoso. Fico muito feliz e agradecida pela disponibilidade, principalmente pelas deliciosas e contagiantes gargalhadas da Tania que dão vontade de sair rindo mundo afora.

Tatiana Simões, psicóloga e trabalhadora da rede pública de saúde mental, Rio de Janeiro-RJ.

Para todos que fizeram parte desse momento tão especial, que me fez por minutos esquecer de tudo que estamos vivendo nesse momento de muita preocupação e medo. Vocês são donos da minha gratidão! Foi tão bom poder interagir, dançar, sorrir e sentir essa energia boa me dizendo “- Olha, estamos aqui com você, vai dar tudo certo!”.

Iara, técnica em enfermagem, Limeira, SP

Hoje à noite tive a grata experiência de ser cuidada poeticamente por um grupo de pessoas lindas e talentosas, os Performers sem fronteiras. Eu e uma outra espectadora fomos conduzidas com delicadeza e doçura por diversos espaços de cuidado e encantamento. Uma mescla de técnicas e diferentes expressões artísticas, cuja intenção me pareceu ser derramar poesia e afeto nesse momento tão conturbado e caótico. Acredito que estamos passando por uma fase de transformação planetária, mas o que virá ainda é incerto. Está nas nossas mãos essa construção. Hoje ficou mais claro que nunca que o caminho é através do amor e da poesia.

Juliana, médica infectologista, Rio de Janeiro

Bibliografia

ALICE, Tania. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos”. In: *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Annablume, 2017.

AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University, 1962.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf. Último acesso em 24 de junho de 2020.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo. Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

CYRULNIK, Boris. *Os patinhos feios*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar: o escritor como viajante*. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *L' herméneutique du sujet*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004.

_____. *O corpo utópico; As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: UBU Editora, 2018. (Edição original: Désobéir, Albin Michel/Flammarion, 2017).

HAN, Byung- Chul. *A sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HENRY, Michel. *A morte dos deuses: vida e afetividade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. (Edição original: Généalogie de la Psychanalyse. Presses Universitaires de France, 1985).

LIGIERO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *Le réenchantement du monde*. Paris: La Table Ronde, 2007.

MASSUMI, Brian. *Politics of affects*. Cambridge: Polity Press, 2015.

MOTTA, Gilson e ALICE, Tania. *Artivismo e utopia no mundo insano*. *Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP*, Volume 7, Nº 12 (2012), Ouro Preto: Revista ArteFilosofia, 2012.

QULICI, Cassiano. “As técnicas de si e a experimentação artística”. In: *ILINX, Revista do Lume*, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP. Vol. 2, Novembro 2012. Campinas: UNICAMP, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171>

REZENDE, Diogo. *Clínica Somático-Performativa: Criação e Movimento*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

ROLNIK, Sueli. *O mal-estar na diferença*. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>. Último acesso: 24 de junho de 2020.

SEDGWICK, Eve. *Touching Feeling: affect, pedagogy, performativity*. Londres: Duke University Press, 2013.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Negociar para habitar
Negotiating to inhabit

Rubén Ortiz
CITRU / La Comedia Humana
E-mail: rubgomer@yahoo.com

Resumen

Al sustantivizar el término negocio y olvidar sus posibilidades verbales (*negociar* es un verbo de amplias posibilidades) se le economiza y se le restringe su potencia. Es decir, que negociar no implica solo una actividad de las *glaciales aguas del cálculo egoísta* sino también un encuentro de intereses y deseos, un teatro de operaciones y una arena de intercambio de afectos. La negociación es una operación de primera importancia para las prácticas artísticas en territorio. En el artículo se reflexiona sobre sus implicaciones y se dan ejemplos de la propia práctica.

Palabras clave: Negociación, Afectos, Territorio, Diálogo, Habitar.

Abstract

By making the term to negotiate more substantive (business) and forgetting its verbal possibilities (negotiating is a verb with wide possibilities), it is economized and its power is restricted. In other words, negotiating does not only imply an activity in the icy waters of selfish calculation but also a meeting of interests and desires, a theater of operations and an arena for the exchange of affections. Negotiation is an operation of prime importance for artistic practices in the territory. The article reflects on its implications and gives examples from the practice itself.

Keywords: Negotiation, Affections, Territory, Dialogue, Inhabit.

Resumo

Ao tornar se substantivar o termo “negociar” e apagar suas possibilidades verbais (“negociar” é um verbo com amplas possibilidades), economiza-se e restringe-se seu poder. Em outras palavras, negociar não implica apenas uma atividade nas águas geladas do cálculo egoísta, mas também um encontro de interesses e desejos, um teatro de operações e uma arena de troca de afetos. A negociação é uma operação de primordial importância para as práticas artísticas no território. Este artigo reflete sobre suas implicações e dá exemplos da própria prática.

Palavras-chave: Negociação, Afetos, Território, Diálogo, Habitar.

Una de las palabras más estigmatizadas en estos días es quizá la palabra *negocio*. En efecto, ya desde su etimología es una palabra poco agradable pues refiere a aquellas actividades que se oponen al *dolce far niente*. Y la cosa no se pone mejor si metemos una rebanadita de lucha de clases en la discusión, pues el ocio no es simplemente una recompensa por el trabajo sino también un privilegio de quienes pueden parar de producir o simplemente explotan a alguien más para la producción. El ocio es potestad de quienes tienen un negocio pues, en estos días, un negocio no es sólo una institución que produce bienes o servicios, sino que también los realiza dentro de los parámetros de *la teología del valor* (SZTULWARK, 2019). El negocio, pues, más allá de los bienes o servicios, reproduce al propio capital y sus subjetividades. En este sentido, el negocio se equipara a la *empresa*, ese nuevo concepto de captura y producción de modos de vida neoliberales (LAZZARATO, 2006).

Sin embargo, no podemos perder de vista que producir no implica necesariamente el imperativo de la productividad del capital. Muchas de las actividades productivas que llevamos a cabo no son simplemente productoras sino reproductoras de la propia existencia. Y aún más, esas actividades involucran de entrada a una colectividad.

Nadie imagina un *negocio* al margen de las relaciones que hace aparecer. Hemos restringido la palabra negocio para actividades centradas en la economía, cuando en realidad podríamos extenderla a una gama más amplia de actividades relacionadas que hacen posible la producción y la reproducción de la existencia.

Al sustantivizar al negocio y olvidar sus posibilidades verbales (*negociar* es un verbo de amplias posibilidades) se le *economiza* y se le restringe su potencia. Es decir, que negociar no implica solo una actividad de las *glaciales aguas del cálculo egoísta* sino también un encuentro de intereses y deseos, un teatro de operaciones y una arena de intercambio de afectos.

Pongamos un ejemplo.

El regateo

En Latinoamérica existen muchos mercados que, al margen de las estrategias del *marketing* y el precio único, tienen como estrategia central el regateo. Se trata, como sabemos, de un pequeño teatro de al menos dos personajes -marchante y comprador-, cuyo *lazzi* o libreto de improvisación gravita alrededor del precio por una mercancía. Este drama debe ser visto no solamente como una actividad comercial, sino como una estrategia cultural bastante compleja.

El regateo en estos mercados no es necesariamente de tipo competitivo - donde una de las partes pierde y la otra gana-, porque aunque el precio sea el elemento discursivo central del acto performativo, no representa a su objetivo central. En el regateo existen muchas cosas tangibles e intangibles en juego, así como niveles relacionales, dependiendo de cada situación.

Un primer nivel, por ejemplo, lo conforman los propios agentes del regateo. El marchante y el cliente, ¿se conocen de hace tiempo?, ¿son de la misma comunidad? Pues no es lo mismo regatear con alguien con quien se tienen memorias compartidas que con quien es un perfecto extraño. Y, aún así, muchas veces el regateo funciona precisamente como dispositivo de conocimiento mutuo. La propia mercancía desata una serie de conversaciones que puede traer desde rememoraciones personales hasta la historia acerca de las características del bien con relación a los deseos de quien lo quiere adquirir. Hay una puesta en escena que involucra relatos, sensaciones y afectos, sin dejar de lado que para muchas personas el regateo es un placer en sí mismo: un *performance* que produce su propia justificación.

En este sentido, si de acuerdo con Marx las relaciones capitalistas son aquellas que desvían las operaciones humanas de producción en favor del encanto de la mercancía (*El Capital*, Libro 1, capítulo 1); en el regateo ocurre un doble desvío, pues son precisamente los afectos, las historias y las relaciones las que se vuelven a poner en primer plano. El valor de cada objeto no se encuentra establecido por parámetros del valor de cambio, sino que el objeto *toma valor(es)* durante el intercambio, compuesto de muchos niveles de relación.

El regateo, entonces, no sería sólo un caso más dentro del universo de las negociaciones, sino un paradigma importante que nos muestra que negociar es, de hecho, una operación política por excelencia.

Aunque pudiéramos detenernos también en la negociación como herramienta fundamental de la diplomacia y la mediación, pasemos a dilucidar cuestiones operativas de la negociación.

La conversación dialógica

En el prólogo de su libro *Juntos*, Richard Sennet marca algunas diferencias entre la conversación *dialéctica* y la conversación *dialógica* (SENNET, 2012, p. 30). *Grosso modo*, Sennet caracteriza la primera como aquella en la que se exponen dos ideas opuestas y, o bien alguna de las dos vence o se encuentra un punto medio. Por su parte, la conversación dialógica, aunque busca alcanzar también un resultado, pone mayor énfasis en el *performance* de intercambio. Varias de las características de esta conversación, implican: cambiar las reglas del juego y establecer nuevas; ensayar posibilidades del *performance*; establecer formas de comunicación situadas; llegar a acuerdos; revisar los acuerdos; así como establecer los términos del propio deseo en cada etapa.

De manera que la comunicación dialógica implica un desarrollo específico de *la escucha y la atención*, pero además cierta capacidad de afectar y ser afectado. “Habilidades dialógicas”, las llama Sennet, quien reafirma su capacidad de situar los sentidos en el presente (SENNET, 2012, p. 37). Así, tal como define Amador Fernández-Savater, para la atención:

Estar presentes es estar atentos, pero ¿qué es la atención?

En primer lugar, la atención es un trabajo negativo: vaciar, quitar cosas, de-saturar, suspender, abrir un intervalo, interrumpir... Simone Weil lo piensa como una especie de “espera” o de “pasividad” que permite acoger lo desconocido de cada situación.

En segundo lugar, atender es entender lo que pasa. Lo que pasa que no es lo que decimos que pasa (lo que declaramos, las ideas que tenemos), sino algo del orden de las energías, las vibraciones y el deseo.

Lo que pasa no es sólo lo que me pasa a mí, sino lo que pasa “entre” nosotros: la atención es convergente, transindividual, relacional o ecológica. (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2019)

Las dos fases que menciona Fernández-Savater, son etapas que implican alcanzar en los performers (quien hace de vendedor y quien hace de comprador) un cierto tipo de vulnerabilidad, de capacidad de exposición, pero también de cuidado mutuo.

En una negociación es importante entender la situación, apreciar los gestos que se suceden, así como exponer los deseos y conceder en ideas o acciones que se daban por sentadas antes del performance. Se trata, sin duda, de un juego interesado, pero donde el interés no es especulativo. “Pequeños dramas de concesión y afirmación”, llama también Sennet a las conversaciones dialógicas, donde *drama* implica también un panorama amplio de incertidumbre y de sorpresa, alimentado por la curiosidad. Donde en lugar de que los malentendidos y equívocos lleven a la cancelación de la relación, en realidad abren posibilidades de salidas inesperadas.

Se trata de “abrir un espacio mutuo indeterminado” (SENNET, 2012, p. 43), pues:

El ámbito más connatural al modo subjuntivo es el dialógico, ese mundo conversacional el cual la discusión puede adoptar una dirección imprevista. La conversación dialógica, como ya se ha dicho, prospera a través de la empatía, del sentimiento de curiosidad sobre quiénes son por sí mismos las otras personas. Por tanto, la empatía es un sentimiento más distante que las frecuentes identificaciones instantáneas de la simpatía, no por eso sus recompensas tienen la frialdad de una piedra. Pero al practicar la forma indirecta, al hablar con otro en el modo subjuntivo, podemos experimentar cierto tipo de placer social, el de estar con otras personas, centrarnos en ellas y aprender de ellas sin forzarnos a ser igual que ellas. (SENNET, 2012, p. 43)

La negociación, pues, va más allá de ser una práctica mercantil al uso, sino que es un espacio de re-conocimiento afectivo de y tejido de acuerdos. Así, negociar es una actividad primordial dentro de las prácticas artísticas en territorio.

Prácticas artísticas en territorio

Para el colectivo mexicano Tercerunquinto, la negociación está en el corazón de su quehacer:

Sus obras surgen y son determinadas por una negociación institucional, es decir que involucra a distintos agentes tanto de la sociedad como del sistema artístico y gubernamental. Al respecto, Flores señala: “La negociación como concepto es más atrayente porque te involucra, no estás haciendo un señalamiento, estás dentro. Es un punto nodal de nuestra práctica. Uno suelta una idea y ésta empieza a definirse respecto a procesos y negociaciones, y el control ya no lo tiene uno” (MOTA, 2018).

Generalmente, las prácticas artísticas han codificado y burocratizado tanto sus prácticas de negociación, que estas se han vuelto invisibles como parte del proceso de creación. Sin embargo, las prácticas artísticas que salen de las cuatro paredes del estudio o del salón de ensayos y que tampoco aterrizan luego en la galería o el teatro, se enfrentan con una serie de agentes que, literalmente, se encontraban *fuera de campo* para el modo de producción del arte moderno.

Relacionarse con agentes no artísticos más allá de la ingeniería cultural que hace interfaz en el boleto de entrada implica poner en marcha escenarios nuevos, formas de diálogo y estrategias pedagógicas sin par -de negociaciones- que implican, por necesidad, también una serie de cuestionamientos hacia la propia práctica. Cuestionamientos que van desde los procedimientos artísticos (disciplinarios o extradisciplinarios), la naturaleza de roles del juego (quién actúa y quién mira), los principios éticos (qué o a quién hacer visible y qué o a quién no) y los efectos políticos (qué se echa a andar en el territorio con cada práctica).

En esta ocasión quisiera centrarme en algunos niveles de la negociación que me parecen relevantes, a pesar de que no agotan las posibilidades de acercamiento al fenómeno. Mi exposición será a través de breves crónicas de anécdotas de trabajo que parten, sin duda, de mi propia experiencia como parte del colectivo La Comedia Humana y el proyecto *La comuna: revolución o futuro*,¹ pero también de algunas experiencias como tallerista o cabeza de laboratorios.

1 *La comuna* es un proyecto artístico proveniente de las artes escénicas que ubica su quehacer en los espacios que habitan las personas. Allí, básicamente, realiza tres tareas: 1. Derivar por el territorio; 2. Hacer amigos con los habitantes y 3. Emplazar dispositivos artísticos que deleven y discutan las inquietudes comunes. Sus diversas intervenciones en barrios de México, España y Ecuador se organizan como “capítulos”; a la fecha *La Comuna* ha realizado 13 capítulos.

Los niveles que me interesa exponer son: negociación al interior del colectivo; negociación con las instituciones culturales; negociaciones con el espacio; y negociaciones con vecinos o usuarixs.

Negociación al interior del colectivo

Estamos en la Plaza central del antiguo barrio de Analco, en Guadalajara. Nos hemos establecido a un lado del kiosco, al otro lado de la Iglesia. Tenemos un módulo para compartir recetas y las historias que las sostienen, un concurso que premiará a las mejores salsas y un espacio para talleres con niñas y niños.



Fig. 1: Práctica del laboratorio Habitar el fallo en el Barrio de Analco, Guadalajara, 2019. Foto de: Paula Islas

Preparamos esta acción como una pieza didáctica y, a la vez, como un avance de contacto con los vecinos, pues en unos meses otros artistas vendrán a hacer trabajo en territorio en el barrio.

Nuestro laboratorio se llama Habitar el fallo, y tiene en su mayoría a jóvenes estudiantes de arquitectura y gestión cultural. Hay, también, una fotógrafa, una videoasta y tres artistas escénicas. Como dije, es una avanzada de un proyecto mayor que se llama *Espacios Revelados* (en su versión mexicana, pues globalmente

se llama *Espacios Revelados/ Changing Places*)². En esta ocasión, fui invitado a guiar este laboratorio por el equipo curatorial del proyecto. Las metas a cubrir son ambiciosas y complejas. Por una parte, se trata de plantear preguntas sobre el trabajo en territorio desde el lado del arte, a jóvenes que vienen del campo académico. Las preguntas, además, se enmarcan en el nombre del laboratorio: *habitar el fallo* implica reflexionar acerca de los huecos que dejó el desarrollo modernista en el cuerpo de la ciudad, localizar las estrategias de habitabilidad en el presente y, de ser posible, poner la imaginación al servicio del futuro.

Asimismo, se trata de iniciar contacto con barrios específicos de la Ciudad de Guadalajara. Es octubre de 2019 y en los primeros meses de 2020 harán su aparición 20 artistas locales y mundiales, de manera que de alguna manera lo que hagamos podrá establecer contactos con vecinos y mapeos que puedan ayudarlos.

Con todo esto encima, el equipo de trabajo y las becarias decidimos iniciar con una discusión sobre lo que queremos y no queremos como laboratorio. Por supuesto, en primer lugar aparecen las suspicacias y el trazado de límites con respecto al carácter globalizado del propio proyecto. A pesar de que el equipo curatorial cuenta con gestoras y artistas de primera línea, el proyecto causa polémica porque su iniciativa proviene de una empresa alemana que ha reproducido sus propósitos en otras ciudades. *Colonización, instrumentalización, abuso*, son las palabras que más se repiten como las prácticas a evitar por nuestra práctica.

Por otro lado, surge la pregunta habitual: ¿y nosotras qué llevaremos al barrio?, ¿qué nos gustaría que sucediera? Se trata del otro lado de la misma moneda. Planteo una hipótesis: no pretendamos llevar nada. La pregunta sería más bien: ¿qué es lo que puede una práctica artística puede en este lugar?. Qué es lo que la inutilidad y el delirio pueden hacer en un espacio específico.

De manera que una vez que discutimos lo que se quiere y lo que no, redactamos un Manifiesto. Así, nuestros principios han quedado lo más claros posibles. Algunos de ellos son irrenunciables y otros son hipótesis a desarrollar.

De esta manera, el equipo se divide luego en tres brigadas de trabajo que responden a los objetivos del taller: la brigada Archivo, se encargará de tomar el archivo que nos ha legado Espacios Revelados, así como de recibir y ordenar el material que se vaya recolectando. La Brigada de Bitácora, se encargará de hacer la relatoría de cada una de las acciones así como de trabajar con Archivo

2 *Espacios Revelados/ Changing Places Guadalajara* es un programa artístico que se realizó en la ciudad de agosto de 2019 a marzo de 2020. Se conformó de tres fases: una serie de laboratorios de pensamiento y acción en la ciudad, un programa artístico de diez días y un foro internacional. Los espacios en los que se desarrolló el programa fueron seleccionados a partir de una revisión de obras arquitectónicas construidas o atravesadas por el proceso de modernización vivido en Guadalajara a partir de 1950. El proyecto se da a partir de una colaboración entre la Fundación Siemens Stiftung, el Goethe-Institut Mexiko y la Secretaría de Cultura de Jalisco.

para la organización del material. Finalmente, la Brigada de Acción se encargará de coordinar la planeación y el desarrollo de las acciones que se lleven a cabo en cada barrio. Las brigadas, por supuesto, son autónomas y responden sólo a la Asamblea General. Por mi parte, advierto mi papel de acompañante y asesor, sin intención de dirigir los trabajos. Ahora sí, desde aquí, es posible comenzar a negociar: con el equipo curatorial, con la realidad de los barrios y entre nosotros.



Fig. 2: Práctica del laboratorio Habitar el fallo en el Barrio de Analco, Guadalajara, 2019. Foto de: Paula Islas

Negociación con instituciones

En 2014, el proyecto *La comuna: revolución o futuro* había sido nombrada pieza destacada por la revista de arte contemporáneo, y sin embargo dentro del campo teatral no quedaba claro su lugar, puesto que las políticas de prestigio han dado prioridad al teatro dramático contenido en un recinto teatral. La obtención de subvenciones implica un capital de prestigio en el propio campo que las prácticas expandidas no poseen en el medio teatral. Esto se hizo patente cuando acudimos a buscar apoyo a la Universidad Nacional Autónoma de México. La UNAM es una de las más importantes productoras de teatro de la capital, con una historia fundamental para el establecimiento del teatro moderno en el país.

Sin embargo, durante la administración en turno la vocación de experimentación de Teatro UNAM había quedado atrás, en busca de una relación

distinta con el público. Esta implicaba, entre otras cosas, asociaciones con estrategias de teatro comercial, entre otras cosas.

En este tenor, sin embargo, nosotros presentamos un proyecto destinado no a los teatros sino a las escuelas preparatorias, que consistía en una cartografía de los espacios de convivencia de cada escuela, que se encuentran siempre en relación a las identidades de grupos que se las apropian (los *darks* de un lado, los *otakus* de otro, los *geeks* más allá). A partir de esto, diseñaríamos acciones que conectaran a esos grupos diversos.

Llevó un tiempo convencer al director de Teatro UNAM que este proyecto tenía que ver con *el teatro* para que lo presentara a la oficina de administración de las escuelas preparatorias. La respuesta que se nos dio al cabo de un tiempo, fue que redactáramos otro proyecto más *teatral*.

Reestructuramos el proyecto y propusimos una obra de teatro documental que conjuntara la vida de Ricardo Flores Magón – un anarquista precursor de la Revolución mexicana –, con las historias que pudiéramos recolectar en talleres con los estudiantes. Esto llevó otro período de tiempo.

Se nos pidió de nuevo corregir el proyecto, puesto que la vida de un anarquista no sonaba muy adecuada para confrontarla frente a chicos y chicas entre 14 y 17 años. Había pasado medio año desde nuestro primer encuentro.

Debo decir que las reuniones siempre fueron muy agradables, pues se prolongaban más allá del mero objetivo práctico y las conversaciones se desviaban lo mismo a temas contingentes como a anécdotas sobre la historia reciente del teatro o anécdotas comunes, pues el director del departamento y yo teníamos amigos y experiencias comunes.

En esas estábamos, cuando en septiembre ocurrió la desaparición de 47 estudiantes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa³, que conmovió a todo el país. La comunidad teatral de la capital del país organizó una serie de asambleas para conversar acerca de la posición que tomaríamos con respecto a la situación. Y aunque este capítulo merecería su propia crónica, lo que quiero resaltar es que para el mes de febrero de 2015, habíamos pasado de 300 participantes a 20; y que una de las cuestiones que más inquietaban a la asamblea tenía que ver con “la acción”, es decir que se pretendía realizar una acción contundente y visible que manifestara el sentir del país.

Personalmente la idea me parecía desproporcionada, pero empujado por ello propuse algo muy sencillo: acampar durante una semana en la Plaza de las Tres Culturas (véase más adelante la referencia al lugar) realizando asambleas

3 El 16 de septiembre de 2014, una comitiva de estudiantes que se transportaban a la Ciudad de México, fue perseguida y atacada en la ciudad de Iguala. Algunos estudiantes fueron heridos, uno fue asesinado y 43 fueron desaparecidos. El acto fue un claro contubernio entre el narco, la policía y el gobierno. Ante este hecho, se desataron numerosas protestas en todo el país y el acontecimiento se volvió emblema de la corrupción gubernamental así como de la fuerza de la resistencia ciudadana.

diarias y conviviendo cotidianamente para que, al fin de la semana culmináramos con una re/actuación del mitin del dos de octubre de 1968.

La convivencia, propuse, podría llevarnos a complejizar la discusión y, acaso, concebir una agenda de acciones que dieran satisfacción a nuestra inquietud sobre la acción.

El plan le pareció muy extremo a la Asamblea y el país seguía descomponiéndose.

Nosotros seguíamos negociando con la UNAM, hasta que en junio de 2015 ocurrió la tragedia de la Narvarte. Fue entonces que *La comuna* se propuso llevar a cabo el plan de la réplica del mitín⁴, desarrollándolo un poco más.

De manera que se propuso a la UNAM una pieza de larga duración en tres tiempos para llevar a cabo con los estudiantes: 1. La Clínica Revolucionaria mediría la sangre revolucionaria de los estudiantes, mediante un juego ficción al ir a cada escuela con pruebas visuales, auditivas y de comprensión sobre asuntos revolucionarios. La Clínica, además de ser una pieza en sí, nos permitiría levantar una base de datos que nos llevaría a la segunda fase.



Fig. 3: La Clínica Revolucionaria del capítulo 7 de *La Comuna: Revolución o futuro*, escuelas del Valle de México. Foto: Daniel González.

4 El 2 de octubre de 1968, al calor de una serie de protestas estudiantiles durante el año, se reunió un enorme contingente de estudiantes y ciudadanos en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Al concluir el mitín, un comando paramilitar disparó a quemarropa sobre la multitud y persiguió a cuantos jóvenes pudo. El suceso se conoce como la Matanza de Tlatelolco.

2. Un taller-seminario, en donde analizaríamos movimientos sociales y artísticos de 1968 a la fecha. El seminario, además, tendría actividades que permitirían dar cuenta de las imágenes de cambio de los jóvenes, con miras a la tercera fase.
3. La réplica del mitin del dos de octubre, que llevaríamos a cabo con quienes hubieran ido al seminario, pero también aprovecharíamos la capacidad de convocatoria de la institución para convocar a más personas.

El proyecto fue conversado con el director, quien se entusiasmó y comenzó a imaginar las diversas articulaciones institucionales para llevarlo a cabo. Había que hablar con las escuelas, había que transportar la carpa diseñada para La Clínica, había que convocar a las personas que llevarían a cabo el seminario, y había que buscar dónde llevarlo a cabo. Además había que producir la Réplica del mitin.

Tuvimos una charla muy larga con las personas encargadas de organizar nuestros traslados y el encuentro con las escuelas. Asimismo, surgió la gran idea de vincularnos con el Centro Cultural Tlatelolco y el Memorial de Tlatelolco, también coordinados por la UNAM. Incluso, en un par de reuniones con ellos se propuso traer al seminario personalidades de primera línea de toda Latinoamérica, para lo cual se incrementaría el presupuesto en una tercera parte.

Se discutió asimismo, con el departamento de Difusión de Teatro UNAM, con el fin de diseñar una campaña para el proyecto, que duraría tres meses. Si iniciábamos en julio, incluso podríamos hacer la Réplica el mismo dos de octubre.

Y en esas estábamos hasta que comenzó la carrera por la rectoría de la Universidad. El cuatrienio del rector concluiría en diciembre, por lo que la auscultación de los candidatos se llevaría a cabo en noviembre, de manera que en agosto los posibles candidatos iniciarían actividades de promoción.

De esta manera, en la última reunión de agosto con diversas oficinas de la UNAM, se nos dijo que el proyecto tendría que rechazarse pues en octubre toda la universidad estaría volcada en la sucesión y que “de ninguna manera” los candidatos más importantes iban a permitir una Clínica Revolucionaria por las escuelas.

De modo que después de habernos ganado la voluntad política de un funcionario, todo tuvo que detenerse debido a la política institucional.

Logramos acordar que el proyecto no se cancelara, sino que se llevara a cabo después de la llegada del nuevo rector. En 2016, dos años y medio después de iniciadas las negociaciones.

La peor parte no fue quizá detenerlo todo, sino que en el cronograma institucional a los artistas no se les paga hasta el día del estreno. Era, para nosotros, un semestre sin pago.

Aún así, pudimos continuar con algunas partes de la producción, pero no teníamos certezas de lo demás. En noviembre hubo un nuevo rector, pero diversos funcionarios del área de cultura tuvieron que renunciar... entre ellos el director de Teatro UNAM y el del Centro Cultural Tlatelolco.

Estábamos sin interlocutor, con un plan cortado por la mitad y el presupuesto reducido en una tercera parte.

Finalmente, la gestión del proyecto tuvimos que realizarla por nuestra cuenta. Hicimos contacto con una serie de escuelas de la periferia de la ciudad; la UNAM nos proporcionó el transporte; y como pudimos mantener el vínculo con el Memorial del 68, cuya directora no fue relevada, allí realizamos el seminario/taller con amigos y gente admirada a quienes no pudimos pagar por su trabajo. Y, finalmente, llevamos a cabo la Réplica convocando con nuestros propios medios.

Desde entonces dejamos de hacer grandes planes con las instituciones. Eso nos enseñó a planear a escala humana y saber que por encima de eso, todo lo demás es simple suma.

Negociar con el espacio

Los espacios tienen sus dinámicas. Algunas se rigen por actividades locales como las fiestas o los mercados y otras por círculos más grandes, como los eventos populares locales y nacionales. Conocer la dinámica de cada lugar implica saber cómo se distribuyen las actividades y los afectos colectivos. Aquí enlazaré un par de anécdotas.

1. La primera tuvo lugar durante el Capítulo 1 de La Comuna, en 2013. Además de los talleres de Memoria y territorio que llevábamos a cabo con las mujeres fundadoras del Campamento Dos de octubre y del taller Periodismo escénico con jóvenes del lugar, llevamos a cabo cada tanto acciones transicionales en el espacio público. Estas acciones fueron para nosotros maneras de ensayar dinámicas de interacción con la gente de la comunidad, así como una manera de que se supiera que estábamos allí, trabajando. Muy pronto intuimos que teníamos que dar un poco de juego ficcional a nuestras intervenciones, de manera que realizamos camisetas y gorras que nos identificaran como una brigada. ¿De qué? No importaba, lo primordial entonces era que nos reconocieran y que pudiéramos iniciar una conversación. Pronto, también, nos dimos cuenta de que esa conversación no sería sencilla.

- *¿Quiénes son ustedes?*
- *Somos La comuna*
- *¿Y qué hacen aquí?*
- *Estamos desarrollando un proyecto artístico que consiste en...*
- *¿Quién los manda?*
- *?*
- *¿De qué Secretaría vienen?*
- *De ninguna*
- *¿Son de la delegación (alcaldía)?*
- *No.*
- *Ah, entonces ¿de qué Partido político son? ¿Qué van a regalar?*

Nadie nos había preparado para estos parlamentos.

El caso es que planeamos una acción transicionales para un sábado en la tarde. En ella desplegaríamos en forma de exposición nuestras narrativas sobre la fundación de la colonia, así como algunas fotografías de los chicos del taller y algunos audios.

Entonces nos dimos cuenta de que no teníamos donde conectar la corriente eléctrica. Compramos una larga extensión y fuimos a la tortillería que era el negocio más cercano.

- Buenas tardes, estamos haciendo un trabajo artístico en el camellón y necesitamos que nos ayude a conectarnos.

- ¿Quién los manda?

- ?

etcétera...

Finalmente, nos conectamos, dispusimos la instalación y esperamos. Mucho. La calle estaba muerta. Nuestro magnífico dispositivo estaba desierto y nosotros pasamos del desconcierto al desánimo.

Para distraer la desilusión, alguno de nosotros fue a comprar algo a una tienda que, como muchas, tenía la televisión encendida. Entonces comprendimos lo que sucedía. ¡Habíamos programado nuestra actividad en día y hora con un partido de la Selección mexicana de futbol! ¿Cómo pudimos pasar eso por alto? Habíamos sido sordos a la dinámica colectiva del lugar.

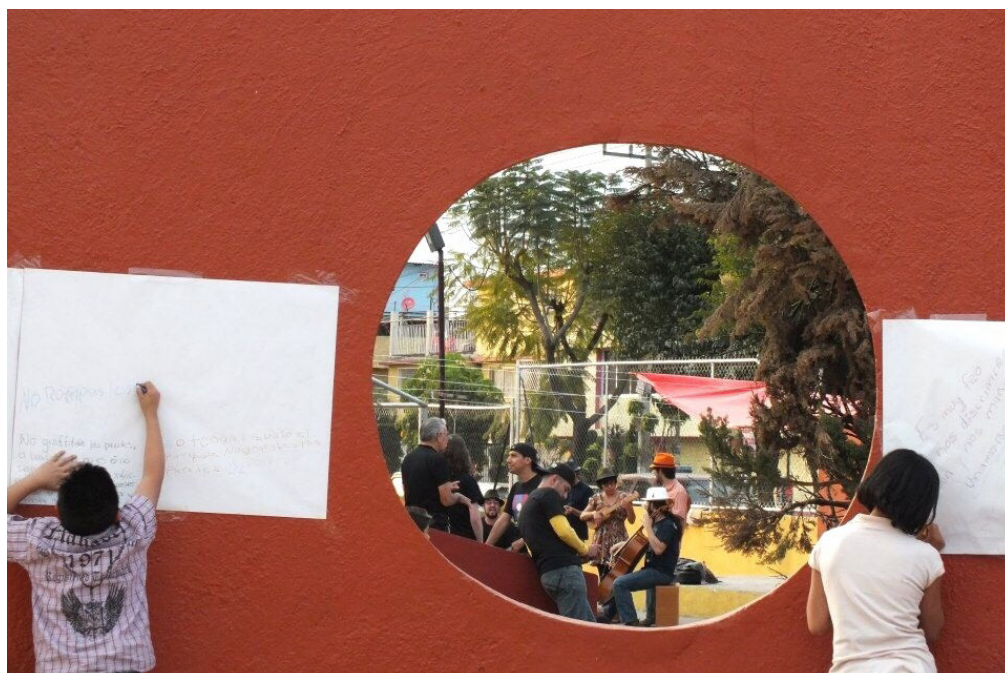


Fig. 4: La Comuna, revolución o futuro, capítulo 1, Campamento 2 de Octubre, Ciudad de México, 2014. Foto: La comuna

2. Nuestro Capítulo 10 consistió en una instalación que intentaba problematizar el imaginario sobre el trabajo. La instalación consistía en tres partes: una alfombra-mandala a la que la gente podría entrar para tomar un descanso. Una malla de alambre con dos caras: de un lado estaba la pregunta “¿Cuáles son tus pendientes?” y de la otra la pregunta “¿Dónde te gusta descansar?”, y debajo de cada pregunta se encontraban tarjetas vacías y plumones para que la gente escribiera sus respuestas a las preguntas y también pudiera leer las de los demás. La tercera parte consistía en un tendedero, donde había frases y reflexiones sobre y contra el trabajo de diversos autores: desde *El elogio a la pereza* de Jules Lafargue hasta *Contra el trabajo* de...

Se trataba de una pieza diseñada para que, por única vez, los participantes de La Comuna interactuáramos lo menos posible con los usuarios. Quizá queríamos trabajar menos nosotros mismos, pues las piezas que ponemos en el espacio público son muy demandantes y nunca duran menos de cuatro horas, en las cuales no solo invitamos a la gente a participar, sino que además llevamos conversaciones desde el principio hasta el final, con protocolos de múltiples pasos.

¿Qué sucedería si dejáramos a los espectadores en paz para construir su propia experiencia, tan sólo con indicios que ellos pudieran armar?

Así, el asunto del emplazamiento del dispositivo era más importante que nunca. ¿Dónde situar la instalación para que surtiera efecto? ¿En qué horario?

Luego de hacer una prueba en el centro de la Ciudad, nos instalamos en un cruce bastante peculiar: en un camellón de la emblemática Avenida Reforma, en un cruce repleto de turistas, de oficinas y cerca de una salida del metro. Mucho tránsito podía significar mucha participación, por lo menos entre las 4 y las 7 de la tarde.

Y efectivamente, había mucha gente transitando, a veces demasiado rápido como para detenerse a realizar una serie de actividades que requerían cierta cantidad de tiempo. De manera que fuimos probando la disposición de las tres partes de la instalación para encontrar una manera de que la gente se sintiera invitada a recorrerlas todas. Pero había un problema mayor. Nuestro emplazamiento se encontraba en una avenida enorme, que además conectaba con el propio Bosque de Chapultepec, de manera que el cruce estaba atravesado también por los vientos que si bien apenas interferían con dos de las estaciones, convirtieron el tendedero en un castigo del infierno. Los papeles estaban todo el tiempo moviéndose, de manera que era casi imposible detenerse a leerlos y, peor, al cabo de un tiempo simplemente se desprendían y volaban por su propia cuenta.

Lo peor de todo es que me tomé el asunto de manera personal. De octubre a diciembre de 2018 en que hicimos la primera versión de la pieza, llevé semana tras semana diversas soluciones para el problema. Todas las soluciones, sin embargo, no podían implicar una intervención muy grande del dispositivo. Una de nuestras limitaciones ha sido y sigue siendo poder llevar de un lado a otro

todas las partes de la instalación. Solo transportarla y montarla nos lleva un cuarto del tiempo total. Así que intenté con todo lo que estuvo a mi mano y de todo material: plástico, metal, madera. Pegué, uní, cosí. En corto: ninguna solución funcionó.

Finalmente, al reunirnos para evaluar y diseñar una segunda versión de la pieza, sustituimos el tendedero por una máquina de escribir para que la gente escribiera una carta a su jefe y terminamos, como no, reconfigurando todo para interactuar de manera cercana con cada usuario.

El gran dios Ehecatl, el dios del viento, nos había ganado una partida.



Fig. 5: La comuna: revolución o futuro, capítulo 12, Ciudad de México.
Foto: La comuna.

Negociación con lxs usuarixs

Ciertas prácticas en territorio implican encuentros de largo aliento con las personas. En algunos casos, los talleres funcionan, precisamente como espacio para el reconocimiento mutuo, y además para compartir conocimientos.

Pero también hay oportunidad de relacionarse con personas y familias con las que llega a haber cierta intimidad.

1. Es noviembre de 2020 y vamos en el auto rumbo a un supermercado. Me he propuesto como voluntario para ir por cervezas y alguna otra cosa que haga falta. La noticia nos ha tomado por sorpresa y es incómodo saber que va-

mos con las manos vacías: es cumpleaños de Luis y su esposa Fabiola, está preparando hamburguesas y choripanes para festejarlo. De haberlo sabido antes, hubiéramos llevado un pastel.

No somos muchos quienes estaremos en un principio en el festejo: Luis Daniel y yo por La comuna y los dos arquitectos que están haciendo diseño participativo para construir el huerto de la Cooperativa.

A pesar de que debido a la cuarentena se han detenido casi todos los trabajos comunitarios, el diseño y realización del Huerto de la comunidad se ha reiniciado tan pronto como se ha podido. La semana anterior incluso nos han mostrado el espacio que se va a utilizar para fincar el huerto: se trata de unos cuantos metros cuadrados en las colindancias de la Cooperativa con el nuevo mega edificio en construcción. La imagen es elocuente: el huerto crecerá literalmente a la sombra de esta mole de cemento de 40 pisos, que se roba el 90 por ciento del sol del lugar.

Así ha sucedido aquí en los últimos 25 años. Enormes edificios corporativos han crecido alrededor de las casas que forman la Cooperativa Palo Alto, la primera cooperativa de vivienda de México, formada en 1972 para dar organización a la necesidad de vivienda de muchas familias que trabajaron este territorio cuando era una mina de arena. Se trata de familias que habían llegado en busca de trabajo y que vivían en casas improvisadas de cartón hasta el agotamiento de la mina. Cuando estaban a punto de ser desalojadas por el dueño, las familias se organizaron, tomaron el lugar y lo litigaron. Finalmente, construyeron varios pies de casas para que todas fueran repartidas con equidad.

Al pasar de los años, a esa zona en las afueras de la Ciudad de México fueron llegando empresas que construyeron enormes edificios de oficinas y, en los años noventa, una zona vecina fue urbanizada para las clases más altas del país, al grado de que a Santa Fe se le conoce como el Houston mexicano. Con el tiempo, la llegada de nuevas generaciones y la presión de los corporativos, la Cooperativa se ha dividido. Hay quienes quieren vender el predio, pues eso les daría una cantidad importante de dinero, y hay quienes quieren conservar la vivienda y el modo cooperativo de administración, con la Asamblea como órgano rector.

Una de las familias más militantes en este sentido es la de Luis y Anabel. Ella es originaria de la Cooperativa y en las casas que rodean la suya viven su tres o cuatro generaciones de

su propia familia. Luis ha llegado allí luego de casarse y se ha vuelto un entusiasta del trabajo cooperativista. Siempre que nos vemos, como en esta ocasión rumbo al supermercado, me cuenta de sus andanzas en El Salvador donde ha ido a encuentros de cooperativas latinoamericanas, con las cuales mantiene contacto constante. O nos cuenta de la frustración al intentar reunirse con supuestas organizaciones cooperativistas de la Ciudad que, al final, no ejercen de manera horizontal.

Así también, nos cuenta cómo declina el “espíritu cooperativista”; de Palo Alto y cómo se imagina escenarios para la reeducación de la comunidad. Y precisamente el huerto para él es una posibilidad de recuperar ese espíritu y de abrir un espacio en el que los más jóvenes se interesen por involucrarse en el devenir de la Cooperativa. Ya de regreso, me toca contarle alguna anécdota de mi propio trabajo e incluso de mis hijos, aunque siempre volvemos al cooperativismo.

Durante la comida, ya con los demás, logramos desviar la conversación hacia música películas o golosinas que comíamos cuando niños. El entusiasmo de Luis es asombroso, pues siempre está enriqueciendo su imaginario cooperativista o atendiendo a gente que, como nosotros, viene a Palo Alto a absorber de su experiencia. El compromiso con él, con su familia, con esa comunidad, se vuelve así un lazo demasiado grueso.



Fig. 6: La comuna: revolución o futuro, capítulo 13, Cooperativa Palo Alto, Ciudad de México. Foto: La comuna.

2. – “Somos arqueólogos -decimos-, estamos excavando en la memoria de Tlatelolco. Si quieres ayudarnos, tenemos varias actividades: de este lado está la zona de excavación.

Puedes tomar los instrumentos, cavar en alguna de las partes cuadrículadas, quizá hallar algo y luego llenar la ficha para clasificarlo.

Por acá tenemos el tendedero de sueños. Se trata simplemente de que escribas cuál es tu sueño para Tlatelolco y lo pongas en el lazo para que toda la comunidad lo lea.

En esta mesa tenemos algunas imágenes y audios sobre la historia de Tlatelolco y nos gustaría que nos dijeras si reconoces alguna foto o un sonido y nos digas si significan algo para ti”.

La Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco -donde estamos llevando a cabo el capítulo 10 de La Comuna en 2019-, es uno de los proyectos de vivienda más ambiciosos del México moderno. La Unidad está construida en el territorio de uno de los barrios más antiguos del Valle de México, que fue uno de los pueblos aliados del imperio mexica. El diseño original de la Unidad planteaba que Tlatelolco fuera una ciudad dentro de la ciudad. Se trataba de la realización de las ideas de Le Corbusier para reformar los barrios más pobres del centro de la Ciudad de México a finales de los años 50.

Tlatelolco pareciera tener una vocación de imán histórico. De ser la zona de mercado prehispánica, en el siglo XX marcó el inicio y el final de la promesa de la modernidad, primero con la construcción de la Unidad donde luego ocurrió el asesinato de estudiantes, el dos de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres culturas. A lo que se sumaría luego el 19 de septiembre de 1985, cuando el terremoto derribó el edificio Chihuahua y dañó varios más, en una de las tragedias más lloradas por el país. Esto último provocó un éxodo que marcó el declive social de la Unidad. O al menos así lo percibieron muchos de los vecinos y vecinas con quienes conversamos para llevar a cabo nuestro trabajo.

De manera que con ese conocimiento, y disfrazados de arqueólogos, salimos a desempolvar memorias y deseos de la Unidad. En esta ocasión estamos muy cerca del metro y del teatro María Rojo, donde hay además un centro cultural. Mi tarea es ayudar a activar la mesa de los documentos. Se acerca un señor alto con su hija. Él debe tener 50 años y ella 20 o 22.

Conforme les muestro las fotografías, él se entusiasma. Reconoce las vías del tren que aún quedan pues la Unidad, también, se fincó sobre los antiguos talleres de ferrocarriles. De antiguas fotos rescata los pocos árboles existentes y nos cuenta cómo muchos de los que ahora existen fueron plantados por los propios vecinos. Luego simplemente voltea y nos señala la plaza que conecta la salida del metro con el punto donde estamos y nos dice *Antes, esa plaza era un campo de fútbol donde veníamos a jugar*, gira el brazo y señala el centro cultural: *allí se comenzó a tocar rock a finales de los sesenta y se siguió tocando mientras estuvo prohibido*. Luego le muestro la foto de una vieja y ya inexistente panadería y le dice a su hija: *mira, cuando éramos novios, tu mamá y yo veníamos aquí*. Miro la cara de la chica que ha estado escuchando a su papá por más de veinte minutos y le pregunto:

- ¿Tú sabías todo esto?
- ¡No!
- ¿Y qué te parece?
- Que tengo mucho que hablar con mi papá.



Fig. 7 y 8: La comuna: revolución o futuro, capítulo 10, Tlatelolco, Ciudad de México. Foto: La comuna

Lo que hay

Hay un modo de hacer marciano. Es decir que parece venir de otro mundo, que mira a la tierra desde la altura de su nave invasora y luego intenta representarse lo que mira. Una mirada alienígena que aliena, que apenas ha tenido contacto con los componentes de la tierra y, por tanto, apenas comprende lo que significa una *situación*. A este modo de hacer, Amador Fernández-Savater, lo ubicará dentro de que llama *paradigma del gobierno*.

El paradigma del gobierno es un tipo de mirada que quema y desertifica las situaciones donde germinan los posibles que pueden cambiar el mundo. A partir del vacío, es vacío lo que siembra en el mundo; a partir de una carencia y de una falta, es carencia y falta lo que extiende por todos lados. (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2020, p. 212)

Del otro lado, podemos pensar que en realidad no falta nada: hay lo que hay. Hay una tierra llena, sin pecado concebida, donde abundan situaciones que nos involucran y sobre las que es posible ejercer alguna acción. Podemos atravesar el paradigma del gobernar para movernos en *el paradigma del habitar*. Y habitar, lo sabemos, se hace a flor de piel. Para entrar en el habitar, Fernández-Savater apunta la necesidad tanto de “detectar las potencias” como de “acompañar las situaciones” (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2020, pp. 213-214). Para lo primero es necesario cierto nivel de escucha y atención que pueda llevarnos a “inventar dispositivos de intensificación para ver-sentir más y mejor lo que hay”. Es decir, que hay un componente estético como resultado de esta escucha, de esta atención. Y, como dijimos arriba, esta atención se da en el campo de las negociaciones, en la posibilidad de abrirse al juego de afectar y ser afectado más allá del plan maestro o programa ideológico que se lleve encima.

Estos dispositivos de sensibilidad pueden, además, ser acompañados por dispositivos que puedan conducir la energía de las potencias halladas. Son “aquellos dispositivos que la dejan pasar: regiones de tránsito y no acumuladores. Y que la realzan, prolongan sus efectos e inducen nuevas metamorfosis: transformadores y no estabilizadores” (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2020, p. 215).

Las prácticas artísticas en territorio se reconocen en el paradigma del habitar en tanto nunca dejan de contrastar un plan previo con las potencias halladas en las negociaciones. No intentan sobreponer un programa de gobierno ni estabilizar las situaciones. Detectan y se sumergen en lo que hay. Y lo que hay, como dice Spinoza, son composiciones de cuerpos que afectan y son afectados.

Referências bibliográficas

DEZEUZE, Anna, *Thomas Hirschhorn. Deleuze Monument*, Londres: Afterall Books, 2014.

GARCÉS, Marina, *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.

HALAC, Gabriela, *Espacios Revelados. Prácticas artísticas en territorio*. Córdoba: Ediciones Documenta, 2020.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, “Una primera reflexión por escrito sobre el tema de la atención”, 2019. Enlace: <https://www.filosofiapirata.net/ausentarse-la-crisis-de-la-atencion-en-las-sociedades-contemporaneas-2/>

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, *Habitar y gobernar*, Barcelona: NED editores, 2020.

LA COMUNA, *La comuna: una posada y un huerto*, Ciudad de Mexico: Editorial Heredad/Fonca, 2020.

LAZZARATO, Maurizio, *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

MOTA, Melissa, “Tercerunquinto o el arte de negociar”, Revista Gatopardo, 2018, enlace: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tercerunquinto/>

SENNET, Richard, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, Barcelona: Anagrama, 2012.

SZTULWARK, Diego, *La ofensiva sensible*, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Diante dos afectos: visceralidade,
emancipação, dor e relação

*Facing affections: viscosity,
emancipation, pain and
relationship*

Ana Kiffer¹
PUC-Rio
E-mail : anakiffer@gmail.com

Resumo

O artigo busca mapear um conjunto de traços relevantes para se entender o chamado 'giro afetivo' (*affective turn*) no campo das ciências humanas e sociais, com o intuito preciso de: a) entender a sua lacuna no Brasil; b) desenvolver hipóteses acerca da subalternização dos afetos como campo de reflexão e de ação político-subjetivo; c) desmontar as alianças que a máquina do afeto, entendida como potência de agir, mantém com a máquina da conquista e da dominação e, por conseguinte, com o descarte dos afetos elencados no seio do *pathos* da passividade (dor, tristeza, raiva, ódio), discutindo, nesse ponto, com as contribuições de Sarah Ahmed (2015). A hipótese que perpassa todo o artigo é a de que há uma relação íntima entre o que o Ocidente considerou como afecção amorosa e a sua recorrente prática de descarte ou extermínio do outro (subalterno, perigoso, odioso, virulento, passivo, feminino, afetivo, não-civilizado), logo uma relação intrínseca entre a máquina do amor e a do ódio. Postula-se que é essa a base erótico-política do Ocidente. Nessa máquina busca-se mostrar como o amor teve que se com/fundir com a ideia da fusão, que por sua vez não equivale à união total de dois seres, senão que a dissolução de um ser (passivo, feminino ou mais fraco) no ser mais forte. Nesse ponto discute-se com as contribuições de Achille Mbembe, sobretudo em *Políticas da Inimizade* (2016) e *Brutalismo* (2020), buscando entender como esse modo erótico-político de desenho e exercício do poder, que se perpetua desde a empresa colonial aos sistemas neoliberais de *fronteirização, racialização e identificação da virulência dos corpos*, precisam desse outro em *excesso de presença*, para manter o seu permanente estado de fusão/descarte. Em todo tempo dessa reflexão o Brasil insurge como campo de revisão, atualização, mas também de saída e de recriação de alternativas aos problemas levantados.

Palavras-chave: Afeto, Ação, Dominação, Amor, Ódio, Dor.¹

1 Ana Kiffer é Professora da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Foi Directeur de Programme no Collège Internationale de Philosophie de 2006-2012. Vem trabalhando desde os anos noventa sobre as relações entre o corpo e a escrita, e sobre as políticas do corpo. No escopo dessa questão publicou o livro Antonin Artaud uma poética do pensamento, na Espanha, Edita Francisco Pillado Mayor em 2003, organizou a coletânea de ensaios Sobre o Corpo, 7Letras 2016 e publicou o livro Antonin Artaud em 2016, EDUERJ. Mais recentemente inaugurou uma pesquisa sobre cadernos de escritores e artistas e suas relações com o corpo, publicou vários artigos dentre os quais O Rascunho é a obra - caso dos cadernos para a Revista de Estudos de Literatura Brasileira da UNB e Estou como que sobre Cartas e Extravio, Revista Remate de Males, UNICAMP. Com essa pesquisa ganhou a bolsa CAPES de Professora Visitante Sênior em Paris 7 onde residiu entre 2018-2019 pesquisando os arquivos – cadernos e notas de Edouard Glissant. De seu retorno em 2019 foi convidada pela Bienal de

Abstract

The article intends to map a set of relevant features to understand the so-called 'affective turn' in the field of human and social sciences, with the precise aim of: a) understanding its gap in Brazil; b) developing a hypotheses regarding the subordination of affections as a field of reflection and political-subjective action; c) dismantling the alliances that the machine of affection, understood as the power to act, keeps with the machine of conquest and domination. On this point, with the contributions of Sarah Ahmed (2015), it will also be discussed the alliances that this machine of affection maintains with the disposal of affections listed within the pathos of passivity (pain, sadness, anger, hate). The hypothesis that is explored here is the close relationship between what the West considers loving affection and its recurrent practice of discarding or extermination of the other (subordinate, dangerous, hateful, virulent, passive, feminine, affective, non-civilized). Therefore, there is an intrinsic relationship between the machine of love and that of hate. It is postulated that this is the erotic-political base of the West. In this machine, the aim is to show how love had to mix / merge with the idea of fusion, which in turn does not equal to the total union of two beings, but the dissolution of one being (passive, feminine or weaker) into the stronger being. At this point, the discussion dialogues with the contributions of Achille Mbembe, especially in Policies of Enmity (2016) and Brutalism (2020), looking for understanding how this erotic-political way of drawing and exercising power, which is perpetuated from the colonial enterprise to the neoliberal systems of bordering, racialization and identification of the virulence of bodies, needs this other in excess of presence to maintain its permanent state of fusion / disposal. Throughout this reflection, Brazil emerges as a field of revision, updating. But also, as a way out and recreation of alternatives to the problems raised.

Keywords: Affection, Action, Domination, Love, Hate, Pain.

São Paulo para intervir com uma exposição de cadernos e manuscritos de Glissant que acontecerá em 2021. Com esse projeto obteve a Residência Artística na Cité Internationale des Arts, Paris, janeiro-fevereiro 2020. Sua pesquisa atual versa sobre os afetos de borda, e dentro desse tema publicou em 2019 o livro *Ódios Políticos e Política do Ódio*, lutas, gestos e escritas do presente, com Gabriel Giorgi pela Bazar do Tempo. Em 2020 publicou *Relação e Ódio*, Glissant desde o Brasil, pela N-1, São Paulo e, na Argentina e na Espanha, também com Gabriel Giorgi o livro *Las Vueltas del Odio: gestos, escrituras, políticas* pela Eterna Cadencia. Como escritora, publicou *Tiráspola e Desaparecimentos*, Editora Garupa, 2016, *A punhalada*, 7Letras, 2016, *Todo Mar – Urutau*, 2018. É colunista da Revista Literária Pessoa, organizadora e tradutora do livro, *A Perda de Si – cartas de A. Artaud*, (org.), Rocco, 2017, e das coletâneas *Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*, com Florência Garramuno, UFMG, 2014, *Experiência e Arte Contemporânea*, Ed. Circuito, 2013, entre muitos outros artigos e ensaios.

De modo que
el Occidente toma,
después da,
y al momento de dar
repite a la vez
que oculta el tomar
Sarah Ahmed

1. Inícios, contornos e contextos

A presença dos Estudos dos Afetos, ou o chamado *Affective Turn* e/ou *El Giro Afectivo* (MASSUMI, 2015; Ali & DOMINGUEZ, 2013; AHMED, 2015) vem marcando uma série de estudos no campo da literatura, das artes, com ênfase para a *performance arte*, e também no campo da sociologia e da etnografia. De modo geral, as ciências humanas e sociais foram, nos últimos vinte anos, em maior ou menor grau, tocadas pelos estudos dos afetos². Essa história pode ser contada através de diferentes ângulos e perspectivas, cada uma delas matizando, por sua vez, a própria posição crítica de quem a enuncia. Elenco algumas dessas perspectivas, que juntas desenham apenas uma cena, ou um certo contexto que me interessa aqui destacar sobre o *giro afetivo*: a força afetiva como resposta a um retorno da centralidade do sujeito nas artes, na literatura contemporânea e, mesmo na cultura em geral, sobretudo se olharmos para o incremento dos relatos subjetivos, autobiográficos, auto ficcionais ou documentais, e para a ênfase na definição identitária (CHAUVIN & TANCETTA, 2019); a presença do afeto como efeito do esgotamento de um certo modelo de racionalidade, que pressupõe, ele mesmo, um modo específico de organização da vida coletiva e individual dos corpos e dos espaços que começou a ruir nos anos 90 e início do século XXI (BERLANT, 2011; MBEMBE, 2016). E, ainda, o afeto como questão presente e fundamental na consolidação das vozes teóricas por tantos séculos subalternizadas (SPIVAK, 2019; hooks, 2017), que se firmam, ao mesmo tempo em que reivindicam novas dicções críticas e um *approach* transgressivo para com os seus objetos de estudo e práticas de trabalho, figuram como traços gerais dessa cena.

2 No campo dos estudos afetivos há incluso grupos que defendem uma separação e diferença entre a questão do afeto e essa das emoções. Grosso modo, essa separação reside no fato de que uma grande parte dos estudos afetivos se inserem na genealogia da filosofia deleuziana e spinozista (Massumi, 2015; Lordon, 2016) e da psicanálise, e consideram a força afetiva como acontecimento anti-discursivo. Delimitando, por conseguinte, um campo de estudos que questiona a ênfase no sujeito e seus efeitos no sistema da arte: testemunho, ficções do eu, a volta do relato documental, entre outros (CHAUVIN & TANCETTA, 2019). Já as emoções vêm sendo pensadas como fenômeno híbrido, entre discurso e corpo, e para muitos dos estudos que aí se localizam essa separação entre emoção e afeto é inoperante (BERLANT, 2011; AHMED, 2015).

Enfim, uma reconfiguração epistêmica profunda vai se delineando ali onde os estudos do afeto de algum modo auscultam e participam, e, não por acaso, tudo isso vai de par com as reconfigurações dos campos políticos e da vida do planeta na contemporaneidade.

Esse brevíssimo desenho tem também como fundo o questionar de um conjunto de ausências, sobretudo porque escrevo desde o Brasil, onde curiosamente o giro afetivo não se consolidou. Ao menos não como nos E.U.A e no conjunto dos países hispano falantes da América Latina, sobretudo na Argentina e no México. Essa ausência deve ser ela mesma objeto de reflexão de alguns dos pontos que buscarei enfrentar. De fato, é aparentemente estranho notá-la no epicentro de um país que está na fonte de outra das bases fundamentais para a ênfase dos estudos afetivos: a precarização da vida pública e política, a crise do sistema neoliberal e do sistema representativo, o avanço dos populismos de direita e a centralidade da questão ambiental e, logo, territorial, envolvendo a necessidade de deslocamento das culturas até aqui totalizadoras, e de aprendizagem com as ditas culturas locais (MOUFFE, 2018; LORDON, 2016 ; STANDING, 2014). Além da centralidade que assumem as vozes das mulheres e da multiplicidade dos feminismos atuais, da força do feminismo negro, e dos avanços na discussão sobre a questão de gênero – LGBTQI+, mesmo em meio ao imenso retrocesso que um governo de extrema-direita coloca para o conjunto dessas vozes e dessas vidas. Pensar desde a ausência desse campo dos estudos dos afetos, no caso do Brasil, pensar, incluso, desde a ausência de um certo Brasil, é ter que tocar a ferida, ou considerar que o próprio estudo (ou a ausência de estudo) do afeto é um sintoma que se abre como uma cratera no seio desse imenso corpo-território, dito Brasil. O país, mundialmente reconhecido por seu povo tão afetivo e cordial, de algum modo menospreza destrinchar as suas próprias coordenadas e conflitos afetivos. Sob esse prisma, interrogar os incômodos, silêncios e ausências que a discussão sobre os afetos aqui e ali provoca faz parte da própria investigação sobre as configurações afetivas de uma época e de uma sociedade. Também do esforço para se traçar uma certa cartografia do que se congelou, ou se fixou numa determinada organização e num certo imaginário³ comum dos afetos.

3 Sempre que falar de imaginário, busco-o pensar não como espaço da fantasia, em oposição, mesmo quando construindo desde outro prisma os espaços da realidade. Imaginário aqui é entendido como algo que enraíza corpos e territórios, mais próxima ao pensamento de E. Glissant (2005), esse enraizamento não deve, no entanto, ser visto como identidades essenciais ou atávicas, mas como corpos e territórios que se perfazem na Relação, acometidos pela pulsão diversa e móvel dos mundos em contato. O lugar de origem, como diz o autor, nunca é totalizável, tanto por sua abertura relacional, quanto pelos traços de apagamento que constituem a história dos espaços coloniais, logo do próprio Ocidente.

1.2. Afeto e Racismo

O mesmo impasse e conflito, não por acaso, se manifesta em torno da discussão sobre o racismo. Pesquisas recentes mostram que a grande maioria dos brasileiros já declara notar a existência do racismo no Brasil, mas a quase totalidade dos consultados afirma que nunca foi nem é racista⁴. Essa clivagem diante dos conflitos se posiciona no coração da vida dos afetos, indicando a extrema necessidade de interrogá-los. Os racismos, especialmente o racismo contra as pessoas negras, vêm sendo, no mundo inteiro, um *melting point* crucial para o debate acerca dos afetos. E o Brasil, país historicamente visto por ele mesmo, e pelo estrangeiro, como modelo de miscigenação, diversidade e de um pretenso não racismo se vê, mais uma vez, tendo que afrontar os modos como construiu a sua história e a função imaginária que a mesma vem cumprindo nele e para o mundo.

De fato, o racismo condensa inúmeras das questões afetivas acima elencadas, e que vem norteando o incremento nos estudos dos afetos. Ele se impõe hoje como cena primordial onde a questão do afeto se recoloca, e a partir dele deve ser (re)considerada. Sob esse prisma, e não por acaso, a releitura de Franz Fanon (2011) se torna hoje tão nevrálgica e crucial, e para as mais diversas áreas do conhecimento, exigindo rever incluso a noção de inconsciente à luz do racismo estrutural, cujo debate recoloca um conjunto de conceitos em questão, não para ‘cancelar’ o seu uso, mas para exigir sua radical revisão⁵. Sua contribuição indica a importância de se pensar na aliança incontornável entre vida psíquica e estruturas político-econômicas de subalternização dos corpos, mostrando que o ultrapassar de uma questão estrutural, como o racismo, e/ou o machismo, numa determinada sociedade, deixe de se localizar exclusivamente no âmbito das conquistas de direitos igualitários, para se reinserir também no âmbito das mudanças afetivas, onde se abre uma outra e imensa camada de questões. Por exemplo, a questão da (im)possibilidade da reparação: a da possibilidade, ou não, de um outro pacto de vida em comum, e os modos de funcionamento do desejo e dos fantasmas subjetivos em todos os pontos através dos quais a vida psíquica racista encontra a sua ancoragem e amálgama na estrutura da vida coletiva - desde a publicidade, aos produtos que consumimos ou que vendemos, até os modos de falar ou de lazer, e o que uma sociedade define como diversão ou humor.

4 Ver: <https://revistaforum.com.br/direitos/906-da-populacao-diz-que-ha-racismo-no-brasil-mas-975-nao-se-considera-racista/> consultada em 3/2/2021.

5 Não me parece possível continuar pensar num conceito de inconsciente desracializado. Do mesmo modo que as teorias feministas reviram a noção de histeria freudiana, e sua dependência das noções de um corpo feminino sempre faltoso, será necessário revisitar diversos conceitos acerca do inconsciente sob a luz do corte racista que constituía, independente de seus autores, o imaginário e os corpos de sua época.

Mesmo um rápido olhar é capaz de observar como o turismo, e o que se definiu historicamente como diversão, se consolidou através de práticas predatórias, e não apenas em relação à natureza dos países ‘pobres’, mas também em relação à determinadas naturezas humanas, cujos corpos vêm sendo, direta ou indiretamente, oferecidos como lugar de usufruto e gozo dos corpos ditos superiores⁶. O devir-negro do mundo não é infelizmente o de uma liberação da vida de todos nós, mas, como vem insistindo Achille Mbembe (2020), o da entrada na era do *brutalismo*:

“[que] se dá sob o modo da punção e da extração de corpos. Os corpos racializados, porque julgados potencialmente virulentos (e virulentos porque racializados), tornam-se objeto de raptos, de captura, encurralados pela lei. Em realidade a função da lei não é a da justiça. É de desarmar a fim de fazer presas fáceis. O brutalismo não funciona sem uma economia política do corpo. Ele se parece a um imenso açougue. Os corpos racializados e estigmatizados constituem ao mesmo tempo a madeira e o carbono, suas matérias primas”. (MBEMBE, 2020, pp. 46-47) [tradução livre do original].

Isso não quer dizer, no entanto, que há uma relação de causalidade entre o reconhecimento da importância dos afetos no conjunto da vida comum e a emergência das vozes ditas minoritárias. Ou pior, que a importância do afeto deva ser circunscrita a uma voz dita minoritária se essa voz é associada – e sabemos que ela é – a ideia de uma menor importância, a uma menor relevância, ou mesmo a uma especificidade tal que restringe o lócus do estudo, o impacto e os efeitos da questão do afeto para se repensar a política do vivo hoje no mundo. Essa espécie de desvalorização e de subalternização da questão afetiva, se comparada às questões consideradas mais robustas, como a questão econômico-política do sistema neoliberal, a questão da crise da razão, do clima e mesmo a da crise da representação, e a possibilidade de novos pactos democráticos, mostram o preconceito que o próprio afeto e a emoção ainda sofrem no meio intelectual e político⁷. Como disse Alí & Domínguez:

6 Em torno dessas questões escrevi recente ensaio intitulado O Brasil é uma heterotopia. Publicado no Brasil pela Editora N-1: <https://www.n-1edicoes.org/textos/125>, e na França pela Revue AOC: <https://aoc.media/opinion/2020/12/01/le-bresil-est-une-heterotopie/>

7 Não se trata aqui de uma reflexão sobre o mundo político estrito sensu, mas é importante observar como o afeto na política vem sendo historicamente instrumento de uso pelos modelos de governabilidade populistas. Mais recentemente, devido ao esvaziamento e crise da identidade da esquerda, seu distanciamento e mudança daquilo que outrora foram as suas bases, os afetos ficaram entregues como massa de manobra da nova extrema-direita. Não por acaso Chantal Mouffe (2018) faz apelo, já no título de sua obra, *Por um populismo de esquerda*, para que de algum modo o campo da esquerda não perca de vez essa ferramenta que hoje alcança níveis de manipulação extremas, como vimos na campanha de Trump, nos E.U.A., e de Bolsonaro, no Brasil.

Monica Greco y Paul Stenner (2008) argumentaron que el giro afectivo surge como respuesta de la academia a la emocionalización de las esferas de la vida pública, consideramos que el giro afectivo representa en parte una emocionalización de la vida académica. (ALÍ & DOMÍNGUEZ, 2013, p. 102)

Essa *emocionalização* da vida acadêmica, sugiro pensá-la como sendo da ordem de uma emocionalização da vida da cultura, situada para além dos muros universitários, assustando o edifício epistêmico de uma época, onde afeto e emoção foram, e ainda são historicamente vistos como antagônicos à racionalidade e, logo, à capacidade intelectual e organizacional do viver junto.

Sob esse prisma me importa menos, nesse momento, a distinção teórica entre afeto e emoção, e mais essa separação anterior que coloca um e outro como inimigos da razão, e seus derivados, a saber: o próprio campo de construção do conhecimento, mas também esse campo fundamental de constituição de um *em comum*, onde repousam os pactos civilizatórios e democráticos, os sistemas de vida político-subjetivo e o convite ou a inscrição que fazem as artes no seio da cultura. Essa separação (razão/afeto) mostra que o efeito de deslegitimação e de desvalorização se inscreve não apenas sobre um campo de discussão, pesquisa ou conceito – a questão do afeto, mas, e sobretudo, sobre os corpos que colocam tal questão.

Estamos aqui numa dupla-injunção: o afeto é historicamente excluído das grandes e importantes discussões e decisões, e os corpos que o reivindicam são historicamente subalternizados pelas políticas da vida. Aliás, essa deveria ser também uma das perguntas seminais: por que a questão do afeto importa mais aos corpos ejetados ou sistemicamente subalternizados no campo do poder-saber: negros, mulheres, LGBTQI+, artistas, entre outros? Qual a perspectiva que a experiência desses corpos abre e através da qual a questão afetiva avulta e se sobrepõe? O que eles veem que o mundo, ou a sociedade, tal como se organizaram, deixaram de ver?

Seria preciso desemaranhar um pouco essa massa de preconceitos e antagonismos, e, sobretudo, compreender como ela sintomatiza o problema mesmo que os estudos dos afetos abre, alerta e espicaça.

2. Toda ação é uma dominação? Todo afeto é visceral?

Uma grande parte das correntes dos estudos afetivos voltam, não por acaso, aos trabalhos do filósofo Spinoza (1632-1677). Isso porque a sua nova forma de organizar o mundo dos afetos permitiu questionar, ao menos até certo ponto, a extrema moralização que cobriu, diria mesmo que encobriu, a experiência afetiva do Ocidente. Mesmo que em Spinoza ainda tenhamos que nos deparar

com um conjunto de afetos elencados no hall dos afetos tristes, incutindo-lhes uma negatividade, até certo ponto ontológica, há ali um reposicionamento fundamental que recoloca o afeto como tudo aquilo que é capaz de afetar um corpo (SPINOZA, 2013). Um corpo que, por isso mesmo, desconhecemos em sua potência, ou no que ele pode vir a ser. Esse corpo sou eu, você, mas também o corpo do rio, do vento, da árvore ou do pássaro. Esse afetar é uma força, que exerce sobre os corpos o seu impacto e impressão primordiais. E a experiência do sentido se dará ela mesma através daquilo que o afetar faz (ou não faz) agir, sob o impacto dessa força, nos corpos, ou o que faz agir os corpos. Importa aqui tudo aquilo que aumenta a potência de agir do corpo, contra aquilo que o faz apenas padecer. Numa verdadeira aliança da potência com a ação e do padecer com o *pathos* da inação:

“A mente esforça-se por imaginar aquilo que exclui a existência das coisas que diminuem ou refreiam a potência de agir do corpo, (...). Portanto, a imagem daquilo que exclui a existência das coisas que a mente odeia estimula esse esforço da mente, isto é, afeta-a de alegria”. (SPINOZA, 2013, p. 113).

Veja que a valoração de positivo=potência está toda ela calcada na potência do agir, no agir como potência. Onde excluir o que se odeia (e sabemos que essa exclusão é também uma força da destruição, logo não desprovida de ódio) pode nos afetar de alegria. Estamos aqui mais distantes do moralismo filosófico, político e subjetivo que pretendeu banir a presença do ódio do homem branco ocidental⁸. Sob esse prisma todo afeto é força de afetar, e a impressão de um corpo sobre outro, poderia dizer, vai criando essa espécie de atlas dos rastros afetivos dos múltiplos corpos, vivos e não-vivos num determinado tempo e lugar.

Algumas questões, no entanto, retornam e se recolocam no âmbito dos estudos afetivos⁹ que releem Spinoza no presente. Vou me ater a duas questões que vem me interessando discutir, e também porque, mais uma vez, elas friccionam com esse espaço-corpo de um lugar, no caso o Brasil, e a com a

8 Esse tema é decerto vasto, complexo e não exaurível. O ódio, como todos os outros afetos, sempre fez parte do pensamento filosófico ocidental. Ou mesmo das formulações históricas, das guerras e matanças. No entanto, privilegiando discutir a partir do livro *Políticas da inimizade* (2006), de Achille Mbembe, busco mostrar como essa presença do ódio foi pensada como linha demarcadora da civilização ocidental, logo entre o Ocidente e os outros. Esses outros, cultura, povo ou corpo, foram doravante os agentes responsáveis pela **intrusão** do ódio no Ocidente. A versão fascista e totalitária recoloca isso e acaba representando o último avatar de formulação da força do ódio na cultura, até que novos discursos de descolonização do pensamento ocidental possam insurgir.

9 Quando me referir aos ‘estudos afetivos’ estou de fato considerando esse corpus multidisciplinar aqui já citado no início do artigo, e que desde os anos 90 e início do século XXI mil vem criando um campo epistêmico comum, mas não homogêneo. Logo, não me refiro aos estudos estritamente filosóficos e/ou spinozistas sobre o afeto. Acho que essa nota faria mais sentido logo no início.

releitura que me interessa empreender sobre os afetos ditos constitutivos do imaginário de uma cultura e seus viventes¹⁰.

Note entretanto, que me autorizo, a partir dos mais diferentes trabalhos que compõem a cena dos estudos afetivos, sair de uma discussão estritamente filosófica, como se se tratasse de uma linhagem e reconsideração intrínsecas à discussão sobre a fortuna crítica de Spinoza. Não é esse o caso, nem mesmo o que define a minha formação. As questões que aqui encontrarão efeito na reconfiguração que opera Spinoza na leitura dos afetos no Ocidente dizem respeito à relação entre potência, ação e dor, e alguns afetos constelares à dor, como a tristeza, a raiva e o ódio, pensados como afetos tristes e passivos. E vale lembrar que esse questionamento acerca da ação e do agir já foi empreendido por críticos, antes mesmo da configuração de um campo dos estudos transversais e decoloniais sobre os afetos. O próprio Deleuze, em diálogo com a filosofia de Spinoza, interrogou, a partir da obra de Samuel Beckett (1970), essa potência do agir/não agir, nuançando-a até aos mais imperceptíveis movimentos, e aos seus modos de esgotamento da ação, logo: o questionando o que é o agir¹¹.

Nesse momento, escolho tomar como interlocução para pensar a relação entre ação e inação, potência e padecimento, a contribuição recente, e decolonial, inserida no âmbito dos estudos afetivos, empreendida por Sarah Ahmed (2015). Com ela quero desdobrar, discorrer, e incluso discordar (termos derivados de *cordis*: lugar anatômico-simbólico destinado, na cultura ocidental, a ser o receptáculo dos afetos) acerca dessa linha do *pathos* ocidental, onde a potência é agir e a dor é padecer, é passividade. Dessa linha derivam outras linhas. As que aqui me interessam assim as desenho: *afeto -potência - agir-dominar -visceral -passional; afeto- inação- sofrer- ressentir- odiar- não sentir- desligar-se*.

Essas linhas estariam, a meu ver, situadas para além do moralismo¹² afetivo ocidental, partindo de um desenho geral, ele mesmo inspirado por uma ética spinozista, definindo, de forma caudalosa, os nossos maiores desafios de relação e contato com o mundo dos afetos, ou com os afetos do/no mundo. Diria além: que algumas mudanças no curso de cada uma dessas linhas, que vem ocorrendo, grosso modo, desde a segunda metade do século XX e que encontram um novo fôlego a partir dos anos 90 e dois mil, vem representando um corte epistêmico-corpóreo, político-afetivo no, e para o Ocidente hoje. Entender esse corte implica re-valorar diferentemente as impressões afetivas, desde as físicas até as simbólicas, e a redefinição disso no âmbito de uma economia política dos corpos hoje.

10 Venho, em textos recentes, buscando reler a noção de cordialidade (Sergio Buarque de Holanda, 1995), em seu traço de extremismo afetivo, e também nas atribuições de alegria e jovialidade que vêm definindo e desenhando esse eterno país do futuro. Ver: KIFFER, 2019, 2020.

11 Ver o texto *L'épuisé* Deleuze, posfácio à edição de *Le Dépeupleur* de Beckett (1970).

12 Quando faço referência ao moralismo no Ocidente não me refiro apenas à tradição judaico-cristã, mas também aos cortes racistas e machistas que ergueram as bases da máquina colonial ocidental.

De fato, em cada uma dessas linhas se localiza o centro-nodal da discussão acerca das maiores mudanças que sentimos nos últimos anos: de um lado, a potência aumentada do agir foi se revelando inelutavelmente no entrelaçamento que a ideia de ação sempre manteve, e ainda mantém com a ideia de dominação e, logo, de destruição. Fazendo, por conseguinte, com que os afetos inerentes à potência do agir sejam vividos e percebidos (valorados) como viscerais ou passionais. Por outro lado, a dor, vivida como passividade, em todo o seu estado de sofrimento e de padecimento, e localizada num contexto de impotência ou de inação, foi se transformando em matéria de ação e de reivindicação de novos agentes e corpos políticos.

Todos esses afetos são hoje determinantes de uma cena comum. A raiva e o ódio, mesmo sendo ainda vistos majoritariamente como afetos inoperantes ou só destrutivos, feios, sujos, tristes e, sobretudo, impotentes para agir mudanças construtivas, desprovidos de criação e de devir, agem no mundo buscando caminhos de restituição, de transformação e de reparação. A dor encontra a raiva e o ódio e libera a sua preconceituosa e monolítica versão femino-passiva para gritar por um outro corpo, meu, nosso, em insurgência e insubordinação. E tudo isso nos obriga a notar que é a própria lógica, que susteve durante séculos o funcionamento dessas duas linhas afetivas, que vem sendo profundamente abalada. O esforço aqui é um passo inicial na compreensão do seu funcionamento, para que possamos buscar nos aproximarmos com outro olhar das recentes mudanças na economia dos corpos e afetos políticos e subjetivos.

2.1. Separação ou fusão?

O corpo nacional brando é um corpo feminizado onde penetram ou invadem outros corpos, diz Ahmed (2015, p.22). Parto dessa constatação para começar a desenhar o corte fundamental sobre a organização dos afetos, que aliou a potência à ação e a passividade à dor. Hoje, não se pode mais negar como a história da ação, de onde deriva a potência dos corpos, foi canonicamente vivida e posta em prática através **da ação como forma de conquista e de dominação**. Independente de ter ou não ter sido essa a direção dada por Spinoza às reflexões sobre a potência e o agir dos corpos, o homem branco, desde a modernidade, pôs em marcha um modo político-subjetivo contínuo, e sem relaxamento, de relação intrínseca entre a ação e a dominação. A ideia de conquista, poderíamos dizer que é o amortecedor do elo que une, mesmo quando escamoteia, a potência à dominação. A empresa colonial é toda ela calcada nessa trilogia afetiva. É ela que destina ao contemporâneo esse molde de apreensão do objeto onde, curiosamente, a potência da ação acaba se entrelaçando, em seu movimento de conquista e de dominação, à destruição desse mesmo objeto. Ver esse modo de relação apenas como sendo constitutivo das ambivalências pulsionais e subjetivas dos indivíduos é deixar de

ver como a empresa colonial cria ela mesma o seu homem adequado, e a sua pulsão afetiva necessária. Decerto, com variantes e singularidades importantes entre os diferentes países, mas ainda assim adequado ao empreendimento da ação como conquista, e da dominação como seu modo de organização dos espaços coloniais.

Um tal empreendimento sustém uma compreensão e um funcionamento próprios do que doravante se deve entender como práticas de dominação. Uma de suas inúmeras características exige apartar, distanciar, desafetar, diria mesmo desinfetar o corpo do outro, a ser dominado. Para tanto, o modelo evolutivo de Darwin figura como mais uma cena, que marca tudo isso e deixar ver, em termos nacionais, como ser “brando”, tocado pelo outro é ser não civilizado ou evoluído (ibidem). Ser afetado é no escopo dessa história um elemento perturbador. Um elemento, ou uma qualidade doravante negativa para a manutenção dessa ordem, dessa trilogia afetiva entre potência-conquista-domação. Sob o prisma da evolução e da aposta no homem como o vivente mais evoluído, por onde desfila o seu imenso currículo de conquistas, ser afetado é uma ameaça à evolução, ao progresso, à civilização. Não por acaso, ser afetado é visto como perder o controle, de assalto se tornar visceral, passional, e, aqui ainda, menos evoluído. A visceralidade e a passionalidade são alocadas numa aparente intensificação desorganizadora e, ainda mais longe, como qualidades inerentes ao próprio funcionamento do afeto. Inimiga da ordem, ser visceral ou passional mostra que o outro, quando me afeta, ele é, ainda assim, causador e responsável por essa desorganização. Logo, deve, e justifica ser, presa fácil e obediente, sob pena de sua destruição. O contorno que a visceralidade e a passionalidade dão, ou querem dar ao mundo dos afetos, se oferece como a desculpa perfeita para que o livre curso da dominação se instaure, e para que o silêncio afetivo se cumpra. Fruto ele mesmo desse caráter não evoluído do homem, que passa a ter que se desembaraçar dos afetos para poder viver ‘junto’ de outros homens. Notem que, desse modo, o outro, responsável por intensificar a carga afetiva, nunca entrará legitimamente no circuito dos afetos em sua vocação e potência relacional. Ou, ainda mais longe, que o próprio afeto perde a sua vocação relacional para advir motor de causas predatórias.

E é assim que a uma cultura mais fechada, de barreiras (e fronteiras) fortes corresponde um corpo menos tocado pelo outro. A diminuição do campo afetivo (se o entendemos como base do campo relacional) corresponde o engrandecimento do campo territorial e intelectual do homem. Toda nação mais branda, dentro dessa lógica, será também uma nação menos branca, por onde os que são reconhecidos como racialmente outros penetram a superfície do corpo nacional, tingindo-a, não só de cor, mas de medo e de horror. Não estamos distantes dos “corpos racializados e virulentos da era do brutalismo”, como pontua Achille Mbembe (2020).

O afeto e a emoção servem, nesse contexto, para desvalorizar um corpo-território: uma gente emotiva é uma gente menos civilizada. E é também aí onde somos chamados a perceber que é a própria vida afetiva, seja de que qualidade for, que se associará à raiz da visceralidade e da passionalidade, impedindo o bom funcionamento do corpo social/racional. Criando doravante uma clivagem sem precedentes: por um lado, a visceralidade é valorizada enquanto afeto que conquista, age e domina. E, por outro lado, ela é atormentada pelo risco de sua própria passionalidade, marca da esfera perturbadora e indesejada de qualquer afeto que possa existir no e pelo outro. Esse desacordo primordial está no cerne da organização afetiva do homem branco. Ele não é simples, tampouco evidente. Já que insere a própria clivagem como relação primeva desse homem para com o mundo dos afetos. Sentir é, desde o início, o problema do homem branco.

Achille Mbembe sintetiza essa cena, ao dizer que:

“(...) no início da empresa colonial estava o princípio da separação – colonizar era um trabalho de separar – o meu corpo vivo do outro, dos corpos-coisas – eu e os outros com os quais **nunca posso totalmente me fundir** – posso trazê-los a mim, mas nunca **ter relações de reciprocidade ou de implicação mútua.**” (MBEMBE, 2016, p. 66) [tradução livre e grifo nosso].

Nota-se como se associa aqui o *desejo de fusão*, próximo à visceralidade e à passionalidade, à constituição de uma *relação de reciprocidade com o outro*. Ora, como sabemos, o mito ocidental da fusão entre os seres, notadamente o fantasma hétero-cis-patriarcal que sustenta esse mito antigo, e posteriormente cristão, da fusão entre o homem e a mulher, indica claramente que era o corpo da mulher absorvido ou derivado do corpo do homem. Corpo da mulher que, nessa lógica, deve ser feito de brandura, ocos, faltas ou ausências que permitiam a penetração/absorção/fusão como o caminho de sua completude. Nunca a noção de fusão no Ocidente equivalia ou pode equivaler à de reciprocidade. Ela é calcada na violência da absorção de um pelo outro. A questão é: quem é o outro, ou quem está sempre na posição de ser absorvido? Creio que já sabemos todos quem vem sendo delimitado como o outro, ou os outros do Ocidente¹³.

13 Não desconsideramos o mito de que o corpo da mulher, e os mistérios que porta esse corpo, capaz de carregar nele outro corpo, deram origem ao mito da mulher devoradora que absorve o corpo do *infans*, numa relação fusional que dará origem na psicanálise a inúmeras e importantes compreensões do psiquismo humano. Mas notem que aqui, nesse fantasma persecutório que o homem vive na relação com o corpo da mulher, e com o corpo de todo outro, o seu próprio corpo é infantilizado e desprovido justo da potência dominadora que marcará a sua conquista do mundo. Não pretendemos, em hipótese alguma, esgotar essa questão, apenas indicar que elas se complementam na construção da virilidade como atividade de conquista e de dominação incutidas num determinado projeto de humanidade.

Essa violência está na base mesma do que foi se construindo como noção de erotismo ocidental¹⁴. Um erotismo masculino, onde a mulher, ou a nação branca, deriva ou deve ser absorvida, dominada, pelo homem, ou pela nação forte. Onde o desejo de fusão, quando masculinizado, se torna desejo viril de dominação do corpo ou território do outro. A questão é que sob essa base erótico-política está a organização posterior de como se é ou não afetado pelo outro. O corte racista da empresa colonial dominadora é, nesse caso, interdependente do corte machista que o sustém na virilidade visceral do conquistador.

O difícil nesse emaranhado é que o afeto resiste à descolonização, mantendo seus tentáculos nas camadas corpóreas e inconscientes. Quando se trata de afeto, a linha viril e passional, onde fusão é confundida com relação e reciprocidade, se sobrepõe, e mesmo inconscientemente. A separação do outro, como bem apontou a citação de Mbembe, como operação intrínseca ao ato colonizador, não é a separação da fusão nem do desejo de fusão. Posto que nela, fusão, o outro continua dominado, absorvido, dissolvido, criando uma verdadeira arquitetura de guerra para aquilo que se entendeu ser amor. Ao corpo do colonizador todos os outros podem se fundir, servindo ao seu prazer orgástico de dominação. E o imaginário do desejo de se fundir ao outro, como sendo o de estabelecer uma pretensa reciprocidade, continua assim ligado à condição “viril-amorosa” do homem que “somos” ainda hoje.

Entendo que uma outra e necessária separação, mais próxima às possibilidades de um campo relacional, onde um e outro portam a radicalidade da diferença e da inteireza, implicaria na desmontagem dessa linha afetiva que confunde fusão com relação. Não por acaso em outro trecho Mbembe nota que:

“o muro da separação é suposto resolver a questão do excesso de presença do outro, esse que está na origem de sofrimentos inexplicáveis. (...). Existir aí dependerá da ruptura com esse o qual a ausência, e mesmo o desaparecimento não será vivido como perda, admitindo que entre ele e nós não há nada comum. A angústia de aniquilamento está no cerne dos projetos contemporâneos de separação.” (MBEMBE, 2016, pp. 63 e 67). [tradução livre].

Eu completaria dizendo que o *excesso de presença do outro*, que para Mbembe está na origem de *inexplicáveis sofrimentos*, é justo o excesso (e logo o sofrimento) disso com o qual só posso me fundir, isto é: absorver ou descartar. Esse outro (absorvível e descartável) – mulher, autóctone, negro, migrante, pobre – está assim fadado a um modo de relação que se firma no desejo viril e visce-

14 “No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. (...). Toda concretização erótica tem por princípio **uma destruição da estrutura do ser** fechado que é, no estado normal, **um parceiro** do jogo.” (Bataille, 1987, p.17). [grifo nosso].

ral de fusão. Modo este de dissolução dele mesmo, o outro, a priori, e sem escolha, amarrado, acorrentado ao *pathos* da passividade face à visceralidade da dominação, conquista, fusão, absorção.

O sofrimento dessa **relação sem relação** é o que implica na angústia de aniquilamento, base das políticas de inimizade, manifestas no desejo dos *apartheids* e fronteirizações passadas e atuais, como bem delimita e desenvolve Achille Mbembe (2016; 2020). O difícil de entender é que o excesso de presença já é da ordem do desejo de fusão, e fruto da ação da virilidade que dissolve o corpo do outro, ação que encontra o:

“superinvestimento na virilidade como fonte simbólica e política [e] não somente um efeito histórico das técnicas de desumanização e desvirilização que caracterizaram o regime das plantações sob a escravidão ou a governança colonial. Esse superinvestimento faz parte da vida própria de toda forma de poder, inclusive o das democracias liberais.” (MBEMBE, 2020, p.116). [tradução livre].

Tanto a virilidade como fonte simbólica ou política, quanto a virilidade como afeto primordial que une a potência à dominação e à fusão funcionam, nesses regimes – do colonial ao neoliberal – como impedidoras da reciprocidade e, ao mesmo tempo, como o imaginário do poder.

A ideia do afeto amoroso e relacional sob esses rastros da fusão vem violentando o Ocidente, e os corpos nele, até hoje, subalternizados. Trata-se de uma máquina afetiva que coloca a fusão como ação de dominação e de absorção, ou nos termos de Bataille (1987) de dissolução de um corpo (passivo/feminino) no outro (ativo/masculino). Sob esse prisma, não resta senão constatar como a noção de amor ocidental se estrutura e se confunde com a da violência ao corpo do outro, nesse crisol de forças de dominação afetivas, políticas e territoriais.

Os modos atuais desses estados afetivos – político-corpóreos – de dominação mudaram, mas não arrefeceram. E, nesse crisol de forças, os identitarismos – expressão infeliz para enunciar a vivência comum de diferentes grupos subalternizados – estão, mais uma vez, sofrendo o impacto das críticas mais severas, enquanto o desejo branco de fronteirização e barreiras físicas e territoriais ganha expressão e adesão política crescente.

A discussão sobre a força e o impacto afetivo das reivindicações ditas minoritárias é espinhosa e delicada. Já desenvolvi, noutro texto¹⁵, a importância do que ali chamei de ódio político para a construção de outros pactos do viver junto, que se desenvolverão, se possível, a partir de novos e necessários traços de separação. Essa separação, no entanto, participa do questionamento sobre as heranças epistêmicas do Ocidente, que abalam

15 Ver: Kiffer & Giorgi, 2019.

algumas das linhas afetivas profundas que o delimitaram, como as que aqui estou analisando. Numa delas, o ódio deixa de ser monolítico e já não pode apenas ser visto sob a perspectiva do opressor, tampouco apenas sob o prisma do sofredor como vítima passiva da história. Esse redesenho é complexo e difícil. Exigindo que os assentos até aqui assegurados se desloquem e se instabilizem. Essas experiências emancipatórias evocam camadas antigas dos conflitos (afetivos, corpóreos, libidinais, pulsionais e inconscientes) não solucionados, nem sanados entre os diferentes povos e culturas. Nesse contexto, os identitarismos podem ser vistos todos, não sem interesses precisos, sob um ângulo aglutinador, e o seu risco é o de nos confrontarmos com o que a crítica, em sua maioria branca e masculina, chama de retrocesso identitário de estrutura micro ou macro fascista. Antes de embarcarmos nessa política do medo deveríamos entender que a reivindicação identitária aponta o dedo para “o universalismo abstrato, matizado de colonialismo e misturado de racismo, [que] já durou muito tempo” (MBEMBE, 2020, p. 51). Mas também, que as lutas emancipatórias são longas e duras. E que o problema, a meu ver primordial, seria o da possibilidade, ou não, de se deslocar a vivência dos afetos que desenhou historicamente o regime político e subjetivo da dominação como fusão e/ou descarte do outro, como modo de funcionamento das afecções do poder, desde a empresa colonial até as democracias liberais.

Essa aliança que mantém a dominação com o visceral, e o visceral com o viril é que compromete a possibilidade de se ter outra compreensão da vivência político-subjetiva dos afetos. E aqui, mais uma vez, mesmo Mbembe teme, treme e alerta:

“a maior parte dos antagonismos políticos se exprimem cada vez mais sob uma forma visceral. As crispações identitárias são sintomas dessa entrada na era da visceralidade.” (2020, p. 53). [tradução livre].

Eu diria o contrário, que, de fato, nunca saímos da era da visceralidade. E que a questão é como desatar a vivência afetiva *em comum* da visceralidade/virilidade como modos constitutivos do imaginário do poder. Como poderemos entender que escavar a forma como a afecção do poder se constituiu em prática viril (e visceral) de dominação/fusão seria o caminho para outro modo de emancipação político-afetiva? Tudo isso irá decerto implicar na transformação daquele que faz par, em oposição, com o viril e o visceral: o *pathos* da dor como passividade, inação e impotência.

Não por acaso o mundo vem desde sempre se organizando em torno ao seu temor à passividade. Também, não por acaso, figuras correlatas à passividade assumiram o lugar da resistência ao modo como o poder exigia seu funcionamento viril e dominador sobre os corpos. A experiência subalterna burlou a fúria dominadora da ação através da preguiça, do gingado, da malandragem,

entre outras¹⁶. Melville viu através de Barteby um outro funcionamento para Wall Street, sem lobos, menos predatória, *preferindo não*¹⁷. Mais recentemente, sobretudo a partir das dicções feministas, a reivindicação de outra potência para a dor vem se inscrevendo nesse lugar de reorganização das linhas afetivas profundas e, por conseguinte, de resistência à lógica dominadora do inconsciente colonial.

Como vimos, o temor à passividade está na origem de todo temor à manifestação dos afetos e à emocionalização da vida e do poder. Como disse Ahmed: “o temor à passividade está ligado ao temor à emotividade. (...). A associação entre paixão e passividade (*passio*) é ilustrativa. Funciona como uma recordação de como a emoção foi considerada inferior às faculdades do pensamento e da razão. Ser emotiva quer dizer que o próprio juízo está afetado: significa ser reativa e não ativa, dependente, em vez de autônoma. As filósofas feministas mostraram como a subordinação das emoções também funciona para subordinar o feminino e o corpo.” (2015, p. 22). [tradução livre].

Para encontrar outra potência para a dor, foi necessário antes entender aqui os meandros dessa ligação entre potência, virilidade, ação, dominação, fusão e absorção. Afetos que não foram analisados por Ahmed, mas que curiosa ou sintomaticamente, e mesmo em sua voltagem mais violenta, nunca deixaram de estarem de braços dados com o que o homem branco vem nos convencendo ser o modo amoroso de exercício da razão e da verdade.

3. Afeto e emancipação – a questão da dor

Um passo primordial na desconstrução da dor como afeto passivo e inativo envolve reconsiderar o lugar dos afetos e das emoções como sendo o da interioridade individual e, ou subjetiva. Modelo canônico da psicologia, revisto pela sociologia de Durkheim que, como aponta Ahmed (2015), acaba invertendo a sobre determinação do dentro pelo fora, do indivíduo pelo o social. Em seu trabalho, encontra-se uma primeira pista de que nem um nem outro caminho respondem à complexidade contemporânea, e de que as emoções não pertencem

16 Sobre o trabalho forçado e a preguiça nos espaços coloniais ver FANON, 2018. P. 548; sobre como a capoeira e as lutas marciais dos escravos burlavam a violência colonial ver DORLIN, 2020. No caso do Brasil notar desde como a partir do Modernismo, da obra *Macunaíma* de Mario de Andrade e do movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, esses traços considerados não evoluídos assumiram seu caráter de resistência, culminando, nos anos sessenta com a consagração da figura do malandro.

17 Frase-chave do conto *Barteby*, o escrívão de Melville; ‘*I would prefer not to*’, posteriormente analisada por Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica* (1993) como sendo a ‘fórmula’ de um outro pacto de comunidade fraterna e não edípica, recíproca e não visceral ou dominadora.

nem ao indivíduo nem ao social, mas que elas são o campo onde se delimita, com e através delas, as superfícies e limites de um e de outro – do eu e dos outros. Nesse sentido, é que proponho pensar a história da fusão como afeto erótico-político, que funciona e opera como borrador desse limite separatório entre um e outro, como uma espécie de apagamento dos rastros da dominação, e ao mesmo tempo como fonte de seus maiores fantasmas (desejos orgásticos, mundo sem limites). Origem desse *excesso de presença do outro, donde decorrem sofrimentos inexplicáveis*, lembrando a fórmula de Mbembe.

A dor, ao contrário do que nos ensinaram a sentir e a pensar, dentro desse atlas interior/exterior da dominação, insurge como atividade propiciadora de contorno, logo de limites. Aparecendo como operador fundamental para o reconhecimento dos corpos-territórios anexados ou fusionados, que, para lembrar o modelo de Bataille (1987), acabam dissolvidos no corpo masculino e viril da nação forte, do homem ou do poder.

Mas é certo que entender essa força propulsiva e ativa da dor implica ainda numa outra desconstrução: a da sua localização histórica e geopolítica, a da sua queda do livro sagrado e do mito de Adão e Eva, como explicita Berlant (2011) a partir de sua leitura de Wendy Brown:

“Brown sugiere que una sustitución de la identidad traumática con una subjetividad expresada utópicamente, (...), tomará del dolor la energía necesaria para la transformación social más allá del terreno de su experiencia sensible. Para que esto ocurra, el dolor psíquico experimentado por las poblaciones subordinadas debe ser tratado como ideología, no como un conocimiento anterior a la caída de Adán y Eva o como una teoría social comprensiva condensada. Es más como una mayúscula al comienzo de una frase vieja y mala que hay que reescribir. Pensar otra cosa implica afirmar que el dolor es meramente banal, una historia que ya siempre se ha contado. Es pensar que el momento de su gestación es, en efecto, la vida misma. La reparación del dolor no acarrea consigo una vida justa” (BERLANT, 2011, p. 53).

A ênfase que dão Brown e Berlant à dor como ideologia alinha-se ao reconhecimento e, até mesmo a uma certa resistência que têm em fazer da ferida o lugar, por excelência, de enunciação das questões dos povos subalternizados e, por conseguinte, de uma política da reparação. E fazer da reparação, a ideia, ou a utopia, de uma vida justa. Me alinho menos à necessidade de entender a dor como ideologia e mais à tarefa de compreender a máquina da dominação como uma trituração dos rastros da dor. Há uma função da dor que não se filia nem à propagação da ferida como fonte da reparação, nem à ideologia como desvio dos possíveis esgotamentos enunciativos da posição da ferida e da dor. A meu ver, essa função da dor é antes de mais nada ligada à delimitação e contorno de um corpo-território: físico, psíquico e sempre comum. A his-

tória dessa dor, impossível de se desembaraçar da história do apagamento de seus rastros, só se enuncia quando insurge como voz diversa, não localizável apenas neste ou naquele corpo, mas como que definindo um outro corpo-comum, anônimo mesmo quando localizável. É a própria enunciação da história recalcada, decalcada da história que nos foi contada que pode aí insurgir. Contra narrativa ou não, sua função está para além da ilusão da vida justa. Ela é o corte que o Ocidente não operou, a verdadeira separação necessária, mesmo que colocando o corpo de novo sobre a mesa de autópsia e lhe infringindo a sensação da ferida repetida. Ela é a possibilidade, a meu ver, de saída do inconsciente colonial da fusão, fonte das fronteiras e apartheids sucessivos e atuais. Mais próxima a Butler (2009) e a Ahmed (2015), entendo que uma certa ativação da dor como gesto ou corte capaz de operar um novo modo e de insuflar um outro sentido à separação é necessária. Figurando como a própria possibilidade do campo relacional que, na leitura de Ahmed, indica:

“una relación íntima entre lo que Judith Butler ha llamado “materialización” - “el efecto de frontera, permanencia y superficie” (1993, p.9) - y lo que yo llamaría “intensificación”. Los cuerpos y los mundos se materializan y toman forma, o se produce el efecto de frontera, superficie y permanencia, a través de la intensificación de las sensaciones de dolor.” (AHMED, 2015, p. 54).

É esse outro processo de fronteirização que vem chocando o Ocidente e seus mitos de aglutinação, nação, razão, entre outros. Essa fronteirização, como separação necessária ao inaugurar de outro modo de relação, diria mesmo ao único modo possível de Relação (Glissant, 1990), implica num desejo radical de reconfiguração do funcionamento político e subjetivo entre nações, povos e culturas. Entendo ainda que criar Relação, mesmo que passe pela dor, não se dá a partir da ferida, como criticam Brown e Berlant, mas a partir do corte: corte sobre a ferida da fusão, sobre o apagamento mesmo dessa ferida. E não há corte sem dor. Essa dor assume aqui uma outra função primordial, que não é apenas a da interiorização e a da consolidação de uma narrativa do eu ou dos *eus em sofrimento*. Essa outra função passa pela intensificação de um contato, e de contato porque estamos separados, não fundidos, com as superfícies de todos os outros corpos feridos do mundo. Seja o corpo do rio, o corpo da floresta, ou o corpo autóctone e, ou, escravizado. É, aliás, a possibilidade de intensificação como propiciadora de um limite para a dor, delimitando diversas e diferentes superfícies corpóreas, que possibilita a transposição, ou a comunicação entre essas múltiplas superfícies (este último, termo um tanto ilegítimo, mas que uso aqui apenas por sua força didática).

A escala da dor já não é mais humana, porque saímos do mito judaico-cristão. Desconstruímos a narrativa da evolução. Entendemos que o seu compromisso com a verdade depende do seu compromisso com a dominação. Essas operações, afetivas e intelectivas, emotivas e racionais ao mesmo tempo, im-

plicam num deslocamento do eixo e do pacto civilizatório. Sob esse prisma a noção de corpo, oriunda de dores ativas, nem passivas nem vitimadas, implicam na constatação de que os racismos são também ambientais, e que o homem, em sua escalada predatória e visceral, deixou de sair do seu assento, e logo de se ver como presa de sua própria destruição.

3.1. *Dor Made in Brazil*

O trabalho da performer Letícia Parente (1930-1991), pioneira da videoarte no Brasil, *Marca Registrada*¹⁸, realizado em 1974, que mostra a artista bordando as palavras *Made in Brazil* na planta dos próprios pés, merece ser revisitado hoje, por um prisma onde a política dos afetos, e os rastros da dor se ativem como rosto/pé, ou como rosto no pé e pé no rosto de uma nação. Em 1974 o *Made in Brazil* fazia a crítica do investimento norte americano nas células de tortura e nos regimes ditatoriais que assolaram a América Latina dos anos setenta. O Brasil, onde se inicia o treinamento dos militares torturadores por agentes americanos, inaugura essa avalanche que, em 1974, atinge o seu ápice, com o maior número de presos, torturados e desaparecidos no governo do General Ernesto Geisel (1974-1979). Até hoje, assistir aos dez minutos e trinta e dois segundos desse vídeo é desafiador: o detalhe e o close da câmera apenas nas mãos e nos pés, o manuseio inicial da agulha e da linha, esse gesto tão simbólico quanto historicamente feminino, a aparente delicadeza, a leveza mesma do gesto, a doçura que atravessa o movimento que pouco a pouco começa a delinear sobre a sola do pé, com uma linha e uma agulha, em preto e branco, a frase só ao final dos dez minutos legível, feita de uma letra meio carne e meio linha intensifica ao mesmo tempo que cria e delimita uma região da e para a dor. Torta como as linhas afetivas de uma vida, as linhas costuradas sobre o tecido do corpo, espelham não apenas o gesto de tortura física, mas como as peles sensíveis de todos os corpos do mundo sofrem ativamente as ações da dor.

A relação intrínseca entre a permanência da dor ao longo dos dez minutos, e a delicadeza do gesto de costurar, leva o espectador ao limite do suportável. A dor infringida, a dor vivida, a dor incutida, a dor de um corpo da nação, de uma história, de uma cultura, diversa, partida, não conciliável, mas ainda assim algo corpo cria um território para a dor. É o território, ou a região dessa dor, feito de um conjunto de rastros comuns, e mesmo os apagados, que é ali performado no corpo da artista. Um algo que só sendo vivido se transmuta e se toca. Um algo meu, mesmo quando não é meu, é meu também, ali vivido. É seu, também. Berlant (2011) diz que há uma diferença brutal entre uma nação

18 <https://www.dailymotion.com/video/x3im92m> consultado em 2/2/2021

em luto e uma nação em dor. E, de fato, o luto oficializa e, mediando, distancia o corpo da nação dos corpos que ali vivem em dor. O luto se interpõe para cumprir um papel, justo o papel que hoje se interroga, e que tantas crises provoca nos pactos democráticos – o papel de representar a dor. No entanto, e essa é a crise que a arte enfrenta junto com a política, representar a dor parece já não cumprir, ou alcançar, aquele que vive a dor. Primeira chamada para que se possa reconsiderar, repensar, recomeçar é entender que o luto e a dor se separaram. A arte do século XX, e o próprio ‘surgimento’ do campo da performance arte, vem justo incidir sobre essa crise e essa separação entre o corpo da dor e o luto de uma nação. Interrogando não apenas o lugar, o papel e a função do corpo na arte, mas a possibilidade maior ou menor de que os corpos criem outro tipo de relação entre o dentro e o fora, o eu e o outro, a delimitação de um território, os contornos ou limites entre os corpos. Mais uma vez tratando-se de elos e de separações, a arte propicia recolocar outros limites e relações, feitos de diferentes modos de aproximações e de distanciamentos, onde, quiçá não haja a possibilidade de representar um luto nacional, mas de incidir sobre um corpo-território em dor.

Nessa outra relação, que a arte investiga, e aqui e ali inaugura como caminho, está em jogo uma interrogação permanente sobre os limites, sobre o que se passa, não dentro ou fora, nem na constituição do eu ou do outro (ontologia ou filosofia da alteridade), mas nos limites. Essa interrogação sobre os limites, que venho formulando como um pensamento das bordas¹⁹, é o que permite retirar o manto da passividade que encobre a dor, e, por conseguinte, alguns afetos que se co-movem em torno da dor, como a raiva, o ódio, a tristeza, entre outros. Essa matriz inicial de um corpo ativo da dor – que Leticia Parente performa através da simplicidade do **ato de costurar o próprio pé** – é curiosamente o que desloca ou abre a vivência da ferida para o campo gerador de um *em comum*. Ser afetado por algo, como pontuou Jeanne Favret Saada (2005) não se localiza no âmbito da empatia, nem da compaixão. Ao contrário, ser afetado é sair do lugar originário onde me encontro. Se deslocar no ato mesmo do ser afetado. É essa saída do seu lugar de origem e, por conseguinte, a experiência de algo que não estava previsto viver no lugar onde você se encontrava, que caracteriza o ser afetado.

De outra maneira é exatamente isso que faz Parente, quando traz o corpo da nação, e a perda mesmo desse corpo nacional -posto que uma língua é um corpo que é uma nação que é uma língua que é um corpo (*ad infinitum*), e em *made in brazil* já saímos da nossa língua - como marca, rastro e ferida do e no seu próprio corpo. Há algo aqui também importante de ser notado: os afetos ditos sujos, que começam na dor e chegam ao ódio, inscrevem sempre uma

19 Nos textos aqui já citados sobre o ódio venho pouco a pouco construindo o que entendo ser a complexidade de um pensamento das bordas hoje. Parte de um trabalho ainda em desenvolvimento.

im-propriedade dos e nos corpos. Quer dizer: quando Letícia Parente escreve em outra língua um outro corpo, o corpo da nação, no seu próprio corpo, esse próprio é de fato habitado pelo outro. Os modos dessa co-habitação do outro é o que vimos discutindo aqui desde o início. Assegurar a passividade da dor é decerto assegurar que o silêncio é a sua expressão mais digna, e que padecer é restringir o seu campo de ressonância: sua capacidade de afetar, ocupar, habitar, contaminar, escrever e contagiar um conjunto imenso, o maior deles, de corpos impróprios. A impropriedade assume aqui o seu duplo sentido: de sujo e de não exclusivamente próprio, logo unitário, fechado, impermeável. Um corpo impróprio é onde pode se inscrever a dor de outros corpos, os corpos mesmos já aí num espaço *em comum*. É como escrever junto: não sinto só, meu corpo pode ainda ser transpassado, sairei daqui ainda com ele, mas também com muitos outros. Utopia própria da arte, a de refazer o corpo unificado e fechado, como já dizia Antonin Artaud (1896-1948)²⁰, ou a de retraçar os limites dos corpos, como vim pensando aqui.

Só assim posso escrever que o meu país me dói tão profundamente que ele se torna, momentaneamente, o meu próprio corpo – tomada de dor sou por fim uma nação. Repensar a relação de um país com as suas dores é um modo de arrancar o silêncio e o silenciamento que o Ocidente impôs à *pedagogia do afeto* da dor. Alterar essa *pedagogia* (Giorgi, 2019) passa por entender, entre outras, que a dor não é passiva. E a raiva ativa. E que sentir dor é delimitar um território: físico, corpóreo, emocional, político, histórico. Não sentir a dor é desligar-se por fim e completamente, num *modus operandi* onde não existem nem conexões, nem relações. É como perpetrar a utopia dos confins, país de um imenso sem fim, território sem limites, onde tudo se suporta: invasão, extermínio, dominação, colonização permanente, estupro, roubo, saque e silêncio. Por isso, hoje, noutro contexto, a dor e a violência envoltas na cruel delicadeza presentes nesse trabalho de Letícia Parente, permanece, mesmo que noutra direção, extrema e intensamente atuais.

4. Ponderações finais: políticas da inimizade e os desafios da Relação

O ano de 2020, caracterizado, doravante, como o ano em que uma nova, grave e virulenta pandemia acometeu o mundo, recolocou, ainda com maior pungência, um conjunto de teses que já estavam atravessando o debate intelectual, político e cultural, em escala planetária, desde os anos noventa. Dentre elas destacaria o poder de matar do Estado, ou o que Mbembe circunscreveu sob o termo de *necropolítica* (2019), as *ruínas do neoliberalismo* (BROWN, 2020)

20 Ver KIFFER, 2016.

que mostra como chegamos ao estado pandêmico com um conjunto de instituições já arruinadas ou extremamente fragilizadas pelas políticas neoliberais, donde destaca-se o sistema público de saúde, o Estado de Bem Estar Social, mas também o mundo da precarização do trabalho (STANDING, 2014). O desaparecimento da forma ‘emprego’, logo o retorno ou o extremo agravamento dos quadros de fome, nos países do eixo-sul, com ênfase para o Brasil, mas também as crises migratórias no eixo-norte, aí igualmente encurraladas entre as violências dos Estados, a crise do emprego, a miséria e o novo ciclo da violência migratória (DE GENOVA, 2016). Dentre essas teses ou, no interior desse contexto, foi que busquei desenhar a importância de se afrontar francamente a questão afetiva como fonte de reformulação de novos modos de se traçar e de se viver limites comuns. A ação do afeto no mundo é direta mesmo quando invisível. Seus efeitos são concretos mesmo quando através de meios aparentemente abstratos.

A arte, e suas implicações *agônicas* (MOUFFE, 2014), vem sobrevivendo como adorno ou como excrecência, num mundo onde o valor da vida está em queda. Seu desafio se perfaz todo o tempo sobre a linha tênue entre o grito e o silêncio. A pulsação dos corpos, lutando, literalmente, para respirar, perfazem uma nova arritmia da vida cotidiana – uma espécie de coreografia feita de bloqueios e de brechas. Muros e furos. Sem chão e sem ar, o corpo rasteja sobre os muros do mundo. Mas, por outro lado, o paroxismo da vida exige rever as suas próprias bases, o seu valor. E a cultura volta ao cerne de germinação dessas bases, afirmando a sua potência para incidir como uma necessária clínica artística dos afetos. Destina-se cada vez mais a se firmar como espaço de refazimento **dos limites e das ligações, das separações e dos elos, dos cortes e das relações** entre o público e o privado (erodido pelo sistema ultra neoliberal), ou entre os corpos, a gente, as comunidades, como vivência subjetiva e política ao mesmo tempo.

Foram essas as teses subjacentes à escrita deste texto: como ressignificar as separações fora dos ditames do desligamento, do fechamento de fronteiras e das barreiras político-subjetivas do individualismo extremado de padrão de sucesso em nossas sociedades? Como entender que a fonte desse desligamento atual se encontra nas origens da relação entre ação como dominação e/ou fusão? Como imaginar outros modos de relação, fora, portanto, de sua verve de produção de “políticas de inimizade, fonte de nacionalismos atávicos, que, segundo Mbembe, estimam não haver mais um fora, e que é preciso para se proteger da ameaça e do perigo, multiplicar os recintos fechados” (2016, p. 9-10). Agora, jogados no fora da vulnerabilidade geral e no dentro dos confinamentos d um mundo fechado, ou apartados em seus recintos os mais privados, essa questão se reabre e se recoloca. Busco as brechas dessa asfixia. A potência de quando a vida atinge o seu próprio paroxismo.

*

A tese das separações propiciadoras ou não de novos elos se sustentou ao longo do texto sob três vértices e constatações: 1) para se ressignificar as separações (limites ou cortes) será preciso rever os modos atávicos das junções, donde a fusão e a dominação se sobrepuseram como modelo; 2) que o Brasil, como laboratório, pano de fundo, e lugar a partir do qual essas reflexões se constroem, indica com maior pertinência e veracidade que o mito da diversidade não foi, de fato, cunhado no crisol cotidiano dos corpos e vidas, e de que as saídas mais alegres dessa não reciprocidade mostraram também os seus limites, o seu próprio esgotamento e os rastros da fusão que o constituía; 3) a de que a Relação se perfaz a partir daí como um dos maiores desafios da cultura hoje, posto que o que críamos ser Relação era um modo de fusão (dominação), e logo o que acreditávamos poder ser relação de fato pode ser recapturado nas teias dos muros e fronteiras separatistas, impedindo a circulação dos afetos como trama comum a ser reconstituída.

Um novo e diferente modo de separação é arriscado, porém necessário. Para tanto, uma revisão radical das fusões e dos descartes, dolorosa, difícil, em alguns momentos vivida como impedidora mesmo do viver junto, se presentifica. A possibilidade, sempre delicada, de sermos ou não afetados pelo outro, pressupõe uma subversão da máquina atual do desligamento, cuja história busquei aqui discutir.

A digitalização dos espaços da vida, sob a égide no investimento em um individualismo atroz, atrelado, entretanto, à ideia de um espaço hiper-relacional, mostra, sob o ângulo que aqui interessa, um duplo desafio: como fazer desses espaços verdadeiros lugares de cuidado comum, ou como arrastá-los tão somente nas correntes destrutivas do desligamento, do limite como fronteirização que descarta o outro? Essa reflexão esteve subjacente naquilo que entendi ser, até certo ponto, uma potência da dor como traço de elo e de desenho de limites corpóreo-territoriais, que só pode acontecer no compartilhamento das vulnerabilidades comuns, da própria vulnerabilidade como fundação de um espaço comum e, logo, de inflexão do triunfo desse individualismo empreendedor de si, sempre em flecha de conquista e de dominação. Esses espaços de autocuidado ou de cuidado comum, emergentes, sobretudo, através das posições subalternizadas, proliferaram de forma positiva e construtiva ao longo de todo período pandêmico (ainda em processo), reafirmando essa potência da vulnerabilidade como um possível elo de refazimento das ligações entre grupos, povos e culturas distintas.

Sob essa linha ainda nos encontramos, tremendo, pois que no fundo sabemos que o devir dos viventes está mais uma vez, e mais do que nunca, atrelado ao devir do Todo-Mundo (GLISSANT, 1997). Num mundo que pouco criou espaço para o Todo-Mundo flertarmos aqui com a utopia, ali com a distopia. Sem poder apagar essas linhas, o desejo foi aqui o de apostar que sem o confronto, o ressignificar e sem uma espécie de dicção comum dos, com e sobre os afetos, que os comporte cada vez mais, nos múltiplos espaços da vida, não repactuaremos em prol dela mesma.

As mudanças políticas ou em proveito de uma nova economia do vivo não se tece apartando ou clivando os afetos comuns de um tempo ou cultura. Com isso não digo haver aqui nenhuma ilusão de que a política das inimizades, calcada na sensação, hoje atualizada ao extremo em seu plano imuno-afetivo, de que o outro carrega o meu próprio aniquilamento, será destruída. Mas, ao menos saberemos como disso participamos. Já não há mais possibilidade de escamotearmos, no plano corpóreo e relacional, esses afetos destrutivos como se benevolentes fossem. Por outro lado, pensar que a destruição é a única saída para quaisquer dos nossos desafios ou impasses é continuar na lógica da guerra e da inimizade. Acreditar que podemos minorá-la olhando apenas para o seu contrário, o amor e a paz, parecem ingênuos, quando percebemos as matrizes desses afetos no Ocidente. Por isso, a insistência: tudo se passará nas bordas, no tracejo e no retraço delas como delimitações transitórias de rastros e corpos-territórios apagados, quando não exterminados.

No momento em que formos, nos espaços comuns, redesenhando os limites possibilitadores de novos elos, limites afirmativos, que envolvem ressignificar o que entendemos até aqui como negativo, feio, triste ou sujo, compondo um campo de vulnerabilidades comuns, talvez, aí, a dor e o ódio possam, mesmo que momentaneamente e de forma abrasiva, reivindicar os limites antes ultrajados. Ou quiçá possam apenas tornar visível aquele campo, aquele corpo-território, que esteve ao longo de séculos dependurado, de cabeça para baixo, subjugado às forças mais destrutivas que conhecemos até hoje: as da colonização e do imperialismo (MBEMBE, 2016, p. 9). Conhecer essas forças nos leva hoje a mudar o eixo da reflexão, e o da própria constituição do que entendíamos ser o Outro. Não se deve negligenciar o fato de que essa sensação de inversão do mundo gera não apenas desorientação, mas uma extrema agressividade e resistência.

É disso também que se trata quando se postula a necessidade de abrir o diálogo sobre os afetos. Essa ‘inversão’ (Norte/Sul; Branco/Negro, Homem/Mulher, etc.) é ela mesma o retraçar de um novo e diferente limite no corpo-território do mundo, que exige rever as feridas comuns, os seus novos traços delimitadores e as possibilidades que daí emergirão para formação de outros pactos de Relação. Dessa ‘inversão’, ou dessa permanente e necessária transposição²¹, ainda não conhecemos todas as consequências. As guerras coloniais foram um marco sangrento e importante, mas ainda hoje insuficientes para transporem o próprio do afeto da dominação e da fusão. Mostrando que as relações de dependência e de independência não se traçarão exclusivamente sobre os planos político-territoriais, sobre a força da guerra, nem unicamente sobre o plano das instituições (mesmo que elas não possam ser abandona-

21 Transposição deve ser vista aqui menos como um ultrapassar em flecha de conquista e linha reta e mais como uma posição de través, transversal, reivindicando em sua própria obliquidade a formação de novas bordas.

dos), mas, também, sobre os espaços da vida comum, de como se vive, de como se sobrevive cotidianamente, de como o mundo cria ou não novos circuitos de circulação dos seus afetos e corpos e, sobretudo, em e a partir dos espaços de sufocação. O curto-circuito atual dessa circulação dos afetos é, sob esse ponto de vista, altamente benéfico. A sufocação é aquilo que temos para exigir e reconstruir uma outra respiração.

Referências Bibliográficas

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género México, 2015.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERLANT, Lauren. *El corazón de la nación - Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo, a ascensão da política antidemocrática no Ocidente*. Trad. Mario Marino. São Paulo : Ed. Politeia, 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Paris: Ed. Amsterdam, 2009.

DE GENOVA, N. P., "The 'Crisis' of the European Border Regime: Towards a Marxist Theory of Borders". In: *International Socialism*. London: Kings College, 2016. (versão online acessada em 27/5/2021). Link: https://www.google.com/?client=safari&channel=mac_bm

DEPETRIS CHAUVIN, I. & TACCETTA, Natalia. (Org.) *Afectos, Historia Y Cultura Visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2019.

DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Editions du minuit, 1993.

FANON, Franz. *Œuvres*. Paris : La Découverte, 2011.

_____. *Ecrits sur l'aliénation et la liberté*. Paris : Editions la Decouverte, 2018.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

_____. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

_____. *Philosophie de la Relation*. Paris : Gallimard, 2009.

_____. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir – a educação como prática da liberdade*. São Paulo : Martins Fontes, 2017.

KIFFER, A. *Ódio/Relação – Glissant desde o Brasil*. São Paulo: N-1, 2020. Coleção Cordel. <https://www.n-1edicoes.org/cordeis/RELAÇÃO%20E%20ÓDIO-2>

_____. *O Brasil é uma heterotopia*. SP : N-1, 2020. Coleção Pandemia Crítica. <https://www.n-1edicoes.org/textos/125>

_____. *A. Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

KIFFER, A. & GIORGI, G. *Ódios Políticos e Política do Ódio - gestos, lutas e escritas*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LARA, Alí; ENCISO DOMÍNGUEZ, Giazú. “El Giro Afectivo”. In: *Athenea Digital* - 13(3), 2013: p. 101-119. <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>

LORDON, Frédéric. *Les affects de la politique*. Paris: Seuil, 2016.

MASSUMI, Brian. *Politics of affect*. Cambridge: Polity Press, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica, biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1, 2019.

_____. *Brutalisme*. Paris: La Découverte, 2020.

_____. *Politiques de L'Inimitié*. Paris: La Découverte, 2016.

MOUFFE, Chantal. *Agonistique, penser politiquement le monde*. Paris: Editions Beaux Arts, 2014.

_____. *Pour un populisme de gauche*. Paris : Albin Michel, 2018.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. Trad. Paula Siqueira. *Cadernos de Campo*, n. 55, 2005: p.155-161.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomás Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SPIVAK, Gayatri. “Quem reivindica alteridade?”. In: *Pensamento feminista: conceitos Fundamentais*. Heloisa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019: P. 251-270.

STANDING, Guy. *Le Précarial* – les dangers d’une nouvelle classe. Paris, Les Editions de l’Opportun, 2014.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Performatividades afectivas: prácticas de corazonamiento

Ileana Diéguez

Profesora investigadora Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México.
E-mail: insular5@yahoo.com

*Considero que hay que formar colectivos múltiples de pensamiento y acción,
corazonar y pensar en común para poder enfrentar lo que se nos viene.*
Silvia Rivera Cusicanqui

Resumen

En este texto planteamos que el movimiento que entrelaza afección y afectos anuda la pérdida de un ser querido a su impostergable búsqueda y es lo que enunciamos como performatividad de los afectos: la agencia y el poder de los afectos o el afecto como agencia en la experiencia de las familias que buscan a sus seres queridos. Abordamos las performatividades realizadas por creadores en conjunto con colectivos de familiares. Específicamente reflexionamos acciones generadas por Lukas Avendaño, Fabiola Rayas y Laura Valencia, quienes colocan las estrategias estéticas al servicio de la búsqueda y de la exigencia por la debida justicia.

Palabras clave: Performatividades, Afectos, Desapariciones forzadas, Prácticas artísticas.

Abstract

In this text we propose that the movement that intertwines affection and affections ties the loss of a loved one to their urgent search and is what we enunciate as the performativity of affections: the agency and power of affections or affection as agency in experience of families looking for their loved ones. We address the performativities carried out by creators in conjunction with groups of family members. Specifically, we reflect on actions generated by Lukas Avendaño, Fabiola Rayas and Laura Valencia, who place aesthetic strategies at the service of the search and demand for due justice

Keywords: Performativities, Affect, Forced disappearances, Artistic practices.

En el espacio en el que coexistimos las violencias han ido determinando la vida y la muerte, el presente y el futuro, porque la ausencia de las personas que ya no están entre nosotros afecta irreversiblemente el modo en que estamos viviendo desde hace al menos más de una década, a la vez que seguirá afectando nuestro porvenir. La pandemia por muerte violenta y desaparición forzada se ha instalado en México y persiste, junto a las pérdidas causadas por el COVID-19. En México existe una cifra que supera todas las estadísticas aportadas por las dictaduras del cono sur. Según informaciones oficiales, en aproximadamente diez años y en aparente situación de “democracia” hemos llegado a más de 80 mil personas desaparecidas, a cerca de doscientas mil muertes violentas y miles de desplazados forzosos¹. Ante la inacción del Estado, e incluso bajo la constante y actual amenaza de los necropoderes, son las familias las que han asumido la búsqueda de sus familiares: búsqueda en vida, en hospitales, cárceles, centros de rehabilitación, en las calles; pero también búsqueda en fosas clandestinas ocultas en cerros y campos. Organizadas en colectivos y Brigadas Nacionales de Búsqueda con absoluta independencia del Estado, las familias despliegan una larga cadena de acciones. Han devenido investigadoras e investigadores, excavadores, exhumadores, peritos, forenses, arqueólogos, abogados, luchadores sociales, líderes, organizadores, fundadoras y fundadores de agrupaciones, movimientos y brigadas.

1 En enero del 2021 la Comisión Nacional de Búsqueda informó un número de 82.881 personas desaparecidas, la cual contrasta con las 35 sentencias condenatorias ejercidas por los delitos de desaparición forzada y desaparición cometida por particulares. Como resultado de estos datos se afirma que en México “hay un nivel de impunidad del 99 por ciento” (Infobae, 20 de enero, 2021).

Hablar de afectos en las circunstancias que hacen más de una década determinan la vida en México, implica hablar desde la afección que sostiene la rabia, que nos ha sacado a la calle y que nos ha movilizado a buscar. Que el dolor nos levanta es un hecho sostenido por quienes buscan a sus seres queridos. ¿Qué sino el dolor nos ha sacado a la calle, la afección, la conmoción, la indignación y la necesidad de justicia? Hacer público el dolor, sostenerlo entre varios, es quizás una manera de hacerlo más soportable.

Se ha insistido en el poder transformador del dolor. Varios textos de Didi-Huberman están dedicados a explorar los lazos entre pérdida, lamento y acción. Desde la experiencia del conflicto y la violencia en Colombia, Elsa Blair planteó el “inmenso potencial político del dolor” y la necesidad de recurrir a las narrativas de la memoria como “una vía para poner el dolor en la escena pública” (2002, p. 9) Mucho antes de que la academia hiciera de ello un tópico de reflexión, las madres y especialmente las mujeres en distintas partes del mundo hicieron del lamento y del dolor por la pérdida una estrategia de lucha y reclamo en los espacios públicos. “Del dolor a la cólera” es la potente enunciación de Nicole Loraux (2004) cuando reflexiona la transformación del dolor en “cólera negra”, en actos iracundos y rebeldes protagonizados por figuras míticas, teatrales y sociales de la Antigua Grecia. El poder político de las madres y la transformación del dolor en reclamo fue nombrado por Loraux como “memoria-cólera”. Ese furor irrefrenable lo podríamos reconocer en Démeter -su “cólera de Erinia”- cuando abandonó el Olimpo en protesta por el rapto-desaparición de su hija Perséfone. De la pérdida convertida en ira hablarían también las Erinias -las diosas de la ira- antes de ser estratégicamente convertidas en benévolas Euménides. Del dolor y la insurrección sigue hablando la figura de Antígona. Judith Butler articula insurrección y duelo en lo que llama “los dos actos de Antígona” (2001, p. 24): el entierro de Polinices y el desafío verbal y público a Creonte al afirmar el hecho. Doble acto que reúne dolor y rito, con cólera e insubordinación. En México el movimiento zapatista ha echado a andar un potente enunciado: Del dolor a la digna rabia². En la expansión de esta frase hacia una sociedad que la asume también como suya, se advierte la transformación del sufrimiento en cólera que impulsa a la acción.

2 El 15 de noviembre de 2014 en el caracol de Oventik, en Chiapas, al terminar el acto con los familiares de los estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal de Ayotzinapa, el subcomandante insurgente Moisés, expresó: “Han sido ustedes, los familiares y compañeros de los estudiantes muertos y desaparecidos quienes han conseguido, con la fuerza de su dolor, y de ese dolor convertido en rabia digna y noble, que muchas, muchos, en México y el mundo, despierten, pregunten, cuestionen”. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/11/15/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-mois-es-al-terminar-el-acto-con-la-caravana-de-familiares-de-desaparecidos-y-estudiantes-de-ayotzinapa-en-el-caracol-d>

El dolor por la pérdida y desaparición de un ser querido es la afección que moviliza a las y los familiares en búsqueda en México. El movimiento que entrelaza afección y afectos anuda la pérdida de un ser querido a su impostergable búsqueda y es lo que enunciamos como performatividad de los afectos: la agencia y el poder de los afectos o el afecto como agencia en la experiencia de las familias que buscan a sus seres queridos.

Los afectos son las afecciones que nos llevan a actuar y que se condensan -tal como propuso Spinoza- en acciones y pasiones (2000, pp. 126-127). “Una afección es el estado de un cuerpo en la medida en que queda sujeto a la acción de otro cuerpo”, ha insistido Chantal Mouffe (2016: 37) para explicitar la dimensión afectiva que inquieta la intersubjetividad. Los afectos, en la comprensión de Frédéric Lordon, son “la materia misma de lo social” (LORDON 2017, p. 33) y “el concepto central de una gramática general de la potencia” (idem, 34).

¿Cómo acompaña el arte la búsqueda sostenida por los familiares de personas forzosamente desaparecidas? ¿Qué puede hacer el arte por la vida hoy en un contexto de emergencia nacional? ¿Qué pueden hacer las prácticas artísticas para ir más allá de las intervenciones simbólicas? En México el arte ha propiciado estrategias y herramientas que han contribuido a la búsqueda de personas desaparecidas, generando acciones construidas y realizadas con las familias o acciones realizadas directamente por familiares que a partir de perder un ser querido han transformado su propia práctica artística en función de la búsqueda.

2

El acto de caminar ha sido una potente estrategia en los procesos de visibilización de la pérdida, del dolor y la injusticia en Latinoamérica. Las rondas iniciadas por las Madres de Plaza de Mayo desde abril de 1977 y las Marchas de la Resistencia por ellas encabezadas, constituyen una paradigmática referencia. En Colombia el profesor colombiano Gustavo Moncayo caminó durante cuarenta y seis días, desde Sandoná, Nariño, hasta la Plaza Bolívar en Bogotá para exigir la liberación de su hijo, el suboficial del ejército Pablo Emilio Moncayo, secuestrado por las FARC desde 1997. En México caminar ha sido una acción sostenida en marchas y caravanas de paz. Desde las caravanas zapatistas (2001 y 2006) hasta las caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Cada 10 de mayo las madres mexicanas salen a las calles para recordar que no tienen nada que celebrar mientras falten sus hijos. Las caravanas de madres centroamericanas llegan periódicamente a México buscando información que pueda ayudarles a localizar a sus hijo/as migrantes. Caminar para encontrarse con otro/as, con las muchas familias que buscan. Caminar para hacer pública la ausencia, para protestar. Caminar para imaginar la posibilidad del reencuentro.

Caminando con las madres en las marchas del 10 de mayo, Alfredo López Casanova concibió e impulsó el proyecto *Huellas de la memoria*, colocando el andar y la búsqueda de las familias en el centro de una reflexión poética, cruzando estrategias estéticas y políticas. Los zapatos aportados por los y las familiares que durante años han caminado buscando a sus hijo/as son intervenidos con informaciones específicas. En las suelas de los zapatos son grabados los nombres de las personas desaparecidas como de los familiares que les buscan. Cuando la superficie de los zapatos está muy desgastada se graba sobre un linóleo que se adhiere a la suela con los mensajes enviados por los familiares. Esa superficie grabada se impregna en tinta verde y se presiona sobre un papel, de manera que además de los zapatos, las impresiones linográficas integran la dimensión objetual y estética del proyecto; materiales que son compartidos con los familiares y se incorporan, junto a las fotos, a la búsqueda de sus seres queridos. El cuerpo y los zapatos de los vivos es el punto de reunión con los ausentes, con la vida y los afectos que les fueron robados.

Los zapatos, ya no de las familias que buscan, sino de las personas desaparecidas, han sido los objetos retomados por Fabiola Rayas para explorar los tejidos afectivos con quienes fueron forzosamente desaparecidos. Los zapatos y demás prendas que guardan las madres adquieren en las prácticas artísticas y/o estéticas una dimensión cognitiva, que como solicitaba Jean Louis Déotte (2000, p. 156), confirman una existencia. La performance para caminar el cuerpo desaparecido, concebida por Fabiola Rayas y realizada con la colaboración de más de veinte mujeres que desde el año 2006 buscan a sus familiares en el estado de Michoacán, se centró en el acto de caminar portando los zapatos de personas ausentes para imaginar el trazo de la pisada, las rutas del andar.

A partir del acompañamiento a las familias, algunas incluso desplazadas desde distintos puntos del estado de Michoacán, Fabiola Rayas fue construyendo un proceso creativo con madres y hermanas que devino en la constitución de un nuevo colectivo de búsqueda: *Familiares caminando por justicia* nació en el año 2016 como resultado de las acciones y caminatas realizadas durante el desarrollo de las *Performance del Caminar* y especialmente, *Caminar el Cuerpo Desaparecido* (2016).

El proceso implicó el acompañamiento a tres familias, en tres localidades de Michoacán: la familia Corona Banderas en los Llanitos de Cucha, que buscan a Patricio Barrera, a Simón Corona y Rigoberto Mejía, desaparecidos desde el 23 de septiembre de 2009; la familia Orozco Medina de Nuevo Zirosto, que busca a Leonel Orozco Ortiz desaparecido el 3 de julio de 2008, a Leonel Orozco Medina desaparecido el 18 de abril de 2009, y a Moisés Orozco Medina, desaparecido el 22 de mayo de 2012; y la familia Ortiz Ruiz, de Morelia, que busca a Guillermo Alejandro Ortiz Ruiz y Vianey Heredia, desaparecidos el 29 de noviembre de 2010. En todos los casos, afectadas por la desaparición forzada de más de un miembro de sus familias por intervención directa de fuerzas del Estado, ya sean policías municipales o agentes federales.

Fabiola sostuvo largas conversaciones con las familias, visitó sus espacios habituales, recorriendo con ellas sitios por los que caminaban a diario sus seres queridos. Pidió permiso para volver a habitar sus zapatos, para poner su cuerpo en la forma de los zapatos, para darle un cuerpo efímero a la ausencia, para caminar con ellos.

Uno de los muchísimos problemas que generan las desapariciones forzadas es el desmantelamiento de las familias, por miedo y por las ocupaciones de tiempo completo en que se implican quienes buscan. Las acciones y caminatas realizadas generaron el reencuentro de las familias, el regreso a los espacios donde antes trabajaban y vivían, la escucha de relatos, la recuperación de informaciones afectivas. El andar hizo visible el estado real de los vínculos, quizás el deseo de imaginar la familia íntegra, aun cuando fuera una fugaz posibilidad. El andar implicó estar atenta al despliegue de percepciones suscitadas al atravesar determinados espacios, reactualizando los relatos vinculados a ellos. Caminar e invocar, llamar a la ausencia desde la presencia de quienes los añoran y buscan. Una especie de conjuro, de caminata del deseo.

Las acciones priorizaban la caminata de las familias avanzando con los objetos y solo después Fabiola caminaba hacia atrás con los zapatos prestados, imaginando el peso de los cuerpos por las deformaciones de los calzados. El andar condicionaba su mirada, o su mirada condicionaba el andar hasta parecer que solo los pies miran, como pensaba Roberth Smithson. Caminaba hacia atrás como desandando el tiempo, como si deshiciera sus hilos, deseando regresar a aquel momento que todas las madres han narrado: el tiempo del nacimiento de los hijos. Mercedes, María Elena y Bertha, las madres de estos relatos, siempre se extienden a los días en que sus hijos eran bebés, como si con el recuerdo conjuraran la pérdida.

Una frase se ha instalado entre ellas: a partir de las caminatas dicen que sus hijos caminan con ellas en su “nuevo cuerpo político”; que el recuerdo instalado en esas caminatas toma lugar en sus nuevos cuerpos políticos. Insisto en esta frase porque considero que explicita la transformación de estas madres y, en general de los familiares, en agentes de cambio, en luchadore/as sociales. Más de una vez he escuchado a los y las familiares decir: “no hablamos como víctimas, somos buscadoras y buscadores, luchadores por la justicia”³.

El acto de andar ha sido experimentado desde las primeras décadas del siglo XX como una forma de anti-arte (CARERI, 2002, p. 21). Primero como expansiones de las experimentaciones dadaístas y surrealistas hacia el campo de las artes visuales. Y en los años sesenta como parte de las prácticas realizadas por artistas de la performance y los happenings urbanos, la expansión del campo escultórico, la arquitectura y el paisaje (idem, 125). *Caminar el Cuerpo*

3 Evoco las palabras que he escuchado en distintos momentos y muy especialmente durante el Encuentro de la Red de Enlaces Nacionales organizada por familiares buscadore/as en agosto de 2018 en la Ciudad de México.

Desaparecido activó el andar como práctica estética de intervención de espacios y de conexión de afectos, como trabajo de la experiencia. Ante este tipo de prácticas surge el planteamiento de Francesco Careri cuando consideró que uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia en una forma estética (idem, p. 150). Pienso que estas prácticas van mucho más allá de ser prácticas artísticas; devienen acciones que inciden mucho más allá de los marcos del arte, y a la vez, son prácticas afectivas y políticas en las que no está en discusión su dimensión est/ética.

3

En el contexto del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad que en el 2011 impulsó Javier Sicilia con la participación de cientos de familiares que habían perdido violentamente a sus seres queridos, Laura Valencia desarrolló el proyecto *Cuendas*. Concebido como una acción corporal a partir del tropo “ausencia-presencia”, buscaba “hacer visible el vacío físico de personas desaparecidas” en México⁴. Valencia organizó talleres en los que participaron los familiares armando cuendas o cuerdas de algodón y poliéster de color negro. A partir de informaciones aportadas se fue calculando el peso y la altura de personas desaparecidas para traducir la masa corporal en extensión lineal (VALENCIA, 2016). Desde el recuerdo de los cuerpos se buscó crear un volumen con el cual imaginarlos. Armar las cuendas, los bultos de hilos negros, era una manera de imaginar conceptualmente el anudado volumen de los cuerpos.

Las cuendas también fueron desplegadas como intervenciones escultóricas colectivas “sobre monumentos, plazas o esculturas en el espacio público”, buscando “hacer presente”, como manifestó Valencia, “la dimensión extendida del cuerpo desaparecido”⁵. En el 2011 se intervinieron trece de las estatuas ubicadas sobre la zona peatonal del Paseo de la Reforma para denunciar la desaparición y el asesinato de tres miembros del Movimiento por la Paz⁶. Recubrir las con hilos negros fue una manera de visibilizar la violencia y de evocar las ausencias que enlutan a todo un país, transformando por un breve tiempo los oficiales monumentos en performáticas esculturas sociales. Esta estrategia fue nuevamente utilizada en el 2016 cuando se cubrió de negro la estatua de Zapata en la Universidad Autónoma de Morelos para presionar la apertura de las fosas comunes producidas por el Estado en Tetelcingo.

Las acciones más perturbadoras en las que se implicaron las cuendas fueron las realizadas sobre los cuerpos de lo/as familiares durante las caravanas y

4 Las informaciones aquí compartidas fueron generosamente propiciadas por Laura Valencia a través de conversaciones y textos manuscritos facilitados.

5 De la Crónica sobre el proceso escrita por la artista.

6 Los tres activistas asesinados fueron Nepomuceno Moreno, Eva Alarcón y Marcial Bautista.

movilizaciones sociales. Durante el recorrido de la Caravana del Movimiento por la Paz por Estados Unidos, en agosto de 2012, activistas y familiares se apropiaron de *Cuendas* para intervenir sus propios cuerpos. Dos meses antes de terminar el sexenio de Felipe Calderón, en octubre de 2012, un grupo de madres dedicadas a la búsqueda de sus hijos desaparecidos se hicieron envolver con las madejas frente a la Secretaría de Gobernación en la Ciudad de México. En aquella acción participó Margarita Santizo que murió en octubre de 2014 sin haber encontrado a su hijo y que pidió ser velada en ese espacio en reclamo a la negligente institución.

Envolver cada cuerpo tomó un tiempo cercano a una hora. El ejercicio de enmadejar a cada familiar como si se diera volumen a los cuerpos ausentes, fue también una manera de modelar el propio dolor. En términos de visualidad *Cuendas* fue una acción sintomática por el extrañamiento que produjo al intervenir cuerpos y monumentos, detonando una resonancia fantasmal. Me pregunto qué relatos, qué memorias conmocionaron los cuerpos apresados en madeja negra ¿Cómo regresan los desaparecidos? ¿Cuál puede ser la forma sensible de la desaparición?⁷ No hay realmente cómo representar la desaparición, “no hay cuerpo o soporte previamente disponible para la inscripción de la desaparición”, afirma Sergio Rojas (2000, p. 182). A la desaparición se le señala, se le conjura; se prestan otros cuerpos para siluetear e imaginar una forma a la ausencia; se relata, se camina junto a otras y otros para convocar “la presencia de la ausencia”⁸.

4

A partir de la desaparición de su hermano Bruno, la obra artística de Lukas Avendaño devino práctica de búsqueda que implicó distintas estrategias, desde el arte performativo, la poesía y las redes sociales. Como ha dicho la investigadora Rian Lozano: “Desde el 11 de mayo [2018], Lukas ha utilizado su cuerpo y la escena (teatral, performática y digital), para hacer “presente” a su hermano desaparecido y para, a su vez, denunciar la “ausencia” total de las garantías ciudadanas, del derecho a la vida, por parte del Estado” (2018, p. 32).

Bruno Alonso Avendaño Martínez era el menor de una familia de siete hijos. El 10 de mayo de 2018 no llegó a su casa y desde entonces su familia comenzó a buscarle. Bruno era integrante de la Armada de México, Secretaría de Marina, y fue visto por última vez en el Municipio de Santo Domingo, Tehuantepec.

7 Retomo las preguntas planteadas por Katia Olalde en su amplísima investigación *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México* (2019).

8 Esta es una frase que tomo de las enunciaciones de las mujeres buscadoras reunidas en Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos Nuevo León (FUNDENL, 2016) para dar cuenta de supervivencia de sus seres queridos desaparecidos.

Desde su desaparición, Lukas y su familia comenzaron a buscarle por todos los medios posibles. El 30 de agosto del 2018 fundaron el Colectivo de Familiares de Desaparecidos de Oaxaca, reuniendo a más personas que también buscaban a sus seres queridos para demandar colectivamente la responsabilidad de las autoridades incapaces de asumir el problema. Realizaron distintas demandas hasta lograr que el caso de Bruno Avendaño fuera considerado de competencia federal. El 10 de mayo de 2019 Lukas realizó una acción ante la Fiscalía General de la República, en la Ciudad de México, para exigir que retomaran las investigaciones y dieran seguimiento al expediente de Bruno. En marzo del 2020 la Fiscalía del Estado de Oaxaca informó a la familia de un posible hallazgo realizado a partir de una “llamada anónima”, pero hasta el 12 de noviembre de este mismo año fueron citados por la Fiscalía General de la República para confirmarles que los hallazgos coincidían con la identidad de Bruno Avendaño. El cuerpo fue entregado a sus familiares el 1ro de diciembre y recibió digna sepultura. Como ha dicho Lukas, Bruno Alonso Avendaño pudo regresar a casa gracias a la incesante búsqueda realizada por sus familiares, por colectivos y personas solidarias, quienes continúan exigiendo justicia para Bruno.

La primera acción pública en la que Lukas involucró estrategias estéticas para buscar a su hermano fue nombrada *Buscando a Bruno*. En palabras del propio artista, esta acción nació como “un gesto desesperado”, como “un acto de desesperación ante la desesperanza” (AVENDAÑO, 2019). Destaco la palabra acción, que en el corpus de Hannah Arendt indica la posibilidad de revelar quiénes somos: “Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano” (2009, p. 203). Decir “acción” y no “performance” fue un modo de insistir en el acontecimiento como “acto”, en el sentido del “acto ético” enunciado por Bajtín, como acto responsable y concreto que condiciona el ser-para-otro (1997: 49). Como dijo el propio Lukas, esta acción “no nace como una performance, nace como una necesidad, una necesidad desesperada ante el sistema responsable de procurar y de impartir justicia en este país” (AVENDAÑO 2019, Desmontaje).

A poco más de un mes de la desaparición del hermano y a propósito de una breve estancia en Barcelona, el 21 de junio de 2018 Lukas se presentó en el Consulado mexicano. Ataviado con elementos del traje regional tehuano que caracteriza buena parte de su trabajo artístico, portando la fotografía de Bruno y su propio pasaporte para acreditarse como ciudadano mexicano, ingresó a la sede consular y entregó un extenso documento de treinta cuartillas en el que denunciaba la inacción de las autoridades mexicanas ante la desaparición. Un segundo acto o momento de esta acción tuvo lugar afuera, a la entrada de la sede diplomática. Dos sillas habían sido dispuestas. En una se sentaba Lukas sosteniendo la foto de Bruno. La silla vacía era una invitación para quienes voluntariamente desearan acompañarle. El otro o la otra que ocupa la silla es una persona que decide tomar el lugar de quien acompaña su dolor y su búsqueda; puede colocarse una falda tehuana pero no necesariamente; puede

asumir ese lugar sin vestuario específico y sin una relación afectiva anterior. Es una acción relacional, construida para hacer posible un modo de estar en el que puedan acompañarle una diversidad de otras y otros.

Según el modo en que cada persona podía estar, ocupar la silla vacía y tomar la mano de Lukas, se cristalizaba un deseo común y se instalaba otra efímera *communitas*. Desde mi propia experiencia puedo sostener que algo nos sucedía cuando ocupábamos la silla vacía y tomábamos la mano de Lukas; algo capaz de transportarnos a una dimensión que no es “el aquí y ahora” con la que estaríamos expuestas a la mirada de quienes estuvieran del otro lado como ¿espectadores? Me he preguntado cómo nombrar esa dimensión que atraviesa la “espectatorialidad” cuando más que mirar, sostenemos, acompañamos y nos comprometemos de otra manera que ya no es la de una espectadora. Desde la potencia de los anhelos sostenidos en común, esta acción que tantas veces asumió Lukas devino conjuro y ritual para encontrar a Bruno. Esta es la liminalidad que transforma acontecimientos del orden de lo estético en acciones vitales para nuestra propia vida, y que desde la sublimación de nuestros deseos propicia efímeros vínculos con los que sostener e imaginar la vida de otra manera.

A partir de entonces Lukas Avendaño inició un ritual de búsqueda por el hermano en falta: vestido con la indumentaria de luto que usan las mujeres zapotecas del Istmo de Tehuantepec, con la falda tehuana y el mantón negro -en alusión a la prenda original que devino tãpalo tehuano, cargando la foto a la altura del torso, como lo hacen y lo han hecho todas las madres y familiares que buscan a sus seres queridos.

Buscar a Bruno fue una acción instalada en la vida cotidiana de Lukas Avendaño, junto a su madre Felipa y los colectivos de familiares que en Oaxaca buscan a sus seres queridos. Buscar a Bruno implicó la producción de una serie de acciones para evidenciar la inacción e incapacidad de las autoridades ante la obligación de buscar, haciendo evidente que en México, como en toda Latinoamérica, son los familiares quienes buscan por cuenta propia. Vestido con el overol blanco utilizado por los investigadores forenses, Lukas tomó los espacios públicos junto a familiares y personas solidarias para exigir la debida atención del caso. Lo hizo durante multitudinarias marchas, con las familias en búsqueda, ante la Fiscalía de Oaxaca o ante la Fiscalía General en la Ciudad de México. En estas acciones Lukas desplegó una performatividad forense -más allá de utilizar un vestuario alusivo- al generar un escenario de litigio contra la inacción y omisión de las autoridades. Todo el hacer de Lukas Avendaño devino acción de denuncia y búsqueda. Incluso, las obras artísticas realizadas antes de la desaparición de Bruno fueron intervenidas a través del enlutado gesto de buscar al hermano portando su fotografía. Un reiterado gesto: sostener la fotografía de Bruno Avendaño sobre su pecho desnudo, ya fuera caminando, ya fuera sentado, haciendo aparecer un cuerpo expandido, un cuerpo liminal en el que la presencia de Lukas sostenía la ausencia de Bruno.

¿Cuál es la posibilidad del arte hoy en nuestros lugares de vida? ¿Qué exhuman estas formas de imaginar y acompañar? ¿Qué desafíos plantean a los procesos de imaginación, de producción artística, a nuestro trabajo de pensamiento? En los procesos de acompañamiento que implican estrategias estéticas y artísticas, las prácticas se desarrollan desde distintos escenarios. Pueden realizarse como experiencias de indagación y creación en circuitos artísticos. Pero también se realizan al margen de estos circuitos, en el escenario de la acción política directa y en conjunto con los actores sociales que toman los espacios públicos. En estas circunstancias el/la artista opera como propiciador/a o impulsor/a de acciones realizadas CON y no sobre otras y otros, y aunque son elaboradas poniendo en juego estrategias del arte, devienen prácticas est/éticas liminales en las que opera un *artivismo afectivo*⁹, una manera de implicarse desde y por los afectos.

La performatividad de los afectos o la agencia de los afectos que se configura en estas acciones de largo alcance, ponen en movimiento algo que es reconocido como “un nuevo cuerpo político” - como dicen las mujeres michoacanas-, un cuerpo expandido y liminal que desde las rupturas de las tramas de afectos nos alientan a imaginar -no a recomponer ni restaurar- otras posibilidades de (a)corazonado accionar. Más allá de cualquier clasificación, estas prácticas expresan modos de recordar y buscar a los seres queridos en falta. El acto de recordar activa una performatividad impulsada por el flujo de afectos que comprometen el corazón. Son performatividades de “corazonamiento”.

He tomado el término “corazonamiento” de los planteamientos de Rivera Cusicanqui a partir de la noción maya ch’ulel equivalente al chuyma aymara o “lugar desde donde se piensa con el corazón y la memoria” (2018, p. 72). Pero más allá de esta referencia, la frase “performatividades de corazonamiento” nace del contexto en que se desarrolla la búsqueda de personas desaparecidas en México, desde colectividades integradas fundamentalmente por mujeres. Cuando estas mujeres -muchas de ellas madres- dicen que buscan con el corazón y que por eso encuentran a sus seres queridos, definen una perspectiva afectiva que atraviesa sus acciones como el saber que de ellas deviene¹⁰. Desde esta dimensión situada considero la potencia de estos colectivos de mujeres que piensan y accionan “con el corazón”, corazonadamente, “para poder enfrentar

9 Esta frase retoma las ideas planteadas por Brian Holmes en su Manifiesto Afectivista, específicamente retoma su idea de que “el activismo artístico es un afectivismo” (2010).

10 Particularmente fue determinante la experiencia de haber escuchado a Mirna Medina, madre buscadora y fundadora de Las Rastreadoras de El Fuerte, en Los Mochis, Sinaloa. El 17 de septiembre de 2018, en el Tercer Coloquio sobre violencia, narcotráfico y salud mental realizado en la Ciudad de México, Mirna impartió una conferencia y cuando habló de cómo ellas buscaban colocó su mano a la izquierda del pecho y dijo: “Este es mi equipo, con esto buscamos y encontramos, con el corazón”.

lo que se nos viene”, como diría Rivera Cusicanqui (2018, p. 72). Este es sustento de la frase “performatividades de corazonamiento” con la que podemos dar cuenta de las acciones realizadas por las familias que buscan así como de las prácticas estéticas y artísticas desarrolladas por creadores y creadoras que acompañan estos procesos de búsqueda con el propósito de dar formas visibles a la ausencia de las personas que nos faltan. Practicar la memoria es volver a pasar por el corazón las imágenes de aquellas personas que deseamos recordar (re/cordis) y que deseáramos traer a la presencia.

Referencias bibliográficas

ARENDT, H. *La condición humana*. Introd. de Manuel Cruz. Buenos Aires: Paidós, 2009.

AVENDAÑO, L. Desmontaje de la acción Buscando a Bruno, en el marco de del evento *Quien busca encuentra*, con curaduría de Gabriela León. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 21 febrero 2019.

_____. Conversación telefónica con la autora a partir de preguntas previamente realizadas, 27 de diciembre de 2019.

BAJTÍN, M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1997.

BLAIR, E. “Memoria y narrativa. La puesta del dolor en escena pública”. En: *Revista de Estudios Políticos* 21 (2002): 9-28. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/1413>

BUTLER, J. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.

CARERI, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

DÉOTTE, JL. “El arte en la época de la desaparición”. En: Nelly Richar (ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000, pp. 149-161.

DIÉGUEZ, Ileana. “La performatividad de los afectos”. En: Carolina Perrée e Ileana Diéguez. *Cuerpos memorables*. Ciudad de México: CEMCA, 2018.

_____. “Erinias en duelo. Del dolor a la digna rabia”. En: *Paso de Gato, Revista mexicana de Teatro* 61 (2015): 29-32.

FUNDENL. . *La presencia de la ausencia. Historias de personas desaparecidas y reflexiones en torno a la desaparición en México*. Monterrey: FUNDENL, 2016.

HOLMES, B. *Manifiesto afectivista*. Traducción de Javier Toscano, 1 de Agosto 2010. En: <https://enmedio.info/manifiesto-afectivista-brian-holmes/>

INFOBAE Newsroom. "México reconoce más de 82.000 personas desaparecidas y solo 35 sentencias". *Infobae*, 17 de enero, 2021.

LORAUX, N. *Madres en duelo*. Madrid: Adaba, 2004.

LORDON, F. *Los afectos de la política*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

LOZANO, R. "Dónde está Bruno La práctica artística como "espacio de aparición". En: *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 8 (2018): 29-39. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11050>

MEDINA, M. *Tercer Coloquio sobre Violencia, Narcotráfico y Salud Mental. Acompañamiento Psicosocial a Víctimas: Retos Perspectivas en México*. Organizado por Profesores de la Facultad de Psicología de la UNAM, Fundar A.C. y el Espacio Psicosocial por los Derechos Humanos, y realizado del 17 al 19 de septiembre 2018, Ciudad de México. Anotaciones de I. Diéguez sobre la intervención de Mirna Medina el 17 de septiembre de 2018.

MOISÉS, Subcomandante Insurgente. Palabras de la Comandancia General del EZLN en el caracol de Oventik, 15 de noviembre de 2014. <https://enlace Zapatista.ezln.org.mx/2014/11/15/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-mois-es-al-terminar-el-acto-con-la-caravana-de-familiares-de-desaparecidos-y-estudiantes-de-ayotzinapa-en-el-caracol-d/>

MOUFFE, C. *Política y Pasiones. El papel de los afectos en la perspectiva agonística*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2016.

OLALDE, K. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Ciudad de México: Red Mexicana de Estudios de los movimientos sociales, A.C., 2019.

RAYAS, F. *Caminar el cuerpo desaparecido. Recuerdo y memoria*. Video. Universidad de Guanajuato-CONACYT, 2016.

_____. Conversación con la autora, Ciudad de México, 20 de noviembre, 2017.

_____. Comunicación personal, 21 de junio de 2017.

RIVERA Cusicanqui, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROJAS, S. "Cuerpo, lenguaje y desaparición". En: Nelly Richar (ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000, pp. 177-186.

SPINOZA, B. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edic. y traduc. Atilano Domínguez. Madrid: Trotta, 2000.

VALENCIA, L. Conversación con la autora. Centro Cultural de España en México, 20 de octubre 2016.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Fabulações da dor

Fabulations of the pain

Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
E-mail: christinegreiner3@gmail.com

Resumo

A proposta é indagar como o poder ficcional das fabulações da dor não se restringe àquilo que é falso, nem tampouco à “coisa real”, mas sim, à exposição de narrativas, imagens e movimentos de modo a acionar e compartilhar afetos. Apresentam-se interlocuções teóricas com autores como Tavia Nyong’o (afro-fabulação), Sadiya Hartmann (fabulação especulativa), Donna Haraway (fabulação crítica) e fontes mais antigas da filosofia e das artes que testaram fabulações da dor, instaurando novas concepções de corpo na cena como foi o caso de Antonin Artaud com a proposta de um *corpo sem órgãos*; e da dupla Tatsumi Hijikata-Yukio Mishima com os experimentos do *corpo sacrificado*. Outras estratégias como a *citação/reativação* (Isabelle Launay), a *metamorfose* (James Elkins) e a *desposseção* (Judith Butler e Athena Athanasiou) também serão lembradas, uma vez que demonstram aptidão para articular coletivos. O objetivo não é analisar obras, mas sim, fomentar enxames de ideias e movimentos que possibilitem a conversão de estados de vulnerabilidade em estados de criação a partir dos fluxos de afetos.

Palavras-chave: Fabulações, Reativação, Afetos, Corpo, Criação.

Abstract

The proposal is to ask how the fictional power of pain fabulations is not restricted to what is false, nor to the “real thing”, but rather to the exposure of narratives, images and movements in order to trigger and share affects. Theoretical dialogues are presented with authors such as Tavia Nyong’o (Afro-fabulation), Sadiya Hartmann (speculative fabulation), Donna Haraway (critical fabulation) and older sources of philosophy and arts that have tested pain fabulations, by introducing new conceptions of body in the scene as was the case of Antonin Artaud with the proposal of a body without organs; and the duo Tatsumi Hijikata-Yukio Mishima with the experiments of the sacrificed body. Other strategies such as citation/reenactment (Isabelle Launay), metamorphosis (James Elkins) and dispossession (Judith Butler and Athena Athanasiou) will also be remembered, since they demonstrate an aptitude to articulate collectives. The objective, it is not to analyze works, but to foster swarms of ideas and movements that allow the conversion of states of vulnerability into states of creation from the flows of affects.

Keywords: Fabulations, Reenactment, Affects, Body, creation.

Em 2003, Susan Sontag publicou o livro *Diante da dor dos outros* (*Regarding the pain of the others*) que, para alguns críticos, foi considerado a continuação de seu ensaio *Sobre Fotografia* (*On Photography*, 2001 [1977]). No entanto, mais do que um estudo sobre a linguagem e a documentação fotográfica, esse livro já parecia indagar os limites da representação – especialmente em situações de extrema radicalidade e dor (guerras, massacres). Sontag, que já havia organizado uma coletânea de textos escritos por Antonin Artaud (2004), argumentava que para lidar com a dor dos outros sempre haveria um colapso das representações. Daí o seu interesse por Artaud e tantas outras experiências radicais que vivenciou como testemunha, como as guerras do Vietnã e Sarajevo, doenças como câncer e inúmeras subversões político-afetivas presentes na noite nova-iorquina. Incomparáveis entre si, todas estas experiências questionavam, cada qual a seu modo, padrões de naturezas diversas, como por exemplo, padrões de representação, padrões linguísticos, padrões de comportamento e assim por diante.

Outros autores já haviam se dedicado ao tema do colapso das representações, como foi o caso de Jacques Derrida (2014 [1994]). No entanto, a questão de Sontag parecia ainda mais específica no sentido de pensar a fragilidade da representação acionada por estados de dor, um tópico igualmente importante para Derrida, mas nem sempre explícito em sua obra.

Assim como esses autores, o crítico de arte James Elkins também dedicou sua pesquisa de doutorado (1999) a analisar experiências que resistiam às representações reconhecíveis, identificando duas estratégias principais de criação: a dor e a metamorfose. O estado de dor seria, a seu ver, um estado de alerta (*awareness*) para “ouvir” o corpo e poderia estar relacionado ao próprio corpo ou ao corpo do outro. Neste segundo caso, Elkins explica que a empatia poderia ser compreendida como uma espécie de ato involuntário de transferência (uma ponte) para sentir a dor do outro no próprio corpo. Quanto à metamorfose, seria um procedimento que também desafiaria a representação daquilo que lá está (*thereness*), uma vez que um corpo nunca é tal qual é, mas vive sempre em processo, mesmo quando dá a impressão de estar paralisado como uma imagem pronta em uma pintura ou fotografia. Há sempre um movimento na aparente imobilidade e, por isso, seria um risco conferir a ilusão do não-movimento ao corpo, como se este fosse algo pronto e dado *a priori*, um objeto ou aquilo que é meramente por ser.

Ao observar o modo como as artes do corpo (dança, teatro e performance) têm lidado com essas mesmas condições – da própria dor, da dor dos outros e da paralisação do movimento – busco identificar alguns operadores que pos-

sibilitam a conversão do estado de dor em estado de criação. Estes parecem emergir sempre de uma situação específica: *o lidar com a dor do encontro com a diferença*. Ao testar a dor a partir de uma espécie de desposseção - ou seja, quando a dor deixa de ser individual e passa a ser compartilhada - os processos de criação instauram a possibilidade de compartilhá-la, tornando visível a gênese da dor como resistência política: um querer viver e não deixar morrer.

Butler e Athanasiou (2013) desenvolveram esta noção de desposseção e embora não tenham falado especificamente em estados de dor, o tema da vulnerabilidade esteve sempre presente e a possibilidade de desposseção de si, ocorreria em prol do coletivo afirmando-se como uma forma de resistência. Em outras palavras, ao despossuir-se da dor de si, compartilham-se afetos que mobilizam o coletivo por empatia ou compaixão. Este movimento teria, segundo as autoras, a potência de converter a vulnerabilidade em criação.

Além deste processo de abertura ou desconstrução de si, alguns operadores como a citação e a fabulação também apresentam modos de lidar com a diferença de modo a trabalhá-la como ativadora de movimentos. A escolha desses termos não quer dizer que eles sejam as únicas estratégias para lidar com esses processos precários. No entanto, o que se evidencia em diversas experiências é que tais operadores têm se mostrado politicamente relevantes ao enfrentar circunstâncias nas quais a dor se explicita na pele, na sexualidade e na objetificação do vivo.

Citação como reativação

A história das artes do corpo é recheada de exemplos de citações de gestos, imagens e acontecimentos. No entanto, nem sempre tais citações são apenas materiais de trabalho. É possível discutir a citação de um movimento como um tipo de reativador.

Isabelle Launay (2018) analisa uma ecologia de trabalhos citacionais de gestos do passado. De acordo com esta autora, peças de teatro, coreografias e performances usam materiais de mídias diversas e não apenas das linguagens às quais se filiam. Cada vez que um gesto é citado, ele se torna muito mais do que apenas um elemento inserido na obra. Trata-se de um reativador de tempos, acontecimentos, modos de pensar, concepções de corpo, sentimentos e emoções. Este entendimento do que seria essa reativação de processos promove um curto-circuito na concepção de transmissão de repertórios que, durante muito tempo, constituiu inúmeros desafios para aqueles que se dedicaram a manter o conjunto de obras das companhias e dos artistas. Segundo Launay, o seu foco de interesse são os efeitos da descontinuidade da transmissão. A autora refere-se, antes de mais nada, aos esquecimentos - muitas vezes relacionados a rupturas históricas - e não ao repositório de obras como produtos.

A citação seria, portanto, distinta da transmissão. Envolveria uma negociação e o reconhecimento de um entendimento tácito entre obras e/ou processos, passando longe da mera transferência gestual ou da realização de textos, coreografias ou partituras dadas *a priori*. É claro que se pode argumentar que, de todo modo, não existe nada que seja uma mera transferência, uma vez que, todo gesto promove algum tipo de ativação no sistema coreográfico ou no programa performativo no qual se insere. No entanto, o que Launay observa é que, por vezes, esta ativação é deliberada e explícita, deixando de ser apenas uma decorrência inevitável do processo. É neste sentido que desenvolve o seu questionamento político, lembrando que, de fato, a etimologia de *citare* em latim designa uma potência colocada em movimento, um poder de agir. Assim, a citação seria, por si mesma, uma ativadora de movimento.

Lidar com a questão do tempo não cronológico também faz parte desta dinâmica citacional. Mais do que a transmissão da arte do passado para o presente e o futuro, trata-se da arte como operadora coletiva de algo (pensamento, imagem, movimento). Como pontua Mark Franko (2017), aquilo que se chama de *reenactment* é uma atitude crítica que questiona a ideologia da reconstrução gerando uma problematização e uma dramaturgia processual de modos de apresentar. Esta, ao invés de apontar para o passado, é lançada para o futuro.

Outro modo de citar refere-se ainda aos espectros que não são propriamente os gestos, mas estão atados a eles. Segundo Giorgio Agamben (2000), o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Por isso não se trata do que está sendo comunicado como uma mensagem, narrativa ou significado dado, mas sim, dos modos de comunicar que, muitas vezes, relacionam-se a estratégias espectrais que seguem assombrando por toda a vida. Há, por exemplo, um espectro da escravidão e do colonialismo em narrativas e gestos que constroem as poéticas da negritude, como aparece nos poemas e biomitografias da caribenha-americana Audre Lorde, entre tantas outras autoras ativistas. Jota Mombaça, por exemplo, empresta o termo opacidade de Édouard Glissant e afirma que a opacidade “engendra um território ético generativo de diferenças que se manifestam fora do cativeiro da compreensão” (2020, p.11). A noção de esclarecimento, que habitualmente sugere o oposto da opacidade, parece dispor cada coisa e cada qual em seu lugar. Na opacidade, os espectros assombram e nos fazem pensar-sentir a partir de outras estratégias: um saber do corpo alimentado por incompreensões que indagam e não respondem, criando novos movimentos.

Essas assombrações tem surgido de maneira particularmente potente nos debates sobre fabulações, nos quais o poder da ficção é entendido como um modo de tornar visível e reconhecível o que foi apagado ou esquecido. Nestes casos, como propõe Mombaça, a opacidade não camufla, mas instiga.

Audre Lorde costumava afirmar que nos drogamos com sonhos de novas ideias (1978). Mas, de fato, não há novas ideias esperando para nos salvar como mulheres

ou como humanos. Só antigas e esquecidas ideias, novas combinações, extrapolações e reconhecimentos dentro de nós. Apenas uma coragem renovada pode tentar lançar tudo isso para fora, mas é preciso antes de mais nada ativar os movimentos. A fabulação tem atuado desta forma, em diversos sentidos e contextos.

Das dores que corroem corpos e linguagens

O modo espectral de pensar a citação e o gesto como comunicabilidade e não significado pronto, pode ser relacionado ao que Tavia Nyong'o (2019) tem chamado de afro-fabulação. O termo fabulação vem sendo usado de formas diferentes e, muitas vezes, refere-se à literatura, como uma possibilidade singular de lidar com a ficção como potência para gerar movimentos. No entanto, como observa Nyong'o, a fabulação cria uma relação de desconstrução entre história e roteiro, reconhecendo a inevitabilidade da imaginação no tempo, como já havia apontado Henry Bergson (2010) para pensar o nexo criativo entre tempo e memória. Nyong'o politiza a discussão pois está interessado em um viés particularmente singular, mais relacionado ao aparecimento fabulatório de um mundo que não foi feito para sobreviver. Neste sentido, a afro-fabulação poderia ser reconhecida no persistente reaparecimento do que nunca quis, ou nunca pode aparecer e, ao invés disso, esteve o tempo todo "abaixo" das formas de representação. Entendo que este *estar abaixo das formas de representação* refere-se ao âmbito da possibilidade das quase-representações, ou seja, daquelas que ainda não são reconhecíveis, nem como narrativa, nem como imagem e sequer se fazem existir como gesto identificável. É como se tivessem uma existência espectral que não vive nos entre-lugares nem nas interfaces, mas se instala no tempo, no quase.¹

De acordo com Nyong'o, a fabulação nada tem a ver com a mentira, como é comumente discutida. Fabular significa expor a relação entre verdade e mentira em outros sentidos e não apenas naqueles subservientes a juízos morais e ideologias (como tem sido veiculado, por exemplo, nas atuais *fake news*). A sua concepção de afro-fabulações estaria, portanto, mais próxima da fabulação crítica da historiadora feminista Sadiya Hartman (2008) e da fabulação especulativa de Donna Haraway (2011).

Embora as questões que mobilizam Hartman e Haraway não sejam as mesmas, de acordo com ambas, a fabulação seria um modo de explicitar histórias

1 Charles Sanders Peirce (1839-1914) criou uma teoria de signos apoiada em três categorias. A terceiridade refere-se aos hábitos, leis, crenças e símbolos, ou seja, tudo que já é reconhecido, nomeado e estável. A secundidade seria o fato bruto, o acontecimento, tal qual compreendemos aquilo que existe. Já a primeiridade corresponderia a uma existência de possibilidade, de quase-representação, de quase-signo. Quando Nyong'o fala em algo abaixo da representação, penso em uma existência como possibilidade.

invisíveis, sempre acobertadas por questões políticas e dispositivos de dominação. Hartman tem escrito extensivamente sobre mulheres afro-americanas, literatura, escravidão e outros temas correlatos. Em seu livro *Scenes of Subjection* (2008) há um capítulo chamado *Redressing the pained body* (Revestindo o corpo com dor) no qual *revestir o corpo* implica em agir contra as demandas do sistema, negociando todo tipo de disciplinarização e lidando com o corpo como ambiente de possibilidades. A dor é reconhecida em sua historicidade como uma articulação de condições sociais com restrição brutal e constante violência. Seria, portanto, uma constante condição de violentação do corpo. Para Hartman, a dor é uma condição normativa que abrange a subjetividade legal do escravizado, as linhas de força da injúria e da punição e os prazeres do melodrama. Segundo a autora, o melodrama é uma estratégia usada para transformar o sofrimento em entretenimento, como se as pessoas negras fossem imunes à dor na fantasmagoria branca, ou seja, o sofrimento dessas pessoas teria apenas o papel de entreter os colonizadores, como de fato ocorreu em diversas experiências midiáticas e literárias, por exemplo. Hartman considera que este é mais um sintoma colonial, ou seja, uma estratégia para colaborar com o silenciamento das narrativas e o desaparecimento dos mundos. Neste sentido, o melodrama aproxima-se da espetacularização da dor, bastante presente na fotografia, no cinema, nas novelas televisivas e até mesmo em algumas experiências das artes do corpo que, ao estetizar a tragédia e a dor, banalizam a situação fazendo com que as narrativas permaneçam inaudíveis e invisíveis, e por conseguinte, subservientes aos sentimentos e impressões daqueles que detêm o poder.

Quanto à Donna Haraway - famosa desde a publicação do *Manifesto Ciborgue* em 1985 - tem continuado a pesquisar corpos, tecnologias, feminismos, multiespécies e comunidades diversas. A sua noção de fabulação especulativa foi, em parte, inspirada por Marilyn Strathern (1990), a partir da pesquisa de campo que esta antropóloga desenvolveu na Nova Guiné. Strathern observava como a escolha das ideias que se usa para pensar outras ideias impacta a análise dos acontecimentos. Assim como faz diferença observar que histórias contamos para contar outras histórias. Strathern sempre considerou a antropologia uma prática de conhecimento para estudar relações a partir do momento em que colocamos essas relações em risco com mundos inesperados.²

No decorrer de sua pesquisa, Haraway concluiu que a presença do ciborgue, que também instaura, de certa forma, um mundo inesperado, nunca foi, de fato, uma hibridação entre humanos e máquinas, mas sim, um modo de implodir a compartimentação entre seres humanos, máquinas e organismos multiespécies. Neste sentido, o ciborgue teria sido sempre uma fabulação.

2 Haraway reúne, de fato, muitas bibliografias distintas entre si. Para o tema das fabulações, vale lembrar ainda de Marleen Barr, autora de *Feminist Fabulation* (1992), uma obra que foi pioneira nestes debates e mencionada por Haraway ao abordar a literatura de ficção científica muitas vezes recorrente em seus debates sobre corpo e tecnologia.

Nyong'o conclui que a fabulacionalidade é, portanto, uma metodologia transdisciplinar. Não se trata de incluir momentos de fantasia em uma história, mas de fazer emergir no fluxo de vida e morte, uma vida que talvez seja a maior ficção de todas e, em sua ficcionalidade, nos faz sentir a dor do outro. Esta seria também uma perspectiva possível para mergulhar no que Mombaça identifica como a plantação cognitiva ou a ficção poética em que opaco também quer dizer quilombo.

A metamorfose dos afetos

Como foi mencionado no início deste artigo, uma chave importante para a conversão dos estados de dor em estados de criação, é a despossessão, ou seja, o rompimento da clausura da dor e do sofrimento de si-mesmo para a abertura e compartilhamento com o outro. O modo como este compartilhamento de afetos faz-se necessário nestas circunstâncias vem sendo estudado por muitos autores.

Brian Massumi (2002), por exemplo, tem discutido a relação entre afetos e política, no sentido de que afetar e ser afetado implica inevitavelmente em haver um encontro. De acordo com Massumi, fazer política diz respeito sobretudo à intensidade dos encontros. Mesmo que nas últimas décadas tenha-se falado muito em corpo, quase sempre o foco ainda permanece nas narrativas verbais e na extração linguística dos discursos. Os estudos sobre o compartilhamento dos afetos têm buscado novas perspectivas. No caso de Massumi, além da referência fundamental a Baruch Espinosa, destaca-se a noção de empirismo radical de William James que parte da experiência para compreender os processos cognitivos e, justamente, da noção de encontro.

O que as experiências artísticas, assim como algumas dessas pesquisas filosóficas propõem, é explicitar tais processos ao constituir narrativas, imagens, gestos e ações performativas. Quando lidam especificamente com estados de dor, o que está em questão, além do colapso das representações, é uma certa concepção processual de corpo. Não raramente, tal concepção parte de estados de esgotamento e precariedade extrema, tangenciando a condição de perda da humanidade e negação de uma natureza humana.

Foi assim que Artaud (2004) propôs o corpo sem órgãos para desafiar os processos de automação e disciplinarização. Os órgãos funcionavam, a seu ver, de forma automatizada. Um corpo desprovido dos seus hábitos de funcionamento poderia subverter o sistema a partir da negação dos organismos – não apenas o organismo humano, mas organismos políticos e artísticos subversivos a regras dadas.

A partir das conversas e experiências de Yukio Mishima e Tatsumi Hijikata (Uno, 2017), emergiram ainda o corpo sacrificado e o corpo morto que dança desestabilizando as fronteiras entre dor e prazer, vida e morte, e instaurando uma outra perspectiva para lidar com os (des) limites entre corpo animado e

corpo inanimado. Inspirados pela obra de Georges Bataille (2013), Mishima e Hijikata transitaram ainda pelo corpo acéfalo, o informe, o abjeto e todo tipo de quase-representação daquilo que não tem forma dada e fixa, que costuma ser rejeitado como um escarro, sangue ou excrementos; e que por não privilegiar o cérebro e o pensamento racional, pode agir a partir de decisões emocionais, ou seja, geradas por mudanças de estados corporais e não por uma análise racional das circunstâncias. Não se trata de uma classificação de corpos exóticos, mas da ruptura com modelos idealizados, a partir da aceitação e da investigação de estados precários de ultra exposição ao outro. Não sem motivos esses corpos vêm engendrando até hoje tantas experiências artísticas.

Como explica Achille Mbembe (2020), há ainda uma radicalidade no século XXI que já vinha surgindo durante o século XX, mas que agora testemunha uma nova condição em que todas as esferas da existência estão penetradas pelo capital. Corpos, espaços, matérias, fronteiras, nada cessa de se metamorfosear, no entanto, nestas circunstâncias, a metamorfose não ativa um processo de criação como analisava Elkins. Mbembe observa que isto se dá ao mesmo tempo em que ocorre um retorno ao animismo. Mas também não se trata do animismo ritual dos ancestrais e sim de um devir artificial da humanidade e do devir humano das máquinas. A isto ele chama de brutalismo.

A questão que desafia a produção das artes do corpo neste contexto é como fabular essas condições de brutalismo que pedem por uma opacidade e, ao mesmo tempo, pela explicitação dos extrativismos de vida. A dor que se anuncia não é necessariamente a dor do sangue derramado, o que a torna próxima à crueldade reconhecida por Artaud. Não é possível, em poucas linhas, aprofundar toda discussão realizada por este grande artista, no entanto, vale lembrar o modo como a dor atravessa toda a sua obra (poemas, ensaios, desenhos, textos dramáticos etc.). Embora Artaud tenha sofrido literalmente a dor decorrente de várias agressões corporais, em sua obra, a questão mais importante do ponto de vista epistemológico, está relacionada ao seu ofício interminável de reinvenção do corpo e da linguagem. Através deste trabalho pessoal que tomou toda a sua vida, Artaud propôs algumas terminologias como corpo sem órgãos, na tentativa de propor um empirismo radical desestabilizando todo tipo de automatismo. Nesta guerra contra o organismo, a dor converteu-se em um operador.

Não apenas no seu caso, mas em diversas outras circunstâncias, a dor da perda de algo que nem sempre é reconhecível -mas não cessa de nos consumir - pede por uma ação fabulatória que dê vida às narrativas silenciadas e fortaleça as estratégias para lidar com as pluralidades como estados possíveis de criação.

Esses corpos em estados de dor, nem sempre nomeados e passíveis de identificação, contam com a própria potência do inacabamento e uma certa inoperância que abre novos campos de percepção. Na medida em que nos afetam em sua aptidão para insurreição, nos fazem repensar modos de vida e modos de morte, indagando as possíveis zonas de indistinção que aliam, inevitavelmente, a catástrofe e a criação.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Means without ends, notes on politics*, trad. Vincenzo Binetti e Cesare Cesarino. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2000.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2004 [1992].
- BARR, Marleen. *S. Feminist Fabulation*. Iowa: University of Iowa Press, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*. Trad. Julio Guimarães. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2010 [1990].
- BUTLER, Judith e Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Escritura e Diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: ed. Perspectiva, 2014 [1994].
- ELKINS, James. *Pictures of the Body, pain and metamorphosis*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.
- FRANKO, Mark. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017.
- HARAWAY, Donna. *Speculative Fabulation and String Figures*. Berlin: Hatje Cantz, 2011.
- HARTMAN, Sadiya. *Scenes of Subjection, terror slavery and self-making in nineteenth century America*. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].
- LAUNAY, Isabelle. *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après, II*. Paris: Centre National de la Danse, 2018.
- LORDE, Audre. *The Black Unicorn*. New York: Norton, 1978.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- MBEMBE, Achille. *Brutalisme*. Paris: La Découverte, 2020.
- MISHIMA, Yukio. *Sol e Açô*. Trad. Darci Kusano e Paulo Leminsky. São Paulo: ed. Brasiliense, 1975.

MOMBAÇA Jota. “Plantação Cognitiva” in *Arte e Descolonização*, Amanda Carneiro (org). São Paulo: ed. Masp, 2020.

NYONG’O, Tavia. *Afro-Fabulations, the Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press, 2019.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: ed. Perspectiva, 1977.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001 [1977].

SONTAG, Susan. *Antonin Artaud, selected writings*. Berkeley: University of California Press, 1992 [1988].

STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press, 1990.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi, pensar o corpo esgotado*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1, 2017.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Carne, piedra, compost, ficciones:
vibraciones revoltosas y
subversiones de sentido a través
de la colectivización de afectos
públicos

Ana Harcha
Facultad de Artes- Universidad de Chile
E-mail: ana.harcha@u.uchile.cl

Resumen

La pregunta que moviliza este texto es: *¿Cómo se activan mundos multiespecies a partir de la potencia material, las relaciones entre los cuerpos y sus diversas respuestas-habilidades?* Su horizonte de indagación, proponer la relación con el hacer material y con lo material – siguiendo a Richard Sennett- como una posibilidad de potencia política, observando algunos acontecimientos de la revuelta social de Chile en 2019. Tejido a lo anterior, se proponen marcos de reflexión contextual, que dialogan con pensamientos en red de parentesco respecto de las revueltas árabes desarrollados por Rodrigo Karmy, así como con propuestas para un presente en crisis desarrolladas por Silvia Rivera Cusicanqui a partir de su trabajo en Bolivia, y con la posibilidad de generar redes *simpoiéticas* de acción en esta tierra herida, planteadas por Donna J. Haraway.

Palabras clave: Potencia material, Acción, Potencia política, Revuelta, Crisis, Simpoiesis.

Abstract

The question that mobilizes this text is: How are multispecies worlds activated from material potency, relationships between bodies and their various responsibilities? Its horizon of inquiry, to propose the relationship with making material and with the material – following Richard Sennett- as a possibility of political potency, observing some events of the social revolt in Chile in 2019. Woven to the above, frameworks of contextual reflection, which dialogue with thoughts in a kinship network regarding the Arab revolts developed by Rodrigo Karmy, as well as with proposals for a present in crisis developed by Silvia Rivera Cusicanqui based on her work in Bolivia, and with the possibility of generating networks sympoietics action in this wounded land, posed by Donna J. Haraway.

Keywords: Material potency, Action, Political potency, Revolt, Crisis, Sympoiesis.

Resumo

A questão que mobiliza este texto é: como os mundos multiespécies são ativados a partir da potência material, as relações entre os corpos e suas várias habilidades de resposta? Seu horizonte de indagação - propor a relação com o fazer material e com o material - seguindo Richard Sennett - como possibilidade de poder político, observando alguns acontecimentos da revolta social no Chile em 2019. Entretecido ao exposto, quadros de reflexão contextual, que dialogam com pensamentos em uma rede de parentesco sobre as revoltas árabes desenvolvidas por Rodrigo Karmy, bem como com as propostas de um presente em crise desenvolvidas por Silvia Rivera Cusicanqui a partir de seu trabalho na Bolívia, e com a possibilidade de gerar redes simpoéticas de ação nesta terra ferida, apresentada por Donna J. Haraway.

Palavras-chave: Poder material, Ação, Poder político, Revolta, Crise, Sympoiesis.

“Quizás la irresistible atracción de abrazarse como sensual curiosidad molecular y, sin lugar a dudas, como hambre insaciable, es el motor vital de la vida y la muerte en la tierra”
(DONNA HARAWAY, 2019)

*“La intifada es el feliz instante en que una multitud se aferra al presente. Nos abre a **la vida que inútilmente se consume en la llama** y abraza un uso de los cuerpos que trastoca el espacio-tiempo en un estallido epifánico en el que el mundo imaginal puede asaltar todos los palacios de invierno e incendiar con su primavera todas las estaciones de policía.”*
(RODRIGO KARMEY, 2020)

“El neoliberalismo nace y muere en Chile”
(Rayado en Santiago de Chile, 2019)

1. Vibrar juntos

Recuerda cuando tu cuerpo estalla.

Recuerda cuando la vibración del sonido toma tu dermis, epidermis, la parte interna de los músculos, tus órganos, membranas, sistemas de nervios interconectados, fluidos y flujos del cuerpo. Recuerda cuando la vibración del sonido hace olitas en tu sangre. Recuerda cuando la vibración del sonido hace marejadas en el líquido de tu bilis, en las mucosidades de la garganta, en el humor acuoso de tus ojos, en el líquido de tu sangre.

El cuerpo vibra así cuando meditas a partir de sílabas que cada quien repite haciéndolas resonar en diversos puntos del cuerpo, cuando meditas a partir del sonido de un gong, cuando sobre nuestras cabezas se desata una tormenta de truenos, cuando participamos de una mascletà, cuando asistimos en vivo a un recital de rock, cuando hay un terremoto, cuando estallan las bombas.

El cuerpo vibra así, a partir de una *relación con*- algo – un sonido, una cosa, un fenómeno-; o alguien.

Vibrar de forma individual modifica un cuerpo. Vibrar en pequeñas comunidades puede emocionarnos o conmocionarnos. Vibrar de forma masiva y colectiva, puede adquirir condiciones de *epifanía*.

El cuerpo vibra así cuando estalla la ciudad.

El cuerpo vibra así cuando estalla la revuelta.

El 18 de octubre de 2019 estalló en Chile una expandida vibración colectiva. El alza de 30 pesos,¹ del pasaje del metro, fue la gota que rebalsó el vaso respecto

1 \$30 (treinta pesos) son U\$0,042 (0,042 dólares norteamericanos).

de los abusos sobre la mayoría de los cuerpos *del pueblo, de la puebla, de la pobla*, de parte del régimen económico neoliberal, violentamente instalado en Chile desde 1973, que se perpetuó a través de la estructura constitucional, en el período que se llamó la *transición democrática*, desde inicios de los años 1990 en adelante. Transición que duró 30 años y que terminó ese día 18 de octubre, cuando al grito de: “no son 30 pesos, son 30 años” miles de personas se volcaron a la calle, a lo largo de todo el país, para tomarse la calle con sus materialidades domésticas: ollas, cucharones, silbatos, pancartas, telas, pinturas, capuchas, pañoletas verdes, sostenes, *kuffiyes*, trompetas, bombos, para decir: basta.

Ese mismo día, el gobierno de Sebastián Piñera activó el trauma de forma radical, decretando toque de queda y sacando a la calle a las Fuerzas Armadas, para el control de la ciudad. Hubo heridos, hubo detenidos. Hubo muertos. En la calle, en las comisarias.

Siete días después, el día 25 de octubre, más de un millón de personas coparon la Alameda, principal arteria vehicular del centro de la ciudad, para exigir el fin del gobierno, el fin de la estructura constitucional heredada de la dictadura, el fin del patriarcado, el fin del colonialismo, el fin del neoliberalismo. Literalmente. La masividad de la protesta se generaba a partir de individualidades y agrupaciones, muy diversas entre sí, pero con estos objetivos comunes: pobladores, pueblos originarios, estudiantes, feministas, trans-feministas, artistas, profesores, activistas por el derecho al agua, etc. Las protestas no cesaron en Santiago desde el 18 de octubre en adelante, generándose marchas hacia Plaza Dignidad – nombre con que el movimiento re-bautizó a la tradicional Plaza Baquedano- a lo menos cada viernes, de cada semana hasta marzo de 2020; cuando a propósito de la expansión de la crisis del SARS COVID 19, en todo el país se intensificó el estado de excepción, clausurando el uso del espacio público, en aras de la salud colectiva. Cuestión que también sería posible revisar de modos complejos.

Durante estos meses de revuelta radical, el pueblo en las calles gritó, rayó, cantó, bailó, *performanceó*, discutió, conversó, su malestar, como no se había visto desde las protestas a inicios de 1980, cuando los movimientos de mujeres iniciaron manifestaciones masivas contra Pinochet. También, durante estos meses el Estado y el Gobierno desplegaron su estrategia de violencia represiva, a lo largo de todo el país, utilizando técnicas amparadas en el estado de excepción, como: controles de identidad, prisión política, tortura psicológica, física y sexual, mutilaciones oculares, asesinatos en nombre de la soberanía nacional; a un importante número de manifestantes. Estas estrategias, que en los últimos 30 años habían puesto en práctica y experimentación sobre todo con el *pueblo mapuche*, que reclama su autodeterminación en las tierras del sur; fueron amplificadas a todo este pueblo-nación que decidió actuar como *pueblo* – conjunto de personas que constituyen una comunidad en virtud de una cultura o ideales comunes – y dejar de actuar como *población* – conjunto de personas que habitan una misma área geográfica. Hubo al menos 35 muertos

en los primeros meses de esta revuelta, y en el total del período 460 personas fueron mutiladas por las fuerzas de orden, Carabineros de Chile, perdiendo uno o sus dos ojos, por perdigones o bombas lacrimógenas disparadas directamente en sus rostros. La respuesta del mundo político fue prometer un cambio constitucional, si éste era aprobado en un plebiscito. Plebiscito que se realizó el 25 de octubre de 2020, y en donde la opción Apruebo ganó por un 80% de mayoría. Durante 2021, se ha conformado, mediante una elección, la convención de representantes que redactará una nueva constitución.

Cuando escribo este texto se ha cumplido ya un año en que estamos con toque de queda, cada noche de nuestras vidas. Esto ha transformado completamente nuestro modo de hacer mundo. Este texto quiere recordar acciones y materialidades en donde a partir de cosas que están en cualquier parte, supimos vibrar juntos, más allá de esta coacción, movilizados eróticamente por nuestro deseo de justicia y dignidad vital.

2. Ciudad, cuerpos, ollas, piedras, monumentos

La ciudad capitalista – y/o la ciudad neoliberal- es una ciudad hecha para el individuo y el consumo. En relación a esto Richard Sennett, siguiendo a Tocqueville cuando observa el individualismo que deriva del proyecto moderno del siglo XIX, señala en su texto *Carne y Piedra*:

[...] Semejante individualismo tenía un significado particular en el espacio urbano. La planificación urbana del siglo XIX intentó crear una masa de individuos que se desplazara con libertad y dificultar el movimiento de grupos organizados por la ciudad. Los cuerpos individuales que se desplazaban por el espacio urbano poco a poco se independizaron del espacio en que se movían y de los individuos que albergaba ese espacio. Cuando el espacio se fue devaluando en virtud del movimiento, los individuos gradualmente perdieron la sensación de compartir el mismo destino que los demás. (SENNETT, 1997, p.344)

Cuestión que hubiese sido perfectamente observable en Chile, antes de la revuelta. Si bien, había habido algunos otros momentos posterior al año 2000, en donde comenzó a fraguarse un uso de la ciudad, en donde el pueblo recordaba al régimen de gobierno y organización su presencia, emergencia, necesidades y poder. Almácigos y semilleros de octubre de 2019, de una ciudad en donde los individuos se articularon hacia un *destino común*, habían sido las marchas de la Revolución Pingüina en 2006, el Movimiento Estudiantil en 2011, la Revolución Feminista de 2018. En todas ellas las comunidades activaron una deconstrucción del régimen de representación-acción, naturalizado en las ciudades, ocupando sus plazas, calles, muros y estatuas, para poner en lo público, aquello que el sistema invisibilizaba. En todas ellas la calle recordaba

al Palacio – parafraseando a Sennett– que una ciudad en donde quien la habita no tiene poder de acción – y se le ubica en ella sólo como espectador– no es una ciudad para los ciudadanos, o para el pueblo, sino sólo para el poder (ídem, p.333). En todos estos momentos se produjeron acciones de peste, a decir de Artaud, actos de contagio: “una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aún lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal (ARTAUD, 2001, p.34)”. O gestos en donde individuos devinieron *virus*, como señala Ileana Diéguez cuando identifica a quienes intervienen en la esfera pública de forma liminal, artistas o ciudadanos, pueblo reunido: “portadores de estados contagiantes, propios de las antiestructuras, lo cual podría ser sugerido como una especie de dionisismo ciudadano (DIÉGUEZ, 2007, p. 38)”.

Dionisismo ciudadano que en 2019 se vivió recuperando las veredas, las calles, las plazas, los muros, los monumentos, de la ciudad neoliberal. Modelo urbano que condenaba a los cuerpos al uso de la misma, como si fuera un enorme centro comercial, o, prioritariamente, el lugar de tránsito para los recursos humanos de la productividad de holdings, corporaciones, e institucionalidad del Estado subsidiario. *Recuperación del cemento, por la carne*, que transformó y des-privatizó sus prácticas y sentidos, que no se hizo como mero ejercicio lúdico, sino emergió como síntoma de la colectivización de afectos y deseos públicos, en defensa de lo público. El primer gesto fue no pagar el pasaje del metro, saltar el torniquete de acceso, al grito de: “Evadir, no pagar, otra forma de luchar”, de parte de cientos de estudiantes.²

Ollas y cucharas emergieron – como antaño– como herramientas de expresión, de lucha. Las convocatorias a cacerolazos – golpear las ollas con una cuchara de palo– se extendieron a diario por redes sociales y se convocaba a que fueran realizadas en lugares físicos determinados – alguna plaza– o desde las casas, patios o balcones, si el horario de la convocatoria ya estaba dentro del toque de queda. Al golpear las cacerolas, las ollas, se producía una protesta sonora, que se contagiaba y expandía por los barrios, por el sólo hecho de escuchar a los co-habitantes golpear su olla. Esta protesta sonora podía durar más de una hora.

Así, incluso personas solas, de diversas especies, en sus departamentos de ciudad, podían sentirse parte de algo colectivo, pues si bien los cuerpos físicos podían estar separados, la sonoridad de la protesta, la vibración de cuerpos que adquirirían la forma común *del sonido de una olla que se golpea*, nos volvía unidad. Luego: “El mero hecho de la diversidad no impulsa a las personas a interactuar (SENNET, 1997, p.380)”, sino, la interacción, *la unión en ruido, en vibración*, se producía por identificar problemas en común, violencias en común, que merecían una resistencia en común, a partir de materialidades, elementos,

2 Para visualizar y oír registro de la Revuelta 2019 en Chile, sugiero revisar: <https://museodelestallidosocial.org/>

al alcance de todos, como ollas y cucharas. Esta olla transformada en instrumento, en arma, tiene que ver con los *procesos de metamorfosis* que pueden tener los objetos, respecto de su uso:

Tal vez la metamorfosis que más desafía al productor a mantener conscientemente la forma sea el “cambio de dominio”. Con esta fórmula – de mi cosecha- se hace alusión al hecho de utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta. Las formas-tipo se desarrollan – por así decirlo- en un territorio determinado; los cambios de dominio atraviesan los límites de ese territorio. (SENNETT, 2017, p.160)

Estos cambios de dominio, que Sennett enmarca dentro de los diversos procesos de metamorfosis a los que se ven enfrentados los artesanos en el trabajo con los materiales: estimulan la mente (ídem, p.155) y se produjeron también con otras materialidades: muros, letreros de señalización urbana, sostenes (con los cuáles se generaron guirnaldas o nuevas identidades para estatuas), así como también con las piedras.

Las piedras, dejaron de ser elementos inertes, inmóviles, para ser parte activa también de la revuelta. En las inmediaciones de Plaza Dignidad, se organizaron grupos para sostener la Primera Línea de la protesta, la que se encuentra directamente con la acción de carabineros. Esta Primera Línea, materializó escudos, recogida de bombas lacrimógenas, provisión de agua, defensa con piedras y generación de peñascos, para proveer a las posiciones ofensivas. *Pirquineros*, o mineros, fue el nombre que se dieron estos activistas y manifestantes que tomaron la tarea concreta de generar piedras. La técnica se inspiró también de las protestas de Hong Kong 2019:

Las y los *mineros* tienen su propia organización y actúan en grupos. Entre ellos están quienes pican los materiales en canteros improvisados, una cuneta o un muro; y quienes trasladan los peñascos en bolsas y mochilas e incluso bicicletas. También generan cadenas humanas para entregar el material y las piedras más grandes se utilizan para construir muros con los que imposibilitan el paso de carros policiales en puntos estratégicos previamente identificados. Esta “técnica se imitó de Hong Kong ya que, al igual que las barricadas, permite delimitar simbólicamente el territorio de conflicto y se hace más necesaria al caer la noche para evitar la emboscada de carros policiales en la ‘cacería’ – el punto más álgido de la represión-» [Peñasquero, Clan ACAB]. (CLAUDE, 2020)

Elemento material, que también se utilizó en la revuelta palestina, de 1987, que se conoce como la *Intifada de las piedras*, constituyéndose en un símbolo de

la resistencia y grito frente al despliegue del terrorismo de Estado israelí. En este contexto, la piedra:

[...] **devendrá creadora de mundo:** no se resuelve como imagen de ruina y destrucción, sino como **una verdadera epifanía de la insurrección**. Llueven piedras. Ni agua, ni bombas. Piedras como armas de revocación masiva; lugar de intersección cósmica e histórica, a la vez, la piedra, – como el kuffiye– no será un simple instrumento, sino el **operador imaginal** de la intifada. (KARMY, 2020, p.143, las negritas son nuestras)

Transformaciones de los usos de las piedras, desde la lógica de la inmovilidad pétrea a la de *piedras insurrectas*, que en contextos aparentemente disímiles – Franja de Gaza, Hong Kong, Santiago de Chile– adquieren sentido de ser y hacer, como herramienta de sublevación, pero también como materialidad destinada a hacer visible la necesidad de reconocimiento y derechos de vidas, que *durante décadas han sido coaccionadas al sacrificio*, por el relato de soberanía impuesto desde los regímenes de poder y representación en el que están insertos.

Estos elementos, puestos en manos de la creatividad popular, usados no como el *imaginario* previamente determinado propone, sino activados a partir de su potencia desde el *mundo imaginal* (KARMY, 2020) pues simbolizan algún aspecto de la defensa de la vida y deseo de dignidad, podían también articular acciones híbridas, entre sus características y materialidades. La vibración de golpear un metal, como la olla, se trasladó también a golpear un enorme chapado de metal – que buscaba proteger edificios y ventanales de la fuerza de la insurrección–, con piedras, ollas y cucharas, generando un momento de ritualización de la protesta, en red de parentesco con los cacerolazos, pero llevado a una enorme pared (MEZA, 2020). Una especie de Muro de los Lamentos, *pagano e insurrecto*, en donde los lamentos y demandas, han sido cada uno de esos golpes de piedra sobre el metal. Han sido, cada resonancia, cada expansión de la vibración, respecto del compromiso de construir una vida digna, en común.

Estatuas y monumentos, fueron también protagonistas de estos cambios de modos de uso, en la imparable urgencia colectiva de hacer mundo con- los otros, otras y otros; con- la ciudad. De este modo, el militar homenajeado por el Estado, al centro de la Plaza con su nombre – Baquedano– transformó su sentido e identidad, develándose a partir de su toma y subversión que los sentidos de las cosas, no están fijos, ni encarnan efectivamente una esencia inmutable, sino pueden *re-escribirse, re-constituirse, de-construirse, ficcionarse*, a partir de la relación que establecemos con ellos.

El General Baquedano, famoso por su participación en la guerra por las fronteras con Perú y Bolivia, así como por comandar acciones en los procesos de Ocupación de la Araucanía – la tierra de los mapuche – durante el siglo XIX;

desde su estatua de bronce, en que se le recordaba hasta 2019, fue transformado en mural de rayados; bañado en pintura roja, como símbolo de la sangre del pueblo que luchaba; vestido con las más diversas pancartas y banderas del movimiento; montado por integrantes de comunidades mapuche; montado y llenado de colores por integrantes de los diversos movimientos feministas y transfeministas. Trastornando su sentido original infinitas veces, como en la marcha de un millón de personas cuando una enorme bandera mapuche coronó la cima de su altura, sostenida por cientos de manifestantes, como en un castillo humano, que tomó por completo el sentido del monumento, dando lugar a la carne y gesto de los cuerpos *ch'ixi*, aquello que no es: “[...] ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, es ambos a la vez (RIVERA CUSICANQUI, 2019, p.83)” y por lo tanto trabaja “dentro de la contradicción; al tiempo que en una *zona de contacto, en una zona de fricción* (ibídem)”. Que también podríamos llamar carne y gestos *chamurrados*:

Acciones que se realizan desde la condición de mezcla, mixtura, impureza, identidades en devenir, liminalidades impensadas, tensionadas y en constante movimiento. Acciones que se realizan e invierten el sentido de creencias de los paradigmas oficializados, con el fin de eludir, infiltrarse, contaminar, desestabilizar obstáculos y prácticas monoperceptuales. Prácticas del desborde, de lo caótico, y de la reelaboración [...] La palabra proviene de la lengua y cosmovisión mapuche (HARCHA y RICHMOND, 2020, p.8)

Como máxima culminación de la piedra monumental.

Por otro lado, excepcionalmente, en una acción de ambivalente significado, la Plaza Baquedano fue cubierta con cientos de metros de tela blanca y una gran pancarta que tenía escrita la palabra: paz, en la madrugada del 15 de noviembre de 2019, sólo horas después de que se sellara el Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución, realizado por la clase política, sin la gente de la calle, en el Congreso. Instalación que no fue reprimida por Carabineros y suscitó el entusiasta apoyo de los grupos conservadores. Realizada por un grupo pequeño, voluntarioso, provisto de gran capital de inversión para la misma.³ Siendo esta característica, completamente opuesta a lo identificado en la revuelta, que usa para sus fines, *lo que tiene a mano*, en el espacio doméstico, en el espacio público. Por lo cual fue recibida con mucha sospecha y cero entusiasmo por quienes participaban del movimiento de la revuelta. Cuando por fin ha reventado en el imaginario de las personas de a pie *la lógica sacrificial de la soberanía del Estado*, con la protesta de los cuerpos; cuando en mitad de la crisis social ya se contaba con muertos, mutilados, torturados y abusados por el Estado: ¿Qué significa clamar

3 El costo total de la instalación fue de 2.700.000 pesos chilenos, lo que equivale a aproximadamente a 3.800 dólares norteamericanos estadounidenses.

por la paz? ¿Qué significa la paz en este contexto? Además de constituirse en un símbolo vacío, más que paz, parecía referir a un llamado explícito a *la vuelta al orden*, previamente establecido. La acción, completamente *anti-artaudiana*, *anti-pestes*, si bien tuvo algunas réplicas en otras plazas, se extinguió casi tan rápido como surgió. Pero nos recordó también, que la subversión de sentidos, respecto de los signos, de los símbolos, no es un *poder exclusivo* de los movimientos de revuelta, sino también de quienes detentan el poder del régimen de representación. Por tanto, la cuestión no se trata solo de transformar un sentido, sino también se trata de *con- quién, con- qué, por qué, para qué*. Como diría Donna Haraway, es imprescindible reconocer que accionamos desde *lugares situados*, que no accionamos desde cualquier parte, y que no da lo mismo, *con quién o con qué* se generan las transformaciones de sentido:

Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias (HARAWAY, 2019, p.35)

Pues en este texto observamos cómo esos acontecimientos de subversión de sentido y prácticas hacen estallar el *mundo imaginal* de los pueblos, no cómo lo implosionan de regreso *al status quo*.

En la marcha del 8 de marzo de 2020, la bailarina Andrea Olivares trepó hasta lo alto de la estatua, para montarse en ella, delante del cuerpo del militar Baquedano, que había sido transformado en una machi mapuche. Momento que adquirió rasgos de *epifanía*, en donde quienes estábamos bajo el monumento, de un modo expandido, *vibracional*, estábamos también arriba. Acontecimiento que llevó a los medios de prensa que cubrían la manifestación – que congregó a 1.500.000 personas, quienes estábamos todas bajo sus pies–, a nombrar *la estatua hecha carne*, en ese momento, como: la *Diosa de la Dignidad*.

Los desplazamientos aquí señalados, estos *cambios de dominio*, cambios de *modos de uso*, activaron lo que Sennett reconoce como fundamental respecto de la ciudad: “[...] los espacios urbanos cobran forma a partir de la manera en que las personas experimentan sus cuerpos (SENNETT, 1997, p.394)”, en todo el profundo recorrido que hace de la ciudad occidental desde los griegos de A.C., hasta la Nueva York de fines del siglo XX. Una pregunta importante aquí, podría ser pensar en esos *cambios de dominio*, como metáforas de otras posibilidades de la acción: ¿Cómo podrían modificarse nuestros *modos de producción* a partir de una recuperación o apropiación fuera de lugar, de materiales, formas de relación, respecto de *lo público y lo común*? ¿Cómo podríamos desplegar nuestra potencia

de transformación y metamorfosis de la realidad, de cara a una emergencia de *lo real*, a partir de los modos de uso de los objetos, de los espacios, de la ciudad? Todos estos gestos ¿hicieron la revolución? Si todo este proceso destituyó un orden del mundo ¿necesitamos que se constituya otro? Sí a esto se responde que sí ¿Cómo imaginamos esa nueva posibilidad? ¿Dentro del marco del Estado Nación? O quizás, legítimamente ¿tenemos derecho a imaginar, radicalmente, en otras configuraciones?

Para abordar algunas vías respecto de estas preguntas, tejeré una posible vía de acción a partir de conversaciones imaginarias con Rodrigo Karmy, Silvia Rivera Cusicanqui y Donna Haraway. En donde desde un *devenir intifada*, devenir *ch'ixi*, devenir *compost*, emergerá una ficción imaginal que pretende actuar como conjuro de un *porvenir*, posibilidad.

3. Elegir la Tierra

En su análisis de la primavera árabe y la intifada palestina⁴, Rodrigo Karmy nos propone pensar la revuelta, como un lugar de *insurrección* – más que de *revolución* en el sentido moderno del término– en donde, más allá de la productividad de la misma, estalla un momento radical de *vida activa* de las comunidades:

La intifada no viene a instaurar ni a conservar nada, sino a revocar, a destituir. Se trata de una dialéctica del abismo y no de una dialéctica de la totalidad. “Intifada” – diremos– no es más que lo que resta de la ficción de la máquina imperial, la potencia inmanente a aquello que llamamos “política” que, por mucho tiempo, había permanecido capturada por el paradigma de la operosidad y que la intifada libera a su incandescencia. Intifada, fractura del *continuum* histórico y potencia imaginal – *khorrá*, si se quiere– que reclama irreductible entre el mito y la historia. (KARMY, 2020, p.253)

Esta posibilidad *destituyente*; esta capacidad de hacer estallar la política hegemónica, incluso desde la *inoperosidad* de la acción, a nivel de sistema; pero que inevitablemente fisura el *continuum* histórico y potencia la imaginación de los pueblos, puede advertirse indefectiblemente en la revuelta chilena de 2019 y es el lugar que moviliza el deseo de esta escritura y participación. Hoy es muy posible que la revuelta también consiga otro marco constituyente para

4 “¿Qué es una intifada? Ante todo, una forma de inoperosidad que, cristalizando una política acéfala, astilla como resto de las formas de la operosidad.” (KARMY, 2020, p.16).

el país, porque fue la respuesta que la clase política ofreció, cuando vio completamente desmontado su régimen de realidad y representación. Pero aquello no debiera definir por completo el destino común de este pueblo. Si no, posiblemente, la potencia vital, *eróticamente* contagiada en las calles, en las marchas, asambleas, ollas comunes, barricadas, danzas, performances, sea ese lugar irreductible de memoria en donde la colectividad recuerde, pero también imagine su *por-venir*. Cuestión que no tiene sólo que ver con la estructura, con el Estado-nación, sino con la recuperación de la capacidad de activar utopías de forma común. Tiene que ver con *el deseo*. Ese deseo que:

[...] hace saltar la sutura que, supuestamente, había sellado para siempre los cuerpos a los discursos. Ese “supuestamente” cae vertiginosamente y, con él, el “para siempre” que pretendió garantizar. Otra palabra puebla los discursos, otros usos destraban el “destino” al que se arrojaron los cuerpos. Los lazos erotizan y el deseo avanza hacia ninguna parte estrechando cuerpos para hacer el amor con la revuelta. No habrá pastor, cazador ni dictador; el “supuesto” por el que funcionaba el poder se halla en el suelo, su máscara parece vencida, agotada en sus posibilidades, ya no asusta ni puede conducir o perseguir a nadie. (KARMY, 2020, p.214)

Momento *en que el pueblo, la puebla*, la pobla actúa en conjunto, en un acto de creación y experimenta una: “[...] fiesta del pensamiento” en donde alcanza: “[...] un fragmento de eterna felicidad (ídem, p.255)”.

Silvia Rivera Cusicanqui, observando con detención lo que en general se ha esperado de los movimientos sociales en América Latina, pero sobre todo en Bolivia, sugiere una vía de acción para las comunidades, que entreteje a lo propuesto por Karmy, respecto de esta *potencia vital disidente o destituyente*. Lejos de apostar por resultados inmediatos de los movimientos sociales y que actúen en la gran estructura, nos propone, valorizar una epistemología *ch'ixi* de la existencia, cuestión que abarca el reconocimiento de la condición *ch'ixi* de nuestro devenir. Esto refiere a la condición de diversas experiencias y saberes culturales, que lejos de estar resueltos en un perfecto palimpsesto de hibridación, permanece en roce, en fricción, en movimiento, activando distintos niveles de esta tensión en relación a los contextos del presente que se viven y habitan. Una imagen metafórica de aquello sería ese color cerca del gris que se produce cuando una televisión deja de transmitir y proyecta un gris en movimiento, que se produce y pulsa del encuentro de pequeños cuadritos en blanco y negro de la imagen tecnológica, en constante pulsión. Visto de lejos, lo *ch'ixi* – que en aymara designa un tipo de tonalidad gris – *se ve gris pero* “[...] al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.79)”, porque en realidad es: “Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras – *el k'usillo* – o a ciertas entidades – la serpiente – en las cuales

se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante (íbidem)”.

Lo *chi'xi* sería entonces aceptar que el encuentro de modos de ver, ser y hacer en el mundo; de saberes y epistemes; no está fijo, ni estable, sino pulsando desde su tensión, haciendo emerger *otro mundo* desde el reconocimiento de lo que se encuentra y lo que insiste en la diferencia, que subraya diferentes aspectos de su tensión, en relación a los acentos de experiencia que se producen en los diversos contextos. Cuestión que también propone:

[...] asumir la equivalencia de capacidades cognitivas como una premisa básica, que no se da en nuestras sociedades, pues hay una cadena de desprecios coloniales que presupone la “ignorancia del indio” y se filtra por los poros de lo cotidiano para erigir los muros del sentido común. Sobre las premisas de la brújula ética y la igualdad de inteligencias y poderes cognitivos –ciertamente expresables en una diversidad de lenguas y epistemes- podrá tejerse quizás una epistemología *ch'ixi* de carácter planetario que nos habilitará en nuestras tareas comunes como especie humana, pero a la vez nos enraizará aún más en nuestras comunidades y territorios locales, en nuestras bioregiones para construir redes de sentido y “ecologías de saberes” que también sean “ecologías de sabores”, con la “compartencia” en lugar de la competencia (a decir de Jaime Luna 2013), como gesto vital y la mezcla lingüística como táctica de traducción. (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.81)

Tarea que está ligada a ir más allá del *mundo imaginario* y abrir las compuertas al *mundo imaginal* (a decir de Karmy), para interrogarse respecto de: “¿Cómo podría superarse la paradoja de un poder destituyente que sólo atina a restituir los poderes que creyó haber destituido? (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.112)”. Peligro que ya se avizoraba respecto de la relación revuelta y momento constituyente chileno, porque las condiciones del Acuerdo por la Paz y Nueva Constitución no estaban hechas a la medida de la demanda de la calle, sino de la clase dirigente, política y empresarial; pero que, sin embargo, contra todo pronóstico de analistas y encuestas, han sido alteradas, nuevamente, por el poder de los cuerpos no dependientes de los partidos políticos tradicionales y la calle.

Rivera Cusicanqui desea e imagina, la ineludible necesidad de escapar de las trampas de lo que denomina “palabras mágicas”, especies de continentes, que: “[...] no se habitan al nombrar (ídem, p.113)”, que contienen el peligro de ser intelectualizadas y ser instrumentalizadas a partir de soluciones rápidas a la crisis compleja en la que habitamos. *Crisis climática, movimiento social, comunidad*, podrían ser algunas de estas palabras, que se vuelven huecas, sino se habitan en complicidad con los deseos y fuerzas de: “las movidas sociales indígenas, femeninas, juveniles y populares (ídem, p.114)”, con todas las

contradicciones y conflictos que les habitan. Allí, desde lo pequeño, puede surgir la visión que:

puede ser subversiva en un sentido que todavía no podemos nombrar adecuadamente. [...] un mundo de bio-regiones, no de naciones, de cuencas de ríos, no de departamentos o provincias, de cadenas de montañas, no de cadenas de valor, de comunales autónomas, no de movimientos sociales. (ídem, p.119)

En donde además:

Aprender a sentir la indignación puede ser un camino fructífero para superar el enclaustramiento de la academia y sus devaneos teóricos. Sentir [...] que la indignación no ha muerto, que la rabia también puede generar sentimientos de amor, de dignidad y celebración de lo propio [...] un deseo colectivo de salir en defensa de la vida contra la muerte. En ‘el tiempo de las cosas pequeñas’, quizás sea hora de volver la mirada sobre la minucia de los detalles de la existencia, para hallar en ellos las pautas de conducta que nos ayuden a enfrentar los desafíos de esta hora de crisis. (ídem, p.120)

“Cosas pequeñas”, que son un medio material y concreto de acción, respecto del *deseo*, que son activadas más allá y más acá de lo que organicen los grandes poderes institucionales (Estado, gobierno, parlamento, universidades, etc.), como: *ollas comunes, balanzas de autoabastecimiento alimentario, huertos urbanos, coordinadoras de defensas de derechos humanos y presos políticos, grupos culturales barriales, televisión y radio territorial, salud comunitaria, asambleas feministas, cine club*, entre otras. Formas de *comunalidad* que brotaron desde la revuelta y al día de hoy perseveran en su acción.

Realizando un proceso de **compostaje** con las propuestas recientemente planteadas, mezclo, oxígeno, e hidrato a este texto la perspectiva que plantea Donna Haraway, cuando invita a pensar en las posibilidades *simpoiéticas* de nuestro accionar, en el horizonte *hacer mundo*, para una vida multiespecies. Perspectiva revitalizante también para pensar desde una *no esencialización, idealización o ahuecamiento*, de los conceptos, memorias, identidades o acciones que nos ayudan a pensar y proponer *gestos para seguir con el problema*.

Simpoiesis, a decir de Haraway, es una *palabra simple* que significa:

“generar-con”. Nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado. Como dice el “juego mundial” de ordenador iñupiat, los terrícolas no están *nunca solos*. Esta es la implicación radical de la simpoiesis. Simpoiesis es una palabra apropiada para los sistemas históricos complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía. La simpoiesis abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa. (HARAWAY, 2019, p.99)

Práctica que reconoce posible desde cualquier ciencia, experiencia artística, o de generación de conocimiento en que nos veamos involucrados, porque está también ligada a cómo imaginar lo que queremos vivir. A través de su rico viaje por el *trans-significante* uso de las siglas SF: “ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora (ídem, p.21)”;⁵ Haraway nos recuerda la condición de precariedad generalizada a la que nos han conducido las falsas promesas del progreso moderno; y es por ello que el insistir con el problema no es abarcable desde una perspectiva monodisciplinar, o monocultural, sino debe realizarse en *devenir-con*. Pero *no con cualquier con-*. Sino, aprendiendo a reconocer ese *lugar situado*, marco de acción, desde el cual podemos generar *parentescos raros*:

Los enfoques sintonizados con el “devenir-con multiespecies” nos ayudan mejor a seguir con el problema en terra. Una emergente “nueva nueva síntesis” – una síntesis extendida- en las biología y artes transdisciplinarias propone figuras de cuerdas que enlazan ecología, evolución, desarrollo, historia, afectos, capacidades y tecnologías humanas y no humanas, y más (ídem, p. 105)

Que, tal como el trabajo de Ana Tsing, nos lleven a reconocer y aprender de aquellas prácticas en donde se produzcan: “erupciones de vitalidad inesperada y prácticas contaminadas y no deterministas, continuas e inacabadas, del vivir entre ruinas (ídem, p.69)”. Además de reconocer el dolor que ha generado y genera esta legitimación del sistema de violencia soberana, globalizada, generada por los procesos implicados en lo que los geólogos han llamado Antropoceno, y críticos del alcance del término nombran como Capitaloceno,⁶ Haraway invita a hacerse parte de estas *erupciones de vitalidad y prácticas no deterministas*, activando nuestra capacidad, de *hacer mundo* – y no sólo *sobrevivir o morir en el globo* –, a partir de *responder* al desastre con nuestras *habilidades*. *Respons-abilities*, es un neologismo que nos sirve para identificar la potencia de acción de la responsabilidad de *responder (respons)-con* nuestras *habilidades (abilities)*. Atreviéndonos a correr el riesgo de entrar en relación, de habitar la tierra, de *compostarnos* entre seres y materiales diversos, con este problema común, del Antropoceno, o del Capitaloceno, pero no para intentar responder en su lengua y sistemas de saber, sino, proponiendo una tercera vía: *el Chthuluceno*. Palabra *simple*, compuesta de:

[...] dos raíces griegas (*kthôn* y *kainos*) que juntas nombran un tipo de espaciotiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con *respons-habilidad* en una tierra dañada. *Kainos* significa ahora, un tiempo de comienzos, un tiempo para la continuidad, para

5 SF son las siglas en inglés de *science fiction*, *speculative fabulation*, *string figures*, *speculative feminism*, *scientific facts* y *so far*.

6

la frescura. Nada en *kainos* debe significar pasados, presentes o futuros convencionales. No hay nada en los tiempos de comienzos que insista en eliminar completamente lo que ha venido antes ni, ciertamente, lo que viene después. *Kainos* puede estar lleno de herencias, de memorias, de llegadas, de criar y nutrir lo que aún puede llegar a ser. (ídem, p. 20)

Posible de activar a partir de los poderes de los seres *chthónicos*: [...] seres de la tierra, antiguos y de última hora a la vez” (ídem); la figura ubicua SF, *la simpoiesis, una simbiogénesis y sinanimagénesis* no identitarias, no transparentes, no esencialistas:

Las decisiones y transformaciones que son tan urgentes en nuestros tiempos para volver a aprender – o para aprender por primera vez– cómo devenir menos mortíferos, más respons-hábiles, más en sintonía, más capaces de sorprendernos y de practicar las artes de vivir y morir bien en una simbiosis multiespecies, en simpoiesis y sinanimagénesis en un planeta dañado, deben realizarse sin garantías o expectativas de armonía con quienes no son uno mismo, y tampoco son “el otro” con certeza. Ni Uno ni Otro, eso es lo que somos y lo que siempre hemos sido. Es tarea de todos devenir ontológicamente más creativos y sensibles dentro del arrogante holobioma que es la tierra, llamémosla Gaia o con Mil Nombres Distintos. (ídem, p.152)

Tarea que nos compete, no en la tierra lisa, sin particularidades, del globo. Sino en esa tierra en donde *reconocemos potencias para hacer mundo*. En esa tierra que deja de ser territorio o nación delimitado por fronteras cartográficas, y comienza a ser *mundo*, un lugar en que podemos multiplicar la vida de forma vital; en donde podemos generar *humusidades* y no sólo *humanidades*; lugar que posiblemente a veces, no tenga fronteras cartográficas, sino se haga, en los intersticios de lo que los mapas, instituciones, sistemas, Estados-nación, reconocen.

Tarea que nos invita a mirar también cómo *se hace mundo* en el *devenir intifada* del globo, a partir de las potencias *ch'ixis, champurrias*, de las “pequeñas cosas”, que efectiva y afectivamente generan *un espacio de indignación al tiempo que de cuidado*, junto a los materiales y seres vivos con los que podemos hacer, a diario, la vida, en la tierra.

4. Me voy con Patti S.

La pregunta inicial de este texto interrogaba *¿Cómo se activan mundos multiespecies a partir de la potencia material, las relaciones entre los cuerpos y sus diversas respons-habilidades?* El devenir del viaje por las palabras, la memoria desde la que fue formulada esa pregunta, y el deseo *de qué decir*

hoy, en un mundo convulsionado por una pandemia real, que también ha sido utilizada para controlar los diversos movimientos de indignación respecto del sacrificio al que son sometidas nuestras vidas en aras del progreso y la hegemonía de poder y representación dominante, me ha llevado a plantear aquí *lo performativo, lo que acontece, sucede, se hace*, desde una perspectiva expandida, entendiéndolo como esa potencia contenida en aquellos acontecimientos generados por cualquier persona, ciudadano/a, poblador/a – y no por profesionales de las artes de la performance –, sino por personas que dejan de sobrevivir a una vida en la rueda de la violencia colonial, de la violencia de mercado, de la violencia patriarcal, o de la violencia del Estado, y *deciden crear junto a otros*, otra realidad, o hacer emerger, *lo real*. Participando de forma activa de la *escultura social* (a decir de Joseph Beuys), desde su anonimato, con toda la potencia de su corporalidad. En este momento vuelvo a considerar totalmente vital reconocer qué hacen y hacemos las personas con la calle y con todo espacio en donde podemos activar *una potencia de creación*, más allá de las salas de artes, teatros, museos o galerías, ante la emergencia de la necesidad colectiva de *darnos juntos un mejor vivir, junto a otros seres vivos y no vivos* que atraviesan toda la posibilidad de nuestra experiencia vital. El tejido de este texto valoriza todo lo que podemos activar si nos detenemos a pensar en cómo producimos las cosas que nos ayudan a vivir y a significar, desde una relación directa con prácticas materiales y materialidades, identificando cuándo y cómo se producen vibraciones vitales, que dan sentido a los *cambios de dominio y procesos de metamorfosis con lo que* trabajamos, activando a la vez nuestra memoria y nuestra imaginación, a partir de cosas cotidianas, que están ahí y con las que tenemos la posibilidad de entrar en relación. Con la **respons-habilidad** de accionar esta reflexión también desde la escena pública, intentando contribuir a un presente que ayude a escribir lo que será el pasado.

De este modo el texto ha buscado actuar también como un conjuro, como una invocación, desconfiada de que lo que deseamos vivir provenga exclusivamente de las macro-soluciones. Confiada en que, sin idealización, podemos actuar en vibración con lo que los diversos *presentes de indignación* ante las propuestas de la máquina imperial, nos invitan. Y que éstos sean *los virus, los contagios*, a los que tengamos que prestar más atención. Consciente también de que este conjuro de palabras, en su próximo paso, deberá salir de este “tentador reino incorpóreo” – como escribió Patti Smith –, para “regresar al mundo material para hacer su trabajo”, lugar en donde se produce el equilibrio entre “la comunicación mística y el esfuerzo de creación (SMITH, 2018, p.272)”, en donde se hace *carne, piedra, alimento, compost, otras realidades, otras ficciones, la elección de la Tierra*.



Fig. 1: Graffiti en uno de los accesos a metro Baquedano.
 Autora: Folil Pueller.



Fig. 2: Estatua del General Baquedano intervenida por consignas.
 Autora: Folil Pueller.



Fig. 3: Comparsa encapuchada.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 4: Muro-barricada construido para delimitar física y simbólicamente los espacios de manifestantes y carabineros. Autora: Folil Pueller.



Fig. 5: Acción pirquinera.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 6: Cacerolazo.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 7: Olla común.
 Autora: Folil Pueller.



Fig. 8: Amaranto sembrado en espacio público recuperado, por Grupo de Werterxs del Barrio Yungay. Grupo que surgió desde la Asamblea del barrio, en el contexto de la revuelta de 2019-2020. Autora: Werterxs del Barrio Yungay, Santiago, Chile.



Fig. 9: Detalle del amaranto.
Autora: Werterxs del Barrio Yungay.



Fig. 10: Compostera creada por el Grupo de Werterxs del Barrio Yungay. Lleva por nombre *Macarena Valdés*, en conmemoración de la activista socioambiental que fue asesinada, por su oposición a la construcción de una hidroeléctrica en el río Tranguil, sur de Chile.
 Autora: Werterxs del Barrio Yungay.



Fig. 11: Zapallos madurando en la huerta creada en las veredas.
 Autora: Werterxs del Barrio Yungay.

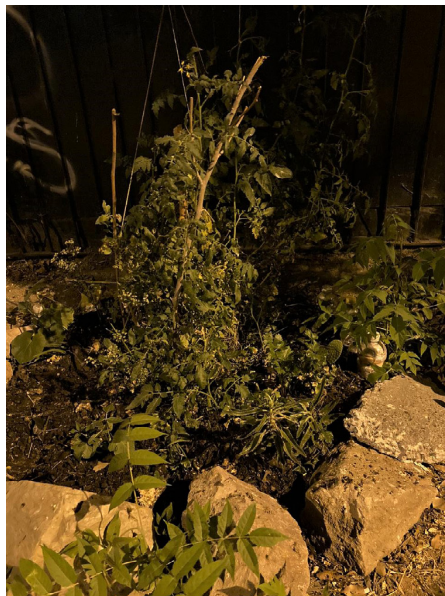


Fig. 11: Tomates madurando en la huerta creada en las veredas.
 Autora: Werterxs del Barrio Yungay.

Referencias bibliográficas

ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2001.

DIÉGUEZ, I. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

HARAWAY, D. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: consonni, 2019.

KARMY, R.) *Intifada. Una topología de la imaginación popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SENNETT, R. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

_____. *El Artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2017.

SMITH, P. *Éramos unos niños*. Trad. Rosa Pérez Pérez. Buenos Aires: Lumen, 2018.

Recursos en web

CLAUDE, M. "Retrato de un clan de primera línea". En: CIPER CHILE. 2020. Link: <https://www.ciperchile.cl/2020/01/06/retrato-de-un-clan-de-la-primera-linea/>

HARCHA CORTÉS, A. Y RICHMOND, M. *Hechicerías para transformar(nos) el mundo*. En: Departamento de Teatro-Facultad de Artes Universidad de Chile y Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, Santiago de Chile-San José de Costa Rica. 2020: Link: <https://www.artepoliticacomunidad.cl/wp-content/uploads/2020/09/Hechiceriasparatransformarnoselmundo.pdf>

MEZA, C. *Memorias Dignidad*. Capítulo 5. El Muro de los Golpes. Crónicas en la Lente, Documentación Audiovisual. 8.10.2020. Link: <https://youtu.be/nHmuObOjWsA>

MUSEO DEL ESTALLIDO SOCIAL: Link: <https://museodelestallidosocial.org/>

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

La respiración de lxs otrxs. Afectos
públicos de *Reunión*, de Dani Zelko

*The Breathing of Others. Public
Affects in Reunión, by Dani Zelko*

*A respiração dos outrxs. Afetos
públicos em Reunión, de Dani Zelko*

Gabriel Giorgi
New York University
E-mail: gag206@nyu.edu

Resumen

El presente artículo argumenta que la cuestión de lo público, su naturaleza y su posibilidad misma, adquiere nueva urgencia en la inflexión neofascista del neoliberalismo donde los ataques contra la vida pública se intensifican en violencia y multiplicidad. Dicha urgencia nos permite interrogar una vez más cómo se hace vida pública, cuál es su naturaleza, qué dimensiones de lo público se activan en contextos donde vulnerabilidades múltiples y diferenciales articulan movilizaciones colectivas inéditas, y donde las mediaciones se rearticulan bajo el signo de nuevas tecnologías, nuevos circuitos y nuevas inserciones afectivas desde las que se reinventa la vida pública. En ese contexto interesa situar la pregunta por los afectos públicos a partir del procedimiento estético y político elaborado por Dani Zelko en su proyecto Reunión. En su trabajo, Zelko moviliza de maneras singulares, y estratégicamente conectadas con los desafíos del presente, un procedimiento en el que escritura, afecto y vida pública se conjugan en torno a la respiración de los cuerpos, y a una relacionalidad corporal en el que despunta otra idea de lo público. Desde allí ilumina una potencia de lo público a contrapelo de sus configuraciones dominantes y en la que se juega un laboratorio de formas políticas.

Palabras clave: Público, Afectos, Dani Zelko.

Abstract

This article argues that the question of the public, its nature and its very possibility, acquires new urgency in the neo-fascist inflection of neoliberalism, when that attacks on public life intensify their violence and multiplicity. This urgency sets the conditions to interrogate once again how public life is created, what is its nature, what forces of the public life are activated in the context of diverse and differential vulnerabilities. At the same time, public mediations are rearticulated by new technologies, shaping new public interpellations, and new affective modulations reinventing public life. In that context, the article situates the question about public affect through the aesthetic procedure cultivated by Dani Zelko in his project Reunion. In his work, Zelko mobilizes a procedure connecting writing, affect and public life. Such procedure revolves around breathing, and a body relationality that subtends new configurations of the public. From there, it sheds light on new potentialities of public life, against the grain of its hegemonic configurations, and where a laboratory of political forms take place.

Keywords: Public, Affects, Dani Zelko.

Resumo

Este artigo defende que a questão do público, sua natureza e sua própria possibilidade, adquire nova urgência na inflexão neo-fascista do neoliberalismo no qual os ataques contra a vida pública se intensificam em violência e multiplicidade. Essa urgência nos permite questionar mais uma vez como se faz a vida pública, qual a sua natureza, que dimensões do público se ativam em contextos nos quais vulnerabilidades múltiplas e diferenciais articulam mobilizações coletivas inéditas e as mediações são rearticuladas sob o signo das novas tecnologias, novos circuitos e novas inserções afetivas a partir das quais se reinventa a vida pública. Nesse contexto, é interessante situar a questão dos afetos públicos a partir do procedimento estético e político elaborado por Dani Zelko em seu projeto "Reunião". Na sua obra, Zelko mobiliza de formas únicas e estrategicamente ligadas aos desafios do presente, um procedimento em que a escrita, o afecto e a vida pública se conjugam em torno da respiração dos corpos, e uma relacionalidade corporal em que se destaca outra ideia do público. A partir daí, ele ilumina um poder do público contra a natureza de suas configurações dominantes e em que um laboratório de formas políticas é executado.

Palavras-chave: Público, Afetos, Dani Zelko.

I. La reinención de lo público

La disputa por lo público marca una de las inflexiones decisivas del presente: esa es la premisa de este ensayo. Esa disputa es a la vez estética y conceptual. Por un lado, es evidente que no podemos seguir operando con concepciones heredadas de la “esfera pública” en términos de una racionalidad comunicativa como horizonte normativo. Y que incluso intervenciones muy productivas como las de Nancy Fraser y Michael Warner (“subaltern publics” y “counterpublics”) necesitan ser repensadas a la luz de transformaciones tecnopolíticas urgentes (WARNER, 2002; FRASER, 1990).¹ Lo público emerge como una dimensión a la vez amenazada y en proceso de reinención. Dimensión amenazada: en sociedades como las nuestras, modeladas en el avance de lo privado, lo capitalizable y lo individual por sobre lo colectivo y lo común, la posibilidad de la vida pública aparece bajo amenaza y erosionada de los modos más diversos. En proceso de reinención: al mismo tiempo, la naturaleza misma de la “esfera pública” viene sufriendo una transformación radical ligada a nuevas formas de expresión, nuevas tecnologías de mediación, y una multiplicación de territorios expresivos que es paralela a una concentración cada vez más limitada, y a escala global, de plataformas mediáticas. Doble asedio, entonces, sobre lo público: la erosión implacable por décadas de neoliberalización y transformación velocísima de las tecnologías de mediación.²

Ahí se juega, quiero sugerir, una de las líneas más insistentes, más provocadoras y más políticas de las prácticas estéticas contemporáneas. No necesariamente en la tradición del “arte público”, que descansa, al menos en sus líneas generales, sobre una concepción bastante estabilizada del espacio público, sino en términos de una investigación y una reformulación de la posibilidad misma de lo público, de su naturaleza, de sus circuitos, las reglas de sus interpelaciones, su campo performático. ¿Cómo hacer la vida pública? ¿Cuál es la naturaleza de su ejercicio? ¿Cuáles son las condiciones en las que tiene lugar? ¿Cuáles son, en sociedades como las nuestras que apuestan por la “vida privada”, las potencias de lo público?

1 El estudio de la literatura contemporánea (y de “lo contemporáneo”), dice Lionel Ruffel, implica leer las relaciones entre lo literario por fuera de una esfera pública idealizada, y en el terreno de una “arena conflictiva” hecha de una “multitud de espacios públicos” y que se despliegan por fuera de los circuitos editoriales tradicionales y en tensión con el mercado editorial. Ver RUFFEL, 2016, p. 203. Ver también PAPACHARISSI, 2014.

2 “Público” tiene, además del territorio de interacción y expresión colectivas, el sentido de lo estatal: de lo que pertenece y es patrimonio del Estado. Este es, sin duda, uno de los sentidos en juego en la era neoliberal, dedicada a la sistemática erosión del Estado como regulador y estructura de protección.

El proyecto *Reunión* llevado adelante por el artista argentino Dani Zelko opera precisamente en este punto en el que la pregunta por la forma estética es inseparable de una reflexión y una intervención políticas sobre lo público. Desde su nombre mismo —“reunión” —el trabajo de Zelko se enfoca en lo que quizá sea la dimensión fundamental de lo público: la posibilidad de que individuos y grupos desconocidos se reúnan en torno a un problema común, una situación que convoca y que agrupa agentes que pueden no compartir más que esa situación, situación que instituye en su seno mismo el espacio y las reglas de relación. Inmanencia, pues, de lo público: lazo entre quienes no tienen nada en común más que esa relación misma. Lo público contra lo identitario: como espacio donde es posible salirse de sí a partir de un campo relacional y de exposición y generar e instituir nuevos espacios de relación. A la vez, la “reunión” propuesta por Dani Zelko, señala la centralidad del afecto en la vida pública —los afectos públicos— y la dimensión performativa, a la vez que contingente, de los cuerpos en su hacer público.

En lo que sigue, me propongo seguirle el rastro a esas tres líneas —inmanencia, afecto, performatividad— para intentar delimitar las herramientas que en el proyecto de Zelko nos sirven para pensar y reinventar los territorios de lo público.

Antes, sin embargo, de entrar en los materiales de *Reunión*, me gustaría proponer algunas especificaciones breves sobre el contexto en el que plantear la pregunta por lo público.

II. Público y guerra

Reunión, conjunción, conjugación de heterogéneos: en esa encrucijada de lo público opera mucho de la sensibilidad contemporánea. Por qué? Muy simple: porque en procesos de neoliberalización de lo social, la apuesta por la privatización y por la regulación cada vez más intensa y policíaca de lo público adquiere nueva intensidad. Esto, que se reitera por todos lados a nivel global, adquiere un alcance específico en América Latina, especialmente en naciones como Argentina o Brasil donde la experiencia de gobiernos progresistas durante los primeros quince años de este siglo generó una reacción en la que los preceptos neoliberales de los años 90s se profundizaron y se volvieron más agresivos y violentos. Si en los años 90 la promesa neoliberal era la de un mercado global y su inclusión universal por el consumo (que los gobiernos de Kirchner y Lula asumieron como parte de sus modelos de gestión gubernamental), después del 2010 fue quedando violentamente en claro lo que siempre se supo: que ese mercado no iba a incluir a todo el mundo, que esa promesa neoliberal del emprendedurismo y del consumo descansaba sobre la exclusión de enormes franjas de la población, y que la nueva inflexión neoliberal en el siglo XXI no giraba alrededor de la promesa del mercado como garante de paz social sino de la guerra como lógica de gobierno (ALLIEZ y LAZZARATO, 2016) Guerra por los

privilegios amenazados, por el consumo sin límite, por las libertades “en peligro” dadas regulaciones estatales, reclamo que en contexto de la pandemia de COVID19 alcanzó intensidades desconocidas. El consumo como privilegio — y las formas de explotación y extracción sobre las que descansa — será defendido agresivamente, violentamente, policialmente. *Hasta la muerte*, si fuera necesario. Si en los años 90 el neoliberalismo se presentaba bajo el signo de la pax global, veinte años después lo hace bajo el signo del odio (GIORGI y KIFFER, 2020): Jair Bolsonaro será su figura; su ejemplo replicará en muchas de las nuevas derechas de la región. Los llamados medios masivos serán su vehículo incansable; las plataformas digitales potenciarán, en su capitalización algorítmica, un “individualismo de redes” ultra-agresivo en las que la vida pública se desfonda (SEYMOUR, 2020). El modelo de la guerra, que siempre subtiende las formas del libre mercado (ALLIEZ y LAZZARATO, 2016), sube así a la superficie y se instala como forma de la política. Un oscuro candidato ganará una elección en Brasil celebrando un torturador y haciendo el gesto de un arma, disparándole “a todo el mundo”: Bolsonaro encarna el paroxismo de violencia simbólica, siempre cerca de la violencia física, de este nuevo momento del neoliberalismo.

Esta nueva inflexión del momento neoliberal tiene un target inevitable: el espacio y las formas públicas. Fundamentalmente porque lo público nunca es solamente el circuito donde tienen lugar las interlocuciones, los diálogos y las interacciones políticas que definen el mundo en común (RANCIÈRE, 2007) sino porque es allí donde se performancean, se actúan y se disputan la igualdad en sociedades democráticas. Igualdad que es el horizonte que el neoliberalismo necesita quebrar y fragmentar, multiplicando las desigualdades para volverlas terreno de una gubernamentalidad propia. Lo público conjuga *planos de igualdad* posibles, encarna en los cuerpos, sus palabras pero también (y quizá fundamentalmente) en sus gestos, sus formas de insertarse en el espacio material y simbólico compartido, una potencia de igualdad que resulta cada vez más intolerable para sectores que apuestan su propia existencia a la perpetuación y profundización de las inequidades sociales. Es natural, pues, que lo público sea enemigo del neoliberalismo: en el corazón de lo público, en su configuración misma, se alberga la promesa de igualdad.

La gubernamentalidad neoliberal es enemiga de lo público: sus mundos reales o soñados son mundos organizados en torno a la privatización, a la regulación del acceso, el mundo de la contraseña, del *gate*, de la vigilancia que reduce o suprime la posibilidad del encuentro con otros. Vaciar lo público para que solo quede de él la publicidad, el circuito de expresión comandado y conjugado por el capital. El capital, como dice Lazzarato, odia a todo el mundo allí donde éste presente un obstáculo a su expansión, desde el comunismo hasta la naturaleza (LAZZARATO, 2019). Lo público es parte central de ese odio capital.

Sobre este fondo, o mejor dicho *contra* él, es que la pregunta por lo público adquiere relevancia urgente. Cómo hacer lo público es, podría decirse, la

pregunta política del arte y de las escrituras contemporáneas. No en el sentido de “incorporar” nuevos públicos —aunque eso siempre puede ser parte de las apuestas en una cultura democrática— sino sobre todo en lo que esa pregunta pone en juego y que va al corazón de la vida pública: su capacidad para agrupar, para reunir, para imantar cuerpos, subjetividades, agencias, grupos heterogéneos. A diferencia de nociones como comunidad, nación, raza, clase, sexualidad, etc, lo público figura, de maneras siempre episódicas y performáticas, problemas comunes, compartidos *sin presuponer una identidad previa*. Es pragmático, surge de las prácticas, no es ontológico, no proviene de un ser y un fundamento. No es una “esfera” dada, que existe como una especie de realidad en sí misma (la “arena” pública, el ágora, etc): es un tejido abierto, una red, múltiple y episódica. Lugar de interfaz y tensión entre lo macro y lo micropolítico, entre el movimiento de los cuerpos y la representación política. Textura y campo de resonancia más que estructura y espacio de posiciones previstas: lo público sucede, no “es.” Se hace: no preexiste. Horizonte expresivo, performático; campo de resonancia en movimiento —más flujo que “esfera”, más nómade que territorial—; intersección entre subjetividades y horizontes colectivos, impersonales, en el que la *exposición* —el salirse de sí, la modificación que viene del otro, la trama de ese “ser singular plural” (NANCY, 1996)— se materializa: ahí opera mucho del arte contemporáneo.

¿Cómo rehacer, cómo activar ese campo de resonancia heterogéneo? ¿Cómo hacerlo en contextos donde la forma misma del gobierno neoliberal y sus avanzadas neofascistas apuestan por la destrucción misma de lo social (BROWN, 2019)?

III. Reunión

Reunir lo heterogéneo, lo suelto, lo que erra, lo que no está fijado, lo que pasa: en esa apuesta tiene lugar el proyecto *Reunión*, de Dani Zelko. Gira alrededor de lo que él llama “el procedimiento”:

“Caminando sin rumbo por ciudades, pueblos y comunidades rurales de América, conozco a algunas personas.

Las invito a escribir.

Nos sentamos, me hablan y escribo a mano todo lo que dicen.

Nada se graba, no se hacen preguntas, no se edita posteriormente.

Cada vez que hacen una pausa para respirar, paso a la línea que sigue:

Al otro día, los poemas se imprimen en libros.

La persona que habló ahora lee en voz alta sus poemas en una ronda de nueve sillas

que se emplaza en alguna plaza o alguna esquina del lugar donde vive.

Regala sus libros a quienes se acercaron a escuchar. (...)

Al principio, en un encuentro, la palabra hablada se transforma en palabra escrita. Al final, los poemas hacen posible un encuentro que se vuelve palabra oral. Los poemas contentos: están entre dos personas y no entre dos hojas.”³

El recorrido de este procedimiento es indicativo de su apuesta y de su alcance. Empieza con la “Primera Temporada” (2015-2017), que hilvana encuentros con distintas personas en ese “caminar sin rumbo” que va desde Entre Ríos en Argentina hasta la Selva Lacandona. Esta deriva empieza, sin embargo, luego a enfocarse sobre situaciones social y políticamente críticas en las próximas efectuaciones del procedimiento, reunidas en las “Ediciones urgentes”, que arrancan desde el 2017 y se enfocan en situaciones de urgencia política surgidas en contextos diversos. Migrantes en las fronteras de EEUU (*Frontera Norte*), brutalidad policial en Argentina (*Juan Pablo por Ivonne*), violencia contra las comunidades indígenas entre Argentina y Chile (*Mapuche terrorista?*), abandono de migrantes en Madrid (*Lengua o Muerte*): el procedimiento descubre de manera creciente su potencialidad política, su capacidad para articular urgencias de los cuerpos y las comunidades en contextos de profundización de la desigualdad obligatoria que parece habitar el corazón de las sociedades neoliberales.

Antes de pasar a algunas de las “reuniones” particulares, me gustaría hacer dos notaciones puntuales en torno a este método de escritura —que es inherentemente un método de publicación, y un modo de hacer público. Por un lado, la idea de un *procedimiento* como conjunto de reglas repetibles, de pasos, hechos para ser seguidos y compartidos. Un procedimiento que ha sido ejecutado por su autor, Dani Zelko, pero puede ser activado también por cualquiera. El procedimiento tiene voluntad pública, y puede ser apropiado e implementado en situaciones imprevistas. A diferencia de la noción de “obra”, que implica un cierre formal y un autor o creador externo a ella, el procedimiento es abierto e involucra una relación con otrxs, que se vuelven co-productorxs. El resultado es menos una obra que un acontecimiento llamado “reunión” —esto es, una relación, un lazo entre desconocidxs, que pone en juego formas de afecto, incluso de intimidad, entre quienes, en principio, no tienen nada en común más que, quizá, una lengua en la que se pueda hablar y escribir juntxs (pero que no implica un monolenguismo como condición necesaria, al contrario: la cuestión de la traducción allí donde la desposesión alcanza la lengua reverbera también de modos decisivos para el procedimiento, como veremos en *Lengua o Muerte*.) A su vez, en contraste a la noción de “poética”, que busca condensar o articular una serie de procedimientos y visiones estéticas en la figura de un autor y una firma (la poética viene asignada a un nombre propio, es del régimen de la propiedad y reclama un sujeto creador: “la poética de...”), el procedimiento es

3 Ver <https://reunionreunion.com/>

colectivo⁴. Se hace entre varias personas —las participantes de la escritura del poema y las de la lectura y performance— y a la vez modula configuraciones de lo público, desde la errancia que le da origen (“caminando sin rumbo...”) pasando por el encuentro con otrxs para escribir el poema hasta la reunión final que es un ritual público no sólo en términos de que tenga lugar en espacios públicos sino que implica, cada vez, la producción de un público para el poema. El procedimiento “Reunión” va entonces al corazón de lo público: a las instancias de su hacerse, al proceso siempre abierto en el que se teje “vida pública” (tan distinto, dicho sea de paso, al “volverse público” de Boris Groys⁵) Implica espacio público, publicación, generación de públicos: el circuito expansivo que pone en juego esa reunión de heterogéneos que llamamos “lo público.”

Subrayo, entonces: *el procedimiento es público*, en contraste con la “obra” y la “poética.” Esta herencia del arte conceptual, su foco en el procedimiento, es clave en el momento en que el arte se hace cargo, una vez más, de la tarea de lo público, y cuando, por su lado, la crítica (retomando sus propios orígenes) se hace la pregunta por la naturaleza de lo público en contexto de nuevos peligros.

La segunda notación general que me gustaría hacer tiene que ver con la relación entre lo oral y lo escrito que se involucra en el procedimiento de “reunión.” Lo que se pone a circular, lo que “arma” el circuito es, evidentemente, la palabra de lxs otrxs. Pero es una palabra conjugada en torno a la escritura (“las invito a escribir”), a la *transcripción* (dado que Zelko va a reproducir escribiendo a mano lo que la otra persona le diga o le cuente) y a la performance, que recorre todo el procedimiento desde el comienzo (performance que vimos arrancar con el “caminando...”) hasta el final, con la figura del portavoz que habrá de leer ante otrxs el poema producido. Las palabras escritas del procedimiento siempre retornan a los cuerpos, los reúnen, los convocan, articulando el espacio de relación, *el entre cuerpos*. Y a la vez, lo escrito—y esto me parece especialmente importante— vuelven, transformadas, al espacio de lo oral. El procedimiento pasa por la voz y la escucha: ése es su medium. La escritura es fundamentalmente *un modo de hilvanar lo que pasa entre la voz y el oído*. Nada aquí es “lectura silenciosa”, que es la cultura del libro moderno, solitaria y replegada sobre el “sí mismo.” Escribir es, en cambio, hacer de la página una materialización del entre cuerpos presencial, una presencialidad que puede adquirir múltiples modos. Aquí se lee, como dice

4 Soledad Boero (2020) analiza la dimensión colectiva en *Reunión*: “La obra no pertenece a Zelko; el artista ofrece un procedimiento para que esa obra sea hablada por sus protagonistas y registrada a través de la escritura. Una experiencia de la voz, el cuerpo y la escucha, donde la palabra escrita adquiere otro movimiento y otras tonalidades.”

5 Boris Groys (2014) lee el volverse público en el régimen contemporáneo de la expresividad individual de las plataformas digitales y las redes sociales en términos de una figuración de sí en el escenario de una esfera pública transformada.

Maria Moreno, “con el oído.” La escritura, el libro, trae a la presencia, en lugar de reemplazar al ausente: no está “en lugar de” un cuerpo o una voz, sino que al contrario los convoca y reúne. Conjuga presencias, formas de hacerse presente, y de hacerse presente colectivamente. La palabra impresa sirve, casi literalmente, para pasar la voz, como instancia de recambio entre la voz de quien dice el texto y de quien lo lee. El libro es ese pasaje en el circuito de la voz, su existencia no reside en atesorar una voz ausente (con esa melancolía violenta característica de la cultura letrada, que siempre conserva las voces de cuya eliminación es sistemáticamente cómplice) sino en hacer de la voz un hecho colectivo, un territorio común, amplificando eso que dice Jean Luc Nancy: que la voz no es nunca una, que la voz está siempre separada de sí misma, habitada por otrxs, tensada —he ahí su timbre— por una distancia interna, inherente, respecto de sí misma (NANCY, 2011). La voz es irreductible al “yo” que la enuncia; esta abierta, ex-puesta, tejida en la alteridad, y ése es el material con el que trabaja el procedimiento, lo que el procedimiento activa, y que pasa por el rumor de la voz y la atención de la escucha, por la presencia, por los cuerpos presentes y por el ritual performativo en el que el espacio entre los cuerpos se instituye a partir de un poema.

IV. Una redistribución política de las capacidades

Hay una foto muy representativa de las reuniones de Dani Zelko:



Fig. 1: Frontera Norte, Dani Zelko. Foto: Dani Zelko.

Se trata de una foto del proyecto *Frontera Norte* (AAVV, 2017), en la frontera EEUU-México, en Tijuana, del lado mexicano. Las nueve sillas, el puesto migratorio detrás. En ese circuito de nueve sillas se leyeron los poemas de migrantes que vienen de todo el mundo, tanto de América Latina como de países árabes, y que narran su experiencia y despliegan sus saberes. Encontramos voces que, por ejemplo, dicen:

“¡Cómo cambié!

Antes me la pasaba llorando

Ahora soy yo

Ahora con el grupo de mujeres

Mi voz es escuchada

Superé mi miedo a hablar

Tengo derechos

Mi vida es bien diferente

Siempre andamos juntas

De aquí para allá

Juntas nos sentimos más seguras de nosotras mismas

Nos dan mucho reconocimiento

Y el reconocimiento se siente bien.” (Valeria, ídem, p. 42)

O Ahmed, hablando de su lejana y destruida Bagdad:

“Tengo un sueño recurrente

En que un gran imán

Como una luna

Se detiene sobre Bagdad

Y succiona

Todas las armas de la ciudad” (Ahmed, ídem, p. 19)

O, por último, Norma, hablando de su trabajo con migrantes:

“Nosotras somos autónomas

Nadie nos coordina

El Padre intentó controlarnos

Pero nosotras dijimos que no

Nosotros no le rendimos cuentas más que a los migrantes y a Dios

Él se la pasa diciendo qué se hace y qué no se hace

Pero nosotras no le pedimos permiso a nadie.” (Norma, ídem, p. 61)

La foto, junto a los textos, dramatiza el tensor político que recorre *Reunión*. El círculo de sillas, habitados por las potenciales presencias y la lectura, contra el fondo de la frontera y la vigilancia migratoria que se vuelve, sistemáticamente, persecución. La reunión contra el emblema de la vigilancia y la producción del migrante como enemigo. La foto escenifica así dos lógicas políticas del presente,

que son antes que nada de dos economías afectivas: producción de enemigos, sobre la que descansan los nuevos fascismos, y la producción de afectos públicos como potencia de lo democrático.

Es en la fricción de esas dos lógicas donde entendemos la operación del procedimiento-reunión. La escritura compartida, la lectura pública, ese circuito, contra el fondo de una producción sistemática de enemigos y de cuerpos marcables, potencialmente eliminables. El procedimiento se sitúa sobre ese fondo de fabricación incesante de amenazas, sean inmigrantes (*Frontera, Lengua..*), indígenas (*Mapuche*), los pobres (*Juan Pablo x Ivonne*), etc. El procedimiento, como bien se plantea en *Juan Pablo x Ivonne*, es un *contrarrelato*, pero a la vez es necesariamente un *contrapúblico*, no solamente como público a contrapelo de la opinión dominante, sino como tejido afectivo y performático contra la pedagogías de la crueldad que son las directrices afectivas de las sociedades neoliberales.⁶

Volvamos a *Frontera Norte*. Aquí es importante hacer un subrayado: si estas voces son convocadas bajo el signo del testimonio, dada la urgencia y denuncia que está sistemáticamente presente (nítidamente en las Ediciones urgentes, el ciclo de *Reunión* que gira, como dijimos, en torno a disputas políticas por la igualdad por parte de individuos y grupos marginados), las voces traen también y, quisiera sugerir, principalmente, es el saber de las voces convocadas: saberes de lxs niñxs, indígenas, mujeres, migrantes, los saberes de quienes carecen de autoridad, o no tienen el lugar de autoridad social (y de autoría) reconocido. Saberes invalidados, ignorados, bloqueados por las formas en las que nuestras sociedades distribuyen legitimidad, autoridad, lugar de escucha público. Son esos saberes los que emergen aquí y encuentran la instancia de su reconocimiento; es ésa la disputa que tiene lugar en esta escena de escritura que se conjuga en las reuniones. Un ejemplo muy claro en una escena fundacional, subrayada por Mario Cámara⁷, tiene lugar en la Primera Temporada,

6 Michel Warner (2002) trabaja la noción de “contrapúblico” en términos de una sustracción respecto de la esfera pública dominante o *mainstream*. Refiere no sólo a posiciones disidentes en algún sentido de la opinión pública, sino también modos de expresión y performance: la dimensión queer adquiere allí relevancia central para pensar la naturaleza de lo público. Sin embargo, creo que es fundamental retomar esta noción a la luz de nuevos contextos en las que lo público neoliberal / neofascista se conjuga en torno a la producción de enemigos sobre cuerpos marcados biopolíticamente, en lo que Rita SEGATO (2018) aptamente denominó “pedagogías de la crueldad.” Es esa configuración de lo público, en el desfondamiento lento de la democracia liberal y el avance de formas de “desdemocratización” —para usar la fórmula de Wendy Brown— el terreno en el que los contrapúblicos adquieren no sólo nueva relevancia sino nuevas configuraciones performáticas, formales y políticas: ahí, *Reunión*.

7 Cámara habla de “testimonio-poema” señalando la dimensión de experiencia directa que se formulan en los poemas. Cámara subraya la redistribución de saberes que tiene lugar en esa enunciación testimonial. Ello implica una puesta en tensión de cierta tradición testimonial latinoamericana, que hace del sujeto del testimonio un sujeto de la experiencia directa, de la verdad fáctica, diferenciable de los sujetos del análisis y de la creación. El procedimiento de Zelko va al desmontaje directo de esta distinción. Ver CÁMARA, 2020.

en el encuentro entre Zelko y Edson, un niño en un barrio periférico de Buenos Aires. La madre de Edson le pide a Zelko que le enseñe a escribir a su hijo, que viene atrasado en la escuela por esa razón. Zelko advierte rápidamente que Edson escribe perfectamente.

“Esto es escribir?”, le dice Edson. Y agrega “Esto es escribir.” El que descubre que sabía, el que no sabía que sabía y por lo tanto, desconocía sus propias capacidades: ahí opera una dimensión clave del procedimiento, su vocación y su furia radicalmente democrática en la que la disputa por la igualdad pasa por el reconocimiento de las capacidades y la distribución pública de la autoridad (Rancière.) El procedimiento de Dani Zelko es, además de una producción de encuentro entre desconocidxs, una instancia de reconocimiento de capacidades y de saberes desde donde se disputa la posibilidad y la potencia de la igualdad. Mujeres, migrantes, niñxs, mapuches, una larga lista de lugares de enunciación invalidados y tachados por las construcciones mediáticas de lo público en contextos de neoliberalización que apuestan, justamente, a reforzar y profundizar las desigualdades. Contra eso, *reponer el saber de lxs desposeidxs*. Esa disputa por la enunciación, el saber, que pasa por el testimonio pero que va más allá de la experiencia vivida y su denuncia (que frecuentemente subalterniza la repartición de los saberes y su capacidad de definir un mundo en común) es, entre otras dimensiones, lo que tiene lugar en este procedimiento; allí reside en gran parte, quiero sugerir, su fuerza política, que va al corazón de lo democrático.

V. Una escritura hecha de la respiración de otro cuerpo

Dani Zelko inventó algo genial: un método de relación, por la escritura, con la respiración de otro cuerpo. Dado que el procedimiento tiene, quiero sugerir, dos protagonistas: las palabras de cada interlocutor/a y la respiración de su cuerpo. El método de transcripción que produce el poema indica que cada vez que el o la interlocutora hace una pausa para respirar se produce el verso. La narración, la reflexión, el testimonio, la denuncia, el chiste, el recuerdo, todo se vuelve verso por obra de la respiración. *El verso es, entonces, fundamentalmente la huella de la respiración del otro en la escritura, su propia inscripción*. Marca el ritmo de la voz del otro, que arma la cadencia del poema (y dice que todo enunciado es inherentemente poético allí donde alberga la respiración de cada

Interesantemente, los proyectos de *Reunión* suelen convocar a voces autorizadas —desde la militancia, o desde saberes situados— que se suman a las de lxs testificantes en primera persona. Pero estas voces *también se vuelven poema*, siguiendo el mismo procedimiento: se hace verso cada vez que se inhala para seguir hablando. Entonces, si por un lado las voces autorizadas, las que tienen autoridad reconocida, conviven con aquellas que reclaman su lugar de saber, por el otro, esas mismas voces de autoridad se revelan también como lo que son en primer lugar: voces, cuerpos marcados por el ritmo de la respiración.

cuerpo); a la vez, hace del texto y de la página la superficie donde se inscribe la presencia del otro cuerpo en su pulso vital, el de la respiración. La huella de la respiración, y la mano del escriba: los contornos de lo escrito están hechos de esos movimientos; esos bordes le dan forma al poema.

Me interesa subrayar una consecuencia de este trabajo formal porque creo es fundamental para la pregunta por lo público. Lo que aquí se pone en juego no es solamente una colaboración para producir, publicar y circular poemas, generando un tipo de lazo en el proceso. Es también una indagación sobre el espacio, o quizá mejor, el *espaciamento*, sobre lo que sucede en el umbral entre los cuerpos y el lenguaje. Ese umbral (que a veces pensamos como abismo irreductible, especialmente en tradiciones centradas en “el Significante”), ese contorno aquí es expresivo y es material: sube a la superficie de la forma y del sentido. El texto está hecho de la respiración del otro, tanto como de las palabras y de la invitación y la transcripción de Zelko: un campo de resonancia y de vibración que se hilvana en la escritura. Y que hace subir a la superficie una dimensión usualmente latente y presupuesta: la del tejido material que enlaza el lenguaje, las palabras dichas y escritas, con los cuerpos, su presencia orgánica y su contorno afectivo. El tejido de esa vibración entre los cuerpos, de ese *continuum* entre palabras, respiración, mano, trazo y voz. Ese plano de lo sensible es lo que aquí se vuelve materia estética.

Me interesa aquí el tema de la respiración porque subraya la dimensión orgánica de la reunión: la presencia en su huella física, y los modos expansivos, centrífugos, en los que opera el procedimiento de Zelko, por los cuales el poema resulta de la trama de acciones corporales, enlazando las palabras a esa vibración y ese ritmo de los cuerpos.⁸ El poema imanta esas afecciones de los cuerpos. Y es inseparable de ellas.⁹

El poema, así, en su forma misma ilumina un plano en el que las palabras, el contenido, los sentidos articulados en el lenguaje son inseparables de los sentidos que vienen de esa dimensión afectiva y performática de los cuerpos. No hay poema separado de la reunión, no se puede extirpar el “texto”, la “obra escrita” de ese plano en el que los cuerpos respiran juntos (incluso a distancia) y donde la transcripción juega entre distintas superficies de inscripción, impresión, publicación.

8 Zelko frecuentemente alude al esfuerzo y el cansancio físico que la transcripción exige para seguir el ritmo de la respiración del otro en la escritura del poema (comunicación personal.)

9 “La *affectio*” — dice Lorenzo VINCIGUERRA (2020) en su libro sobre Spinoza—“ expresa tanto una relación del modo que es inmanente, absoluta, en algún sentido “interna” a la sustancia, como una relación que es transitiva, relativa, podríamos decir “externa”, de un cuerpo con otros cuerpos. En suma, la *affectio* indica una doble relación: en cuanto cuerpo, la afección es un efecto de la sustancia, su propiedad; en cuanto modificación del cuerpo, es el efecto de un encuentro entre cuerpos.” (*idem*, p. 24.) Esa doble valencia de la afección, tanto como relación con el “propio” cuerpo como apertura a la modificación y la huella que viene con el otro cuerpo es lo que se captura en las huellas dobles del procedimiento de *Reunión*: la palabra y la respiración desplegadas como plano de afecciones.

Se ha insistido en la idea de la poesía moderna, y del verso libre, como expresión de la singularidad irreductible del poeta: contra la métrica convencional, el verso libre representa la individualidad irrepetible del poeta en la medida en que opera sobre su ritmo interno, marcado por la respiración.¹⁰ El ritmo del verso libre canaliza la singularidad del “yo poético” marcada por su respiración. ¿Qué pasa cuando esa respiración es la de otro cuerpo? ¿Cuándo el verso libre está hecho de esa labor corporal compartida entre la mano del escriba y la respiración del hablante? ¿Cuándo el material del poema incluye una relación con la respiración ajena?¹¹

Creo que en este punto el procedimiento de la *Reunión* adquiere una de sus dimensiones claves. Porque lo que se conjuga en este trabajo sobre la respiración es el afecto, en el sentido estrictamente spinoziano: capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados. Irreductible a toda subjetividad, a toda narración, a toda experiencia, a todo testimonio, a toda denuncia: la dimensión orgánica del cuerpo como umbral de afecciones. Esa afección, esas huellas de los cuerpos en el poema inscribe su propio “contenido”, su propio sentido.¹² Ese contenido, ese sentido, pasa por un cuerpo que, en su pulsar, su impulso vital más básico, se revela a la vez en su vulnerabilidad, su “vida precaria”, y en su afirmación misma, en la potencia misma de su afirmación. Ese doble juego —vulnerabilidad, afirmación— es lo que modela la afección como contenido en el procedimiento.

El poema es, entonces, una relación formal con la potencia y la vulnerabilidad del otro en tanto que cuerpo. Sobre esta trama sensible se inscriben las historias que se cuentan, las reflexiones de cada hablante, sus memorias, los archivos de comunidades precarizadas, brutalizadas, expulsadas: migrantes, indígenas, pibxs pobres. La “vida precaria” es un contenido sistemático de la *Reunión* desde su mismo comienzo, cuando Zelko trabajó con lxs habitantes de Ciudad de México después del terremoto de 2017. Pero esa “vida precaria” no es solamente un contenido representado, testimoniado en el poema. Es también parte de su manufactura misma, en esa respiración hilvanada en las palabras transcritas, en la forma misma del verso. Porque el poema es aquí, antes que nada, relación con la respiración de otro cuerpo, con ese latir de un cuerpo: cámara de escucha de la respiración.

Y de sus ambivalencia: ese temblor, ese pulso, esa ansiedad del cuerpo que respira mientras habla y mientras la mano escribe, ese aire que se busca es también el signo de nuestra potencia, del proximo paso, del próximo verso, de

10 Para una crítica rigurosa de esta tradición, ver ZEIDENWERG, 2020.

11 Preguntas, desde luego, vueltas urgentes en la pandemia de COVID19 que hace del aire compartido y de la respiración próxima una amenaza y una nueva política de la distancia.

12 “Al final” —dice Zelko respecto del procedimiento— “los poemas hacen posible un encuentro que se vuelve palabra oral. Los poemas contenidos: están entre dos personas y no entre dos hojas.” Ver <https://reunionreunion.com>

la próxima vuelta que le damos al lenguaje. La vulnerabilidad del cuerpo y su aire es siempre la marca de su potencia, de su pulsar: hacia el próximo instante.

Por eso, la relación con la respiración del otro es una relación fundamentalmente ética: viene con una relación con la fragilidad, la vulnerabilidad de ese cuerpo *en tanto que inseparable* —esto debe ser subrayado— de su potencia, de su fuerza, de su alegría y de su afirmación, contenidos que también pueblan los textos. La respiración no se anuda aquí a una pasión triste, incluso si escuchamos historias terribles. *Es el ritmo de la afirmación de un cuerpo*. Pero esa afirmación no excluye, no niega la vulnerabilidad; por el contrario, la pone en escena, la dramatiza, no como contenido sino en la forma misma. Y una forma no es otra cosa que un espacio de relación, un dispositivo de relación abierto entre cuerpos. Aquí esa forma está dada por la respiración: tal es la invitación incesante de la *Reunión*.

Escribir, inscribir la respiración del otro, volverla huella en mí: ¿no es ésa la mejor fórmula para pensar lo público? La vulnerabilidad del otro, la vulnerabilidad propia, lo que está en juego y exige una decisión colectiva a partir de un cuerpo expuesto a la vez en su vulnerabilidad y en su potencia: ¿no es ése el contenido fundamental de lo público? ¿No es la ecuación entre política y vulnerabilidad lo que ilumina el corazón de lo público? ¿No es eso lo que nos saca a la calle, lo que nos arroja a debates, lo que nos entrama en foros y redes de discusión y acción? Dado que lo público no es nunca un intercambio puramente discursivo o comunicativo sobre la vida en común; está siempre atravesado no solamente por la dimensión expresiva de los cuerpos sino por el horizonte último de su vulnerabilidad que es siempre asunto colectivo, responsabilidad compartida, decisión política, como lo analiza Judith Butler. *Esa ecuación entre política y vulnerabilidad es el horizonte sistemático de la vida pública, su fundamento recurrente, su fondo necesario*. Y desde allí emerge el horizonte ético que lo regula, su promesa de igualdad —que es, justamente, lo que el neoliberalismo y su brazo armado, el neofascismo con sus pedagogías de la crueldad, busca eliminar. Y es precisamente ese horizonte lo que se activa, lo que emerge, lo que los poemas-reunión de Zelko traen a la superficie: una intervención contra los modos en que la política contemporánea intensifica, acentúa, explota la vulnerabilidad de los cuerpos; una intervención que opera, desde el comienzo hasta el fin, como inyunción ética y pública a partir de —nada más, nada menos— la respiración de otro cuerpo.

VI. Lengua y respiración

Lengua o Muerte, la reunión que Zelko armó en contexto de la pandemia COVID 19, dramatiza y potencia de modos singulares este anudamiento entre escritura, respiración y afectos públicos. A partir de un encuentro en Madrid, donde las

primeras semanas de la pandemia encontraron a Zelko, la relación entre migración, salud pública y lengua adquirió una centralidad nueva: los modos en que la política de la traducción o interpretación traza la diferencia entre la vida y la muerte para comunidades precarizadas como las de los migrantes (en muchos casos indocumentadxs) en Madrid. Este es el texto en la contratapa del libro que resultó de esta *Reunión*:

“Razib, Afroza y Elahi son migrantes. Nacieron en Bangladesh, viven en Madrid. El 26 de marzo, en medio de la crisis por el Covid-19, Mohamed Hossein, un paisano suyo, murió en su confinamiento después de llamar durante seis días a los sistemas de salud y emergencia. Ningún médico fue a atenderlo, ninguna ambulancia lo fue a buscar, hablaba poco español. Desde entonces, junto a otras organizaciones migrantes y sociales, están armando un movimiento por la lengua, exigiendo traducción oral obligatoria en centros de salud, escuelas, juzgados, oficinas del Estado. Interpretación ya para entender lo que les dicen, para hacerse entender, para vivir en su lengua.

Durante abril de 2020 les llamé por teléfono. Me hablaron y escuché. Hice unas pocas preguntas y sonidos para que sepan que estaba ahí. Grabé sus voces. Apenas cortamos, las hice sonar y las escribí. Cada vez que hicieron una pausa para inhalar, pasé a la línea que sigue. Borré las grabaciones, les mandé los textos y los corregimos. Armamos este libro, que tiene una versión digital de descarga gratuita y una versión en papel que distribuye la comunidad.”
(AAVV, 2020, p. 20)

Un migrante muere abandonado por el sistema de salud español en medio de una pandemia causada por un virus que ataca directamente las vías respiratorias. El abandono pasa, entre otras cuestiones, por la falta de una lengua común, de la mediación que aseguraría, probablemente, la llegada de la ayuda médica. La víctima muere en su casa sin haber recibido atención. Esa tragedia evitable—el tema de la “vida precaria” encuentra aquí una condensación nítida: una muerte evitable producida por la distribución diferencial de la protección social—dispara una serie de memorias y de experiencias de migrantes de Bangladesh, especialmente la memoria del “Movimiento por la Lengua” que originó la independencia nacional en la década del 1950, y que va directamente a las políticas de la lengua y la relación entre lengua y vida vivible: “!no queremos morir por el idioma!”, dice Afroza Rahman (ídem, p. 31) o Elahi Mohammad Fazle, “!no se puede morir gente por no comunicarse! / !tenemos derecho a entender! !sobrevivir no es delito!” (ídem, p.39)

La reunión aquí gira en torno a una dimensión fundante del proyecto: la de la traducción como hecho político, en la que la desposesión de la lengua se

retrabaja como potencia de acción. El trabajo con voces entre lenguas, que ya estaba, por caso, en *Frontera Norte* y que se vuelve foco en *Mapuche Terrorista* o *Lengua o Muerte*, activa una dimensión que recorre todo el procedimiento de Reunión y que pasa por la pregunta política de la traducción: el de reponer las lenguas desposeídas, las lenguas invalidadas, o los lugares invalidados en la lengua, como el de las voces de migrantes o indígenas (la cuestión de la lengua mapuche es absolutamente decisiva en *Mapuche Terrorista*.) La cuestión de la traducción aquí no tiene que ver con la posibilidad de volver inteligible otra experiencia, de abrir canales de circulación entre grupos e identidades, etc.; tiene que ver con disputar los modos de habitar la lengua, denunciando los mecanismos que en la lengua dominante son cómplices con formas de violencia institucional. Traducir es señalar lo que en la lengua dominante invisibiliza, tacha, sofoca (literalmente: asfixia) otros modos expresivos que son vitales a comunidades enteras. Reclamar intérpretes para las comunidades migrantes en el medio de una pandemia es una medida de salud pública, sin duda, pero es también señalar los modos en que la lengua dominante, la lengua oficial, refuerza mecanismos de silenciamiento y violencia que terminan en el cuerpo de un migrante muerto. Traducción contra desposesión: ésa es, creo, la operación en juego en la *Reunión*.

Hay, sin embargo, una dimensión que es particular de *Lengua o Muerte*, y que se diferencia de las reuniones previas: en este caso se hizo telefónicamente. En lugar de la presencia no mediada (aunque la pregunta insiste: existe algo así como presencia no mediada?), la distancia, propia de la era pandémica, se hace parte del procedimiento. Sin embargo, interesantemente, esa diferencia respecto de instancias previas refuerza sus reglas fundamentales, como dice Zelko en la contratapa: “Me hablaron y escuché. Hice unas pocas preguntas y sonidos para que sepan que estaba ahí. Grabé sus voces. Apenas cortamos, las hice sonar y las escribí. Cada vez que hicieron una pausa para inhalar, pasé a la línea que sigue. Borré las grabaciones, les mandé los textos y los corregimos.” La relación con la respiración, el esfuerzo de la transcripción manuscrita, y —esto es nuevo—eliminar la grabación para que no quede más que el poema como resultado de la reunión, como punto de imantación de lo que pasa entre los cuerpos: la centralidad de la escritura como huella y *affección*, ahora a la distancia, permanece.

Esta “edición urgente” de *Reunión* lleva adelante, quiero sugerir, dos operaciones claves, que catalizan otras efectuaciones previas. Por un lado, una intervención directa: en torno a esta reunión se generó un “movimiento por la lengua” en Madrid que se materializó en un evento en el Museo Reina Sofía en octubre 2020 titulado “Lengua o Muerte: Reconocimiento a la Red Ciudadana de personas intérpretes mediadoras”¹³ y que incluyó, como el título mismo del

13 <https://www.museoreinasofia.es/actividades/lengua-o-muerte>

evento lo indica, la presentación del libro resultante de la reunión. Esto se reitera en otros libros-reuniones: la reverberación del libro más allá de su circuito de escritura y lectura, en intervenciones públicas que pasan por consecuencias simbólicas y materiales.

Por otro lado, la demanda insistente, rabiosa, por la vida vivible en sociedades neoliberales, y a la vez la afirmación de su posibilidad. No la pregunta, ni la reflexión: la disputa y la posibilidad de una vida que se afirme sobre nuevas condiciones. Migrantes, mapuches, personas trans, jóvenes pobres: todos llegan en su voz no solamente para demandar sino para afirmar, explicar, narrar las condiciones de una vida vivible. Condiciones materiales, inmediatas para sostener y potenciar la vida. Ese es el tema de *Reunión*, ése es núcleo del procedimiento: una forma que se entrelaza a la inmediatez de la vida, a la cotidianidad de la migración, del viaje, al momento brutal de la violencia policial y la memoria larga de los sueños de exterminio (como en *Mapuche Terrorista*), para encontrar en esa inmediatez las condiciones por las cuales esa vida puede ser ampliada, no meramente sostenida, no meramente “persistir”, sino, potenciada, lanzada a la contingencia de un futuro real. Esa es, quiero sugerir, la operación fundamental de la reunión. Explorar, al ritmo de la respiración, ese punto de pasaje (que, sabemos, es siempre de ida y vuelta) entre desposesión y afirmación, esa torsión que es puro saber por la cual la vida precaria, la vida abandonada, afirma nuevas condiciones de existencia, de expansión y de dignidad. Línea de fuga, línea de paso, línea de lucha: en la voz y en la escucha, y en lo que dice un cuerpo cuando respira.

“No

Yo no quiero una vida mejor

Yo quiero una vida nueva.” (“Maritza”, AAVV, 2017, p.4)

En ello, llevando adelante esto, las reuniones de Zelko hacen algo que van al corazón del presente: reinventar lo público poniendo en el centro una metodología del afecto —la respiración— y una performatividad inherente —la imposibilidad de separar escritura y cuerpo. Y una instancia de relación política y ética con el horizonte de vulnerabilidad y potencia de los cuerpos. Eso es lo que se entreteje en lo público. Lo público será umbral afectivo y performático; será laboratorio de nuevas relaciones entre cuerpos y palabras; será capacidad para trazar nuevos lugares de enunciación —que es siempre voz, gestualidad e interpelación— en las lenguas compartidas. Y será siempre disputa por la igualdad sobre un fondo de cuerpos en el umbral de su fragilidad y sus fuerzas.

De lo contrario, la otra opción es la fórmula del terror presente: lo público como mundo colonizado por las corporaciones mediáticas y sus plataformas digitales hechas de espectáculo y algoritmo. Lo público como producción infinita de enemigos, como ampliada pedagogía de la crueldad que es la única promesa que le hace el neoliberalismo al futuro y que ahora los neofascismos buscan llevar hasta nuevas consecuencias.

La conciencia de esta disputa por lo público recorre *Reunión* y su procedimiento que es el de un arte político del presente. De esa disputa —dado que allí no hay conciliación ni consenso posible— están hechas nuestras prácticas: la posibilidad misma de la reunión vuelta campo de batalla.

Referencias Bibliográficas

AAVV. *Reunión: Frontera Norte*, 2017.

AAVV. *Reunión: Lengua o muerte*, 2020.

ALLIEZ, Eric, y LAZZARATO, Maurizio, *Guerres et capital*. Paris:Ed. Amsterdam, 2016.

BOERO, María Soledad. “Mundos sensibles que resuenan. Apuntes sobre lo sensible y lo político a partir del “procedimiento” compuesto por Dani Zelko. El caso *Lof Lafken Winkul Mapu*”, *Actas del X Encuentro Interdisciplinario de ciencias sociales y humanas*, FFyH, Universidad Nacional del Cordoba, Area de Publicaciones FFyH, 2020: pp. 34-45.

BROWN, Wendy. *In the Ruins of Neoliberalism. The Rise of Antidemocratic Politics in the West*. New York: Columbia University Press, 2019.

GROYS, BORIS, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

CÁMARA, M. “Palabras precisas. Sobre el proyecto Reunión, de Dani Zelko”, *Revista Transas, Letras y artes de América Latina*, Buenos Aires: 2020. Enlace: <https://www.revistatransas.com/2020/08/27/palabras-precisas-zelko-camara/>

FRASER, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, *Social Text* No. 25/26, 1990: pp. 56-80.

GIORGI, Gabriel. y KIFFER, Ana. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

LAZZARATO, Maurizio. *Le capital déteste tout le monde. Fascisme ou revolution*. Paris: Ed Amsterdam, 2019.

NANCY, Jean Luc. *Etre singulier pluriel*. Paris: Galilee, 1996.

“Vox Clamans in Deserto”. En NANCY, Jean-Luc. *O Peso de um Pensamento, a Aproximação*. Tradução de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. Coimbra: Palimage, 2011: p. 29-42.

PAPACHARISSI, Zizi. *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

RANCIERE, Jacques. *Politiques de la littérature*. Paris: Galilee, 2007.

RUFFEL, Lionel Brouhaha. *Les mondes du contemporain*. Paris: Verdin, 2016.

SEGATO, Rita. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

SEYMOUR, Richard. *The Twittering Machine*. Londres: Indigo Press, 2020.

VINCIGUERRA, Lorenzo. *La semiótica de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2020.

WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Cambridge: Zone Books, 2002.

ZEIDENWERG, Ezequiel. *El verso desregulado. Poesía y neoliberalismo*. PhD dissertation, Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures: New York University, 2020.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Quanto tempo dura morrer ao
vivo? (uma carta a Ana Pais)

José Fernando Peixoto de Azevedo

Universidade de São Paulo, USP

Dramaturgo e diretor; curador; doutor em filosofia (USP) e professor na Escola de Arte Dramática (EAD), no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), além de colaborador no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) – da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

E-mail: azevedojosefernando@gmail.com

Resumo

Uma carta sobre a falha, a impossibilidade de escrever nestes tempos pandêmicos, ainda que a vontade de pensar não se desvaneça. Esta missiva discorre sobre o que poderia ter sido e não foi, o Brasil, a herança colonial, a teatralidade do terror, Machado de Assis, o “complexo de Candinho”, o sistema de visibilidade e de como hoje se espectaculariza a morte “ao vivo” como parte deste regime.

Palavras-chave: Corpo racializado, Brasil, Terror, Lógica capitalista, Mobilização.

Cara Ana,

Como você sabe, o artigo prometido não saiu. Mas antes que esta carta se converta em uma espécie de reencenação da falha, talvez seja o caso de simplesmente acatar, na potência do que poderia ter sido, o fato de não ser. Reconhecer os corpos e as vidas que habitam, desde sempre, o não ser, e – quem sabe? – finalmente olhar no olho da urgência.

Escrever tem sido um constante trabalho de fuga. Tenho me colocado em fuga, imaginando trilhas cavadas, em mapas ancestrais, pelos pés de meus pretos avós, sobre os quais não restam palavras nem imagens. Mas também

tenho avós brancos. E sei da náusea produzida toda vez que preciso dar a eles um lugar no meu passado. O futuro, visto assim, tem as cores de uma condenação. Mas nós sabemos que a história é outra coisa. Você, como portuguesa, deve saber um tanto sobre isso. Meu nome, por exemplo, é uma herança da senzala. O “de”, que solda meus dois sobrenomes, prolonga o ritual de sacrifício que alguns ainda insistem em chamar apagamento. Um avô guarani, que eu não conheci, foi enterrado num cemitério católico e tinha o nome de Miguel. O que os nomes escondem, enterram, apagam? Demorei um tempo para reconhecer no zumbido do vento as vozes dos mortos, e o modo alegre com que anunciam tempestades.

Eu deveria ter escrito aquele ensaio a partir de um título que foi reaparecendo para mim em muitos textos que prometi, e não escrevi: “a ferida brasileira do mundo”. Mas essa ferida foi se configurando algo como um dispositivo, prisão de linguagem da qual eu me vi, no esforço de sobrevivência, tentando escapar. Fugir nem sempre resulta escapar. Mais uma vez, parece que todo trabalho de pensamento consiste em lutar contra a ideia de que a história se confunda com uma condenação. As palavras se esquivam no movimento de uma sintaxe que se impõe como um destino, mas no interior da qual combatemos, sabotamos, inventando outras destinações. Repito isso para mim: palavras são corpos em combate. A ferida permanece exposta no coração de uma teatralidade do terror: a violência que ela nomeia não é um desdobramento ou consequência do sistema, mas a dinâmica própria de seu funcionamento.

Eu deveria ter começado esta carta, Ana, falando da dificuldade de escrever sobre o Brasil, no Brasil, neste momento em que o Brasil existe mais do que nunca. Quero dizer: nunca o Brasil foi tão real; nunca esse laboratório permanente da exceção, ao qual alguns ainda se referem como país, teve tanta realidade e, da perspectiva dos exterminadores, tanta eficácia. Algo se intensifica daquela antevisão de Luiz Roberto Salinas Fortes, o filósofo cofundador do Teatro Oficina, quando, comentando a experiência da prisão e da tortura no início dos anos 1970, descreve o momento de uma confirmação assombrosa:

“Dez marginais por cada policial morto” era a palavra de ordem do Esquadrão, com andado em São Paulo por Sérgio Fleury e que se organizara desde 1968, depois do assassinato de um investigador de polícia pelo marginal Sponga. Paralelamente à eliminação das vítimas, a quadrilha desenvolvia, desde então, verdadeira campanha publicitária, através de misteriosos telefonemas anônimos à imprensa, que se encarregaria em poucos meses de celebrar a denominação Esquadrão da Morte. Depois de cada execução, a que não faltavam requintes de crueldade, os telefonemas.

Alguém já se esqueceu de tudo isso? Não teria havido, a partir de determinado momento, a “esquadronização” geral, um a institucionalização nacional daqueles métodos que apenas começavam a ser

utilizados, agora, também para os que ousavam erguer-se contra o regime? Ouvir a célebre denominação pronunciada ali, naquelas circunstâncias, além do choque inicial, produzia subitamente a iluminação e a eliminação das fronteiras; punha a todos nós debaixo da jurisdição potencial dos caça-bandidos. (SALINAS, 2012, P. 40)

Aquilo que ainda se nomeia *sociedade brasileira* realiza-se, todavia, como um grande *esquadrão da morte*. Entre nós, a moeda que circula é o Real, e temos experimentado o naufrágio no trauma. Vivemos algo de uma fusão temporal sem precedentes, em que o presente realiza a violência de um passado que parecia suspenso, mas que se dobra sobre corpos produzindo corpos: alguém diz “um corpo” e é preciso alguma imaginação para não visualizar um cadáver. O sistema é isso: o modo de produção do cadáver. Emerge, daí, uma teatralidade do luto, sugerindo, talvez, que *não morrer é, ainda, um ensaio para revolta*.

Em falas públicas, o historiador Fernando Novais tem dado a ver como o brasileiro traz no nome um vezo e, eu diria, uma destinação – que não se confunde com um destino. Esse sufixo “eiro” designa, nessa língua que temos em comum, o sentido de trabalho (sapateiro, marceneiro, enfermeiro, coveiro). Não é assustador? Brasil, a mercadoria que nos nomeia, e o brasileiro, emergindo no vermelho-sangue do valor: ser brasileiro ou essa relação extrativista com a ideia-Brasil – o dispositivo Brasil.

Mas acho importante insistir sobre a evidência de que aquela marca, que tinha ares de promessa, que nos vendia como o “país do futuro”, nunca foi tão verdadeira. Somos, sim, o país do futuro; mas não porque um dia chegaremos lá, onde o futuro é uma ideia, mas porque sempre estivemos aqui, no futuro, onde todos vocês aos poucos chegarão: o mundo cada vez mais brasileiro, antevisto desde os anos 1980 por aqueles sociólogos alarmistas e suas denúncias acerca de uma *brasilianização* do mundo (BECK, 1999). Na colônia e na escravidão sempre esteve a verdadeira dialética do esclarecimento. O Brasil é a maior invenção portuguesa, e isso deve dizer um tanto sobre Portugal. Não sei... O que você acha? Queria ter essa conversa, dando uma banda pelas bandas de Lisboa...

Mas voltando. Compreendi um tanto disso que nomeei a teatralidade do terror relendo Machado de Assis, particularmente seu conto “Pai contra mãe”. Tenho repetido essa história. Há, ali, uma espécie de esquema geral do Brasil. O homem branco e pobre, no esforço de diferenciar-se do negro escravizado, vivendo, no entanto, a sua miséria como um campo do ressentimento e do ódio. A cena que me importa é aquela em que ele, com o filho recém-nascido no colo, a caminho da roda dos enjeitados onde deveria deixar o bebê, já que não tem como sustentar uma família, avista uma mulher negra cuja fisionomia ele reconhece de um anúncio – ele, que vivia na viração, e tirava algum caçando escravizados fugidos. Esse homem branco, tão branco que tinha o nome de Cândido Neves, casado com uma moça branca, tão branca que tinha o nome de Clara Neves, é uma espécie de *brasileiro em geral*.

Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

– Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarme. No extremo da rua, quando ela ia a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona. – Arminda! bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! -- Siga! repetiu Cândido Neves. – Me solte! – Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes cousas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor (ASSIS, 2008, pp. 637-638).

Complexo de Candinho, esse afeto que move a figura em sua luta por reconhecimento e sobrevivência, que é também um esforço de diferenciação: o *trabalho de não se confundir com um negro*, na dimensão própria do trabalho. O ressentimento, que é a fisionomia encarnada de nossa cordialidade, dá o tom entre o profético e o legislador com que o narrador, no conto, flagra a conclusão satisfeita do personagem, tendo este sido recompensado e conseguido resgatar o filho da enjeição: – *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração*.

Não há, aí, todo um *sistema de visibilidade* elaborado? Chamo sistema de visibilidade o modo como corpos, segundo protocolos de socialidade e sociabilidade, são inscritos na dinâmica social, capturados por uma teatralidade que a tudo ordena e naturaliza. A violência contra o corpo daquela mulher devolve-nos à violência da escravidão, mas também se atualiza como violência racial, no cotidiano de um laboratório da exceção, que nos mobiliza e imobiliza.

Esse corpo em fuga, capturável, é um *corpo-fronteira* que, na medida em que se move, evidencia uma geografia que corresponde, também, à estratificação de relações contínuas de produção do cadáver. Compondo uma teatralidade cujo funcionamento se revela aqui: *Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia*. Naturalmente. Que olhar é esse que se produz como *forma de supressão*? Na fronteira, reza a lei da exceção. Sobre os corpos-fronteira não há outra lei. Isto, aliás, ficou mais que evidente em 06 de maio de 2021, na comunidade do Jacarezinho, quando a polícia judiciária empreendeu uma operação que leva, de maneira programática, o nome *Exceptis*.

À dimensão sacrificial, que se instaura no processo de espetacularização do extermínio, sacraliza-se o altar do *ao vivo*.

O *ao vivo* não se confunde com o agora; antes, a sua temporalidade se evidencia no *modo delay*, essa espécie de dispositivo que não cessa de capturar o instante, espacializando o tempo na materialidade do aparelho, produzindo ambientes, meios, relações. A efetividade do *ao vivo* está menos no fato de *estar acontecendo*, do que na exorbitância de um olhar que *se quer testemunha*, capaz de reconhecer a violência daquele *ao vivo*, a cada repetição. Mas essa testemunha não se implica, senão emocionalmente. A insuportabilidade da imagem certifica uma solidariedade compensatória, de segundo grau. Mas o *ao vivo* não se confunde com o vivo: quando vemos, vemos já o cadáver, uma vez que esse *ao vivo* é, simultaneamente, o fato e o arquivo. Sim, porque, sem a repetição, o *ao vivo* não se legitima enquanto tal. O que o *delay* explicita, num sentido pornográfico, enquanto *transmissão*, é o modo específico de captura do tempo. Bastaria colocar lado a lado três aparelhos com a mesma imagem, para perceber, em *delay*: *o que vemos está acontecendo, já aconteceu e ainda está por acontecer – e não cessará de acontecer – em todo e qualquer lugar*.

Quanto tempo dura morrer *ao vivo*?

Nesse momento, Ana, parece-me impossível não levar em consideração essa teatralidade que emerge no *ao vivo*. Aquela *cena de rua* machadiana, se fractaliza e atualiza, nas cenas de linchamento e assassinato que tomam a esfera do *ao vivo*. O teatro, essa prática adiada pela interdição da copresença no momento viral, certamente não será radical se não for capaz de politizar a *diferença entre o ao vivo e o vivo*. Isso, porque, ainda que estejamos vivendo a emergência de uma era pandêmica, é verdadeira a constatação de que *o ao vivo não se confunde com o vivo*. O vírus vai nos ensinando sobre isso: sendo ou não uma forma de vida, como debate a ciência, é, todavia, uma forma de inteligência, e, no combate contra o humano, arma-se daí toda uma *viromaquia*.

Como escrevi num texto em que esboçava algumas dessas ideias (AZEVEDO, 2020), a capacidade mimética do vírus é assombrosa naquilo que revela: mobilização de corpos segundo uma lógica colonizadora e expansionista, a que damos o nome de contágio, numa existência parasita e predatória, forçando o trabalho sem fim de órgãos como meio de produção do cadáver, na medida mesma em que os órgãos lutam pela vida.

Mas eu deveria ter escrito um artigo e, no entanto, tudo o que tenho conseguido fazer nos últimos meses são esboços, inacabamentos que ensaiam *jogos de luto*, tentativas de endereçamento. Não sei sobre o teatro. Não sei sobre os encontros que serei capaz de propor a partir de protocolos que ainda não sei imaginar. Num mundo em que as palavras ganham novos usos, em que para significar saúde passamos a dizer segurança; nesse mundo, em que polícia e governo são apenas avatares da destruição, ao teatro resta o trabalho de uma arqueologia que, na escavação do presente, nos permita ver vestígios de outros futuros, um trabalho que nos ajude a evitar o futuro do presente.

Com um beijo e a expectativa daquela banda por Lisboa,

José.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, volume 2. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. “‘Entre o gatilho e a tempestade’: notas de trabalho para desenvolvimentos futuros, na encruzilhada-Brasil (racismo, capitalismo, teatro e a capacidade mimética de um vírus)”, publicado na série *Pandemia crítica*, 108, São Paulo: 2020. Uma edição de toda a série está no prelo, numa coedição Edições SESC e n-1 edições. Link: <https://www.n-1edicoes.org/textos/3>

BECK, Ulrich. *O que é globalização? Equívocos do globalismo: respostas à globalização*. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.