

FORMAS DEL

tiempo

EDITORA

Olga del Pilar López

Artes
EDICIONES
ENSAYO

Formas del tiempo

EDITORA:
Olga del Pilar López

AUTORES:
Pedro Cagigal
Sara Baranzoni
Paolo Vignola
Jorge Flores Velasco
María del Pilar Gavilanes
Andrés Dávila
Olga del Pilar López

ARTISTAS:
Daya Ortiz Durán
Roger Pincay

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

Formas del tiempo

Editora: Olga del Pilar López

Autores: Pedro Cagigal, Sara Baranzoni, Paolo Vignola, Jorge Flores Velasco, María del Pilar Gavilanes, Andrés Dávila, Olga del Pilar López.

Artistas: Daya Ortiz Durán y Roger Pincay

Ilustración de portada: *Ritorzoma*. 30 x 42 cm. Marcador y cochinilla sobre papel. Roger Pincay, 2021

COLECCIÓN ENSAYO

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

Los artículos que componen el presente volumen han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares doble ciego, bajo la coordinación de Olga del Pilar López.

ISBN: 978-9942-977-37-3

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Índice

Prólogo

Paulina Liliana Antacli 7

Tiempo cínico, evasión de lo trágico y presentes estancados

Pedro Cagigal 13

Un cuento cínico

Tragedia a crédito

Vota Tiko Tiko, creando destinos potenciales

Pablo Presidente prolongando el pasado

Viva el Presidente Gonzalo, la inviabile cara de la revolución

El cinismo como estancamiento irremediable

Cerebros en una sala de cine

Sara Baranzoni y Paolo Vignola 39

Sueño organológico y sueño noético

El archi-cine

La imagen-tiempo

Imagen-(espacio)tiempo

La imagen en síntomas

Cronotopos en trance: La mirada descolonizadora de la novela *Don Goyo* llevada al cine

Jorge Flores Velasco 69

Introducción

Decolonialidad, cronotopo y cine-trance

Realismo cinematográfico y escritura de guion

Guion decolonial: ¿cómo adaptar la novela *Don Goyo* al cine?

Conclusiones preliminares

Intermitencias: Desconectarse, desaparecer, dormir, soñar

María del Pilar Gavilanes 91

Episodio 1. Desconectarse: vivir el presente

Episodio 2. Desaparecer: ceder la presencia al mundo

Episodio 3. La noche: pensar, dormir, soñar

Episodio 4. Insomnio: 24/7

Episodio 5. Sophie Calle y Los durmientes

Recuperar el sueño (colectivo)

**Geografías extáticas de la música sufi en Vincent Moon
y Soundwalk Collective**

Andrés Dávila 109

Petites Planètes

Illuminations

Conclusiones

Los trazos: heridas del tiempo

Olga del Pilar López.....129

Introducción

Trazo: un tiempo cristalizado en el espacio

A la búsqueda de los trazos

Algunos trazos de las artes visuales

Biografías 155

Vivimos inmersos en el tiempo. Pareciera que lo habitamos, pero, en realidad, él nos habita y nos genera esa constante extrañeza con la vida, lo real e, incluso, con nuestro propio cuerpo. Quizás, lo más saludable sería dejar a *Chronos* en suspenso, adquirir una especie de olvido del tiempo existencial para sentirnos parte de otras temporalidades. Sin embargo, el trabajo, los inicios y fin de año, las celebraciones, las citas, la vida social, los ritmos urbanos nos recuerdan la tiranía de *Chronos* que no se deja olvidar, que insiste en presentarse en la mediocridad de los instantes que se agotan y no le agregan nada a la vida. *Chronos* nos da la sensación de la repetición con la que se van haciendo bloques de lo que consideramos nuestra vida y nuestras rutinas. Es frente a esta presencia precaria que los humanos han buscado formas de evasión: el juego, el entretenimiento del que hablaba Pascal (series en la tv, a veces interminables, con las que buscamos escapar del tedio del tiempo). Los *massmedia* explotan a *Chronos* y enfatizan constantemente una falsa novedad que hace ruido, que simula el ‘siempre está pasando algo’. No obstante, se obliteran esos deshielos profundos, esas grietas milenarias, esos sobrecogimientos de la materia al margen de lo humano.

Por eso, serán las artes, la filosofía y las ciencias las que más se arriesguen en esos parajes en donde ya *Chronos* carece de importancia; donde aparece infantil e inmaduro. Más que el ruido que impide pensar, nos encontramos frente a una especie de trazabilidad que, a su manera, exponen los autores de este libro y los artistas que los acompañan. En ambos casos se hace un encuentro arriesgado con unas ‘presencias reales’ de lo temporal.

Olga del Pilar López

En la tradición filosófica occidental el problema del tiempo ha ocupado un espacio significativo en el devenir del pensamiento. El tiempo como forma de presencia, realidad fenoménica, imagen de la eternidad; como abismo entre el uno y la cosa. El tiempo como un componente del movimiento, el tiempo inmutable e incuantificable, el tiempo como flujo medible, el tiempo de la experiencia, el tiempo histórico con sus anacronismos. El tiempo en sus tres concepciones, *Aíon*, *Kairós*, *Chrónos*, proyectado a la experiencia cognoscitiva humana.

Formas del tiempo reúne textos del grupo de investigación denominado La filosofía y las artes.¹ Este libro congrega los trabajos presentados en un ciclo de conferencias² para ahondar sobre las cuestiones del tiempo, abriendo nuevas perspectivas de abordaje en el campo de las artes.

Néstor García Canclini, en *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, hace referencia a las nuevas lógicas a las que adhieren las producciones artísticas contemporáneas:

El arte no aparece como repertorio de respuestas, ni siquiera como gesto de buscarlas. Es más bien, el lugar donde las preguntas y las dudas se traducen y retraducen, oyen su resonar.³

Transversalizando esa idea, en *Formas del tiempo* encontramos agudos cuestionamientos, posicionamientos e interpretaciones

¹ El grupo *La filosofía y las artes*, radicado en la Universidad de las Artes de Guayaquil, nuclea a un equipo transdisciplinar de investigadores. Inició su actividad en el año 2017 y está integrado por: Olga López, Sara Baranzoni, Paolo Vignola, María del Pilar Gavilanes, Andrés Dávila, Pedro Cagigal, Ana Gabriela Rivadeneira y Diana Medina.

² El ciclo de conferencias fue realizado el 5 y 6 de febrero de 2019 en la terraza de la Biblioteca de las Artes de la UArtes de Guayaquil.

³ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de lo inminente* (Buenos Aires: Katz, 2010), 163.

que abren el campo de la filosofía a las ciencias del arte,⁴ en tanto pensamiento sobre el acontecer artístico. Es en la praxis artística y en la experiencia estética donde anidan diferentes tiempos, donde se arraigan las disidencias de materialidad artística, donde se liquifica el tiempo entre la linealidad de *Chrónos* y lo cíclico del *Aíon*.

El primer texto pertenece a Pedro Cagigal y lleva como título “Cinismo en la cultura, evasión de lo trágico y presentes estancados”. El tiempo cínico analizado por Cagigal nos sumerge en la lógica de conductas políticas y culturales subsumidas en un tiempo de estancamiento y resignación. El autor hace una aproximación al pensamiento cínico como uno de los códigos de comunicación anclado en la cultura digital y global que genera una prolongación del presente a través de la reiteración de un tiempo espectral. Cagigal proporciona un lugar para pensar el cinismo desde prácticas artísticas contemporáneas en países latinoamericanos. Para ello presenta tres casos de intervenciones en paredes públicas: *Vota Tiko Tiko*, en Ecuador, *Pablo Presidente*, en Colombia y *Presidente Gonzalo*, en Perú, interpretadas a la luz de *La filosofía trágica* de Clément Rosset, específicamente de las nociones de ‘irreconciliable’, ‘irresponsable’ e ‘indispensable’. Lo cínico en las prácticas artísticas contemporáneas, interpretado como condición de exculpación, tensa sus cuerdas con lo trágico originando bucles temporales.

El segundo ensayo, “Cerebros en una sala de cine” escrito por Sara Baranzoni y Paolo Vignola, introduce al tema de la temporalidad cinematográfica a través de una triangulación: la perspectiva postfenomenológica de Bernard Stiegler con la tesis postbergsoniana de Gilles Deleuze vinculada a la ‘presentación directa del

4 En torno a las ciencias del arte, Jorge Dubatti asevera: “Hay problemas del arte que solo se los plantean las Ciencias del Arte: el análisis de las estructuras immanentes de las obras y acontecimientos; los caminos de la creatividad artística y sus procesos; el régimen del acontecimiento artístico y la singularidad de la poiesis; la elaboración de las técnicas y su implementación; la historia interna del arte y su compleja relación con la serie social (articulación entre la microhistoria del arte y las microhistorias sociales, políticas, culturales, etcétera); el ejercicio de una razón de la praxis artística (en oposición a una razón lógica y una razón bibliográfica) en, *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. (Lima: ENSAD, 2020), 20.

tiempo' en el cine moderno. El amplio espectro de ideas reunidas en el texto pretende proporcionar, en palabras de los autores, «pequeñas proyecciones, imágenes, sugerencias, incluso un sueño» a través del cual perfilan el cruce de la perspectiva stiegleriana sobre el tiempo y tesis vinculadas al mismo en *Cinéma 2. La imagen-tiempo*, procediendo a la desterritorialización de ambas y al encuentro en una sala cinematográfica.

En este orden de ideas, el cine se constituye en el elemento que evidencia y materializa los sistemas de control. Las nuevas tecnologías de automatización social operacionalizan una sincronización de conciencias. En este punto, Baranzoni y Vignola proponen proyectar el deseo social, arqui-cine, como forma necesaria de producir sueños asequibles para la individuación psíquica y colectiva.

Por su parte, Jorge Flores en “Cronotopos en trance: La mirada descolonizadora de la novela *Don Goyo* llevada al cine”, da cuenta de los avatares conformados por los discursos decoloniales en el cine contemporáneo. El eje central está puesto en la obra seleccionada *Don Goyo* (1933), de Demetrio Aguilera, y la propuesta del autor consiste en una metodología que incluye el dialogismo-intertextual para la adaptación cinematográfica de la obra. Con ese objetivo, Jorge Flores explora las formas del tiempo y realiza una translocación de la noción de cronotopo del umbral de Mijaíl Bajtín como metodología de narración y enunciación del cine decolonial. En esa línea, él problematiza los conceptos: cronotopo, forma-fronteriza, cultura de carnaval y realismo grotesco. Por otra parte, articula el concepto de cine-trance acuñado por Gilles Deleuze para pensar el cine del Tercer Mundo. El autor problematiza el concepto cine-trance para interpretar la operación de la desterritorialización de los filmes decoloniales y poner en diálogo el cronotopo del umbral en las mencionadas prácticas cinematográficas.

El cuarto trabajo titulado “Intermitencias: Desconectarse, desaparecer, dormir, soñar”, escrito por María del Pilar Gavilanes, indaga sobre las formas del tiempo no cuantificable. Un tiempo donde la exigencia de producción ininterrumpida pone en jaque la posibilidad de reapropiarse del tiempo de la propia existencia.

La autora hace referencia a los sistemas de control y formas de esclavización del trabajo remoto, algorítmico, así como a la obsesión de estar conectados. Gavilanes propone un recorrido a partir de cinco episodios: *El comité invisible*, interrupción de flujos y desconexión; *La discreción o el arte de desaparecer* donde Pierre Zaoui propone el anonimato y la invisibilidad como formas de reapropiación del tiempo; *La noche de los proletarios*, *archivos del sueño obrero* de Jacques Rancière plantea la diferenciación entre el tiempo del trabajo y del descanso, *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño* de Jonathan Crary y *Los durmientes*, de la artista Sophie Calle. En su ensayo, la autora manifiesta que el tiempo de (pos)pandemia es un tiempo suspendido donde la multiplicación de las pantallas descalabra el tejido social, su texto esclarece un horizonte e incita a «recuperar el sueño (colectivo)». Gavilanes establece, en cada episodio que vertebra su texto, un vínculo con la experiencia estética como matriz disruptiva y «las dinámicas que anestesian los sentidos».

En “Geografías extáticas de la música sufí en Vincent Moon y Soundwalk Collective”, Andrés Dávila nos introduce en el problema de la tradición colonialista en el cine a través del discurso etnográfico moderno. Para realizar el estudio el autor se apoya en las nociones de cine-trance y etnoficción de Jean Rouch. Las obras seleccionadas por Dávila, la colección *Petits Planètes* de Vincent Moon sobre el cine-trance y la creación sonora *Illuminations* de Soundwalk Collective, son identificadas por Dávila como etnografías de la alteridad que exploran las formas del tiempo desde la periferia —en cuanto a los circuitos de producción y circulación—. Desde esa perspectiva, los casos estudiados dan cuenta de cómo las prácticas artísticas contemporáneas traman las formas del tiempo a través de relaciones intersubjetivas, geográficas e históricas. Cuestión que implica un descentramiento e instancias de reflexión sobre discursos ligados a supuestos eurocéntricos y narrativas hegemónicas.

Olga del Pilar López en “Los trazos: heridas del tiempo”, indaga en clave filosófica y poética sobre el concepto de trazo. A la

luz de ese objetivo, ella filtra su desarrollo inquiriendo en Manuel DeLanda, José Luis Pardo, François Dagognet, Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para avanzar en el tema López configura el texto en tres partes: I. El trazo como tiempo cristalizado en el espacio; II. A la búsqueda del trazo y III. Algunos trazos de las artes visuales. En esta última, indaga en Francis Bacon, Paul Cézanne, Vasily Kandinsky y Paul Klee. La autora ahonda en la relación ambivalente que Klee manifiesta en el trazo, en tanto huella y como forma de indeterminación que organiza el caos primigenio. El trazo que se identifica con la primera herida en la materia reafirmando la existencia de una estética expandida.

Olga López, con mirada sensible, sondea la ontología del trazo en el arte más allá de lo humano, y en los esteto-trazos relacionados a las artes pictóricas. El trazo se presenta como elemento originario que, en palabras de la autora, «es la evidencia de una línea liberada [...] como una exploración inédita que se asombra ante la existencia del mundo». El trazo, como materia expresiva pura, conforma la imagen del tiempo y acontece originando nuevas discursividades.

Los textos aquí presentados cuestionan, echan luz, subvierten e identifican las formas del tiempo en imágenes y en el intersticio que se produce entre dos imágenes, indagando el tiempo cínico y espectral, el tiempo suspendido y la improductividad. El tiempo como resonancia y disonancia cristalizado en complejas relaciones intersubjetivas; el tiempo no cuantificable y sus heridas 'en trazos'.

Los invito a leer este libro con la certeza de que el recorrido propuesto por los autores actualizará perspectivas para las formas del tiempo a través de nuevos interrogantes, resonancias e interpretaciones abiertos a la experiencia estética.

Paulina Liliana Antacli
Universidad Nacional de La Rioja (UNLaR)
Universidad Nacional de Córdoba (UNC)
Córdoba, Argentina

Tiempo cínico, evasión de lo trágico y presentes estancados

Pedro Cagigal

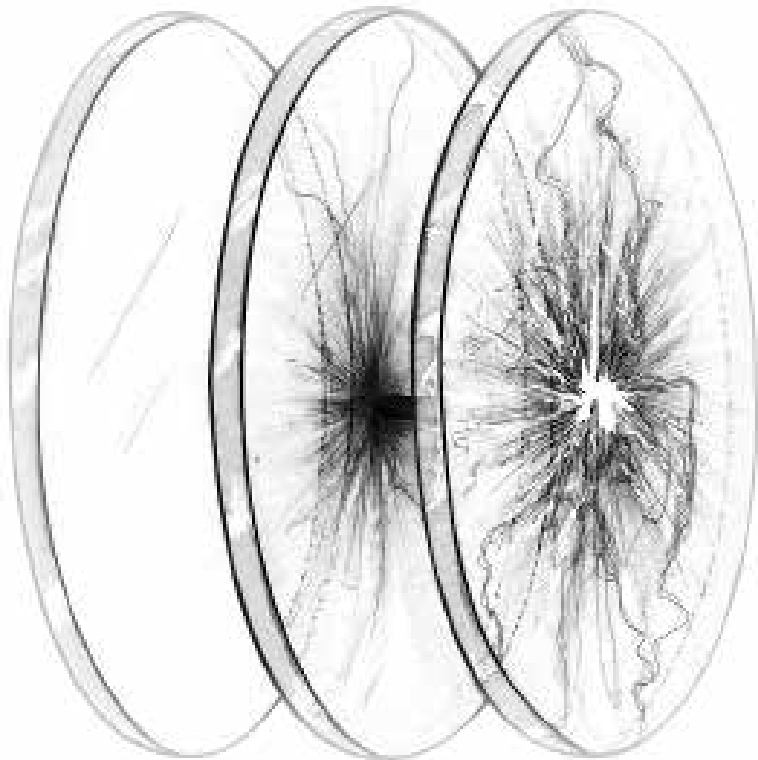
Universidad de las Artes

Docente del Dpto. Transversal de Teorías

Críticas y Prácticas Experimentales

Cátedra de Laboratorio transdisciplinar

pedro.cagigal@uartes.edu.ec



3 Capas translúcidas

Daya Ortiz Durán

10 x 15 cm

Tinta china, marcadores sobre canson

Retoque digital

2021

Resumen

Este artículo busca aproximarse al pensamiento cínico de la actualidad que, inmerso en una cultura hipermediatizada y en un código de supervivencia moral en el capitalismo, parecería generar un diferimiento y una prolongación del presente a través de la repetición de espectros en el tiempo. Como ejemplos de este cinismo de estancamiento en prácticas culturales y en el arte, se revisarán tres mensajes en paredes públicas en donde se hace alusión a presidentes imaginados desde prácticas artísticas y/o políticas en América Latina: *Vota Tiko Tiko*, *Pablo Presidente* y *Viva el Presidente Gonzalo*. Se usarán las tres características de la revelación trágica: lo irreconciliable, lo irresponsable y lo indispensable planteadas por Clément Rosset en *La filosofía trágica* para analizar la imposibilidad del enfrenamiento a lo trágico en un mundo cínico y su devenir en los imaginarios de lo irremediable, la exculpación y lo inviable.

Abstract

This article seeks to bring about an approach to the cynical thought of today that, immersed in a hypermedia culture and a survival moral code in capitalism, would seem to generate a delay and prolongation of the present through the repetition of specters in time. As examples of this cynicism of stagnation in cultural practices and in art, it will review three messages on public walls from artistic and/or political practices in Latin America that refer to imaginary presidents: *Vote Tiko Tiko*, *President Pablo* and *Long Live Chairman Gonzalo*. The three characteristics of tragic revelation raised by Clément Rosset in *La Philosophie tragique*: the irreconcilable, the irresponsible and the indispensable will be used to analyze the impossibility of confronting the tragic in a cynical world and its outcome in the imaginary of the irremediable, the exoneration and the unfeasible.

En nuestro presente convivimos con deslumbrantes avances científicos y tecnológicos, navegamos inmersos en una cultura hipermediatizada que acarrea una inagotable producción cultural, de la cual podemos ser activamente partícipes si así lo deseamos, y si poseemos los accesos y los lenguajes necesarios. Pero paralelamente, también cohabitamos con una amenaza real y palpable a nuestra forma de vida: su propio costo; una emer-

gencia ecológica causada directamente por nuestro sistema económico e ideológico. A nivel político estamos casi en estado de negación, paralizados para enfrentar este devastador problema. Pareciera inimaginable poder cambiar el capitalismo, estamos muy habituados a la lógica de acumulación por desposesión, al consumo voraz y la mercantilización de todo. Hay un blindaje ideológico y cualquier solución acorde al problema es tildada de radical e inviable. Mientras el clima cambia y los años se vuelven más calientes, la inequidad y distribución dispareja de riqueza también aumentan. La paradoja es que la socialización de la producción y el acceso a la información, la cultura y la tecnología no han generado cambios significativos en las políticas gubernamentales y en la responsabilidad de los poderes frente a la amenaza ecológica. Mientras más urgentemente se necesitan cambios estructurales, más se refuerza el *statu quo* y se perpetúa este presente político de lo irremediable. El cinismo se establece como una de las estrategias fundamentales para esta inmovilidad y estancamiento: cinismo en el poder, pero, además, cinismo en la sociedad, en las prácticas culturales y en el arte.

Históricamente el poder ha sido cínico, amparado en el imaginario de superioridad y la propia impunidad del poder. Y si bien los ‘Calígulas’ en la historia han abundado, con la modernidad y la democracia representativa, la promesa civilizatoria parecía demandar del poder, si no mesura, algo de disimulo. Saber mantener las apariencias fue una de las claras lecciones de la Revolución francesa para la aristocracia. Hoy en día, en medio del debilitamiento de los sistemas democráticos, la apatía política y la saturación mediática, pareciera que esta necesidad de la apariencia está dejando de ser tan necesaria.

En 1974, Richard Nixon renunció al poder por el escándalo de espionaje político de Watergate. En 1998, Bill Clinton terminó su mandato y su carrera política tras ser absuelto en un juicio en el senado por mentir sobre haber mantenido relaciones sexuales consensuales con una interna. En el inicio de la década de 2020, Trump pudo torear decenas de acusaciones que incluyen abusos

sexuales, incluso violaciones y sobornos a actrices porno. Él pudo sin problema mentir diariamente, abrir campos de concentración y separar familias migrantes, o bien, promover un golpe de Estado después de perder las elecciones. Ni los juicios políticos, ni los escándalos —a los que pareciera inmune y de los que sale fortalecido políticamente—, ni siquiera un nuevo gobierno opositor con mayoría en el congreso y en el senado alcanzan a ser suficiente para sentenciarlo y desacreditarlo frente a sus seguidores. Trump se ríe de sí mismo, de su rol, del sistema, de todos. Genera su propia verdad en un código cínico de poder. Obviamente, Trump es un síntoma de algo más grande a nivel cultural y político. Duterte en Filipinas promovió abiertamente sus escuadrones de la muerte y Bolsonaro en Brasil pretende culpar a las ONG ambientalistas de la quema programada de la Amazonía, cuando la apertura de la selva para la agricultura era parte de su campaña presidencial. Pareciera que ahora los políticos y las figuras mediáticas son 'honestos' o 'transparentes' al develar sus propios intereses y lo que hacen por ellos, más allá de la ética de estos intereses. Lo políticamente correcto es percibido, sobre todo en la derecha, como mojigatez, hipocresía y debilidad. Se denuncia con irreverencia, sorna y sonrisas apretadas de superioridad. El cinismo viene a ser una eficiente estrategia para rápidamente desmerecer cualquier opinión contraria.

En las redes sociales, el cinismo es uno de los principales códigos de comunicación, y no solo como forma de *troleo*. En general, los comentarios digitales más que buscar diálogo o debate intentan reafirmarnos en nuestras posiciones y dar un esporádico momento de iluminación social a nuestro razonar. Hay un regocijo en corregir a alguien, en inferir una humillación pública salpicada de humor para la audiencia. El comentario cínico brinda un alegre recordatorio de que las cosas son irremediables, que no hay otras salidas, que tenemos una insignificancia existencial y no nos quedan más que los minúsculos regocijos que nuestro presente nos brinda. Aquí, se plantea que el tiempo cínico es un tiempo de estancamiento y resigna-

ción, sin un goce real, un goce enlatado e inmediato, regulado por la sonrisa de otros. En este código, es requisito entretener y ser entretenido constantemente. El cinismo viene a ser un ejercicio continuo de exculpación y diferimiento del destino.

En este texto se busca hacer un acercamiento al pensamiento cínico de hoy que, inmerso en una cultura digital global y una desilusión posmoderna, parecería generar un diferimiento y prolongación del presente a través de la repetición de espectros en el tiempo. Para ejemplificar el cinismo como práctica cultural y el *loop* ideológico y temporal que provoca, se revisarán tres mensajes en paredes públicas que refieren a ‘presidentes imaginados’ desde prácticas artísticas y/o políticas en América Latina. Se parte de la noción de ‘presidente’ en el imaginario social y artístico porque representa un período enmarcado; presente-presidente, cuatro o cinco años, cambio o repetición. También, por el hecho político de presidir, estar al frente y dirigir el camino de lo que viene. Los presidentes nos remiten a una triple temporalidad: como una referencia del presente, un elegido quien encarna la ideología y el poder gubernamental de una época; como futuro, por la visión que estos proyectan y construyen para el porvenir; y como pasado, por enmarcar un período histórico y político como legado por ser leído por futuras generaciones.

Se usarán las tres características de la revelación trágica: lo irreconciliable, lo irresponsable y lo indispensable planteadas por Clément Rosset en su libro *La filosofía trágica*,¹ para hacer un acercamiento a las ideologías cínicas en juego en estas tres candidaturas falsas de ‘presidentes imaginados’. Se indagará en los aspectos de la mirada trágica al enfrentar la catástrofe, en contraposición a una visión cínica que no permite goce ni redención. Se argumenta que la mirada cínica no nos permite llegar a ser ‘seres en fiesta’, en libertad frente a la inmanencia de nuestro destino catastrófico, más bien provoca un acercamiento superficial y mediado que no permite un goce real de lo trágico y genera un diferimiento de la tragedia que imposibilita el movimiento.

¹ Clément Rosset. *La Filosofía Trágica* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010).

Un cuento cínico

El cinismo se establece como una escuela de pensamiento clásico griego con Diógenes, quien profesaba que la vida debe ser la búsqueda de la *eudamonia*, un tipo de felicidad con prosperidad y claridad de mente, donde se vive acorde a la naturaleza y se rechaza la búsqueda de fama, dinero o reputación. Diógenes, al no adherir y mofarse abiertamente de las convenciones sociales, acaba con el apodo de *kynikos*, quien es 'como perro'. Esta idea de vivir acorde a la naturaleza se pierde con el tiempo y los cínicos serán reconocidos únicamente como los que se burlan de las normas y de la sociedad. Una filosofía sin modestia, una ofensa a la decencia acusaría Cicerón² siglos después y, a partir de su lectura, los ilustrados renacentistas lo usarían para insultar a quienes los criticaban sin ofrecer soluciones. La figura de este perro cínico carga con una doble connotación, el que no vive conforme a lo social, sino a su honestidad y lealtad; pero, a su vez, el fiel y ciego seguidor.³

El cinismo en el arte lo encontramos estrechamente ligado a la sátira y a la parodia, géneros que transforman a otros géneros a través de la burla de los personajes, o de las estructuras dramáticas, o de cualquier cosa irrisible. Es indiscutible que la mofa tiene un potencial creativo, transformador y disruptivo. En el teatro, la encarnación cínica es el bufón, basado en un personaje que gozaba de impunidad de la palabra, quien tenía la libertad de burlarse del rey; una especie de pequeña subversión consentida como un calculado desfogue de tensión política. El cinismo en la posmodernidad fue indispensable para la caída de los grandes relatos sociales, así como de los géneros y narrativas clásicas en las artes. El género total posmoderno es la cínica ruptura de los géneros. La burla y el ojo

2 Donald R. Dudley. *Historia del cinismo: Desde Diógenes hasta el siglo VI d. C.* (Madrid: Editorial Manuscritos, 2018): 103.

3 Hans Steinmüller. "A minimal definition of cynicism: everyday social criticism and some meanings of 'life' in contemporary China" (Londres: Anthropology of This Century, 2014): 2-3.

mordaz se convirtieron en la norma tanto en el arte como en el debate social.

En *Crítica de la razón cínica*, Sloterdijk⁴ analiza las consecuencias totalitarias del iluminismo, la modernidad y la racionalidad, que se consolidan en el presente como un pensamiento cínico letárgico al que define como una «falsa conciencia iluminada», un estado que persigue ideologías *alter-naives*. Para Sloterdijk, esta ideología comprende un falso entendimiento que permite justificar posiciones que soportan o se oponen a las estructuras y superestructuras. El cinismo está ligado a un estado de desenmascaramiento ideológico continuo, una descomposición negativa de la estructura que no ofrece ningún otro tipo de pilar, solo extrae y, por ende, no puede construir nada nuevo. En este proceso de *cinicización* se pierden las cualidades terapéuticas y revolucionarias del desenmascaramiento, se genera un tipo de dialéctica negativa, donde no hay nada que pueda reemplazar lo anterior. Sloterdijk plantea al cínico contemporáneo como un melancólico funcional. El desfogue cínico le permite desenvolverse en un sistema no ético, un tipo de ‘iluminismo infeliz’, que se manifiesta en una superioridad al adquirir una ‘correcta falsa conciencia’.⁵ A partir de este concepto, Slavoj Žižek plantea que el cinismo es, en sí, parte del funcionamiento ideológico que permite la sumisión a la superestructura capitalista; la aceptamos aún a sabiendas de que es una estructura fallida.⁶ Por ende, buscamos formas de sentirnos libres de culpa y librarnos de la responsabilidad de ser partícipes, una exculpación liberal que se muestra en pequeños desfogues (sorbetes ecológicos, activismo performático en las redes sociales y demás). El cinismo acaba siendo una forma de diferir la culpa⁷ y, en el caso de nuestra crisis ambiental, es una forma de diferir la tragedia y el goce.

4 Peter Sloterdijk. *Crítica de la razón cínica* (Madrid: Ediciones Siruela, 2003): 139-151.

5 William H. Barnes. “Liberal Cynicism, Its Dangers and a Cure” (New Mexico: UNM Digital Repository, 2018): 8-10.

6 Žižek en Banes, “Liberal Cynicism...”, 14-15.

7 Row en Barnes, “Liberal Cynicism...”, 17-20.

Tragedia a crédito

En resumen, el cinismo hoy en día no es una irónica crítica pesimista, más bien, es una forma de sobrevivir en nuestro destino capitalista; por supuesto, no es crítica positiva o constructiva, no es ese llamado al cambio o a vivir acorde a la naturaleza como Diógenes planteaba. Es un caparazón protector y una indiferencia aprendida; es una negación de lo trágico. En su filosofía trágica, Clément Rosset entiende la risa como esencialmente trágica, es una afirmación de la tragedia en todo su esplendor y, por ende, también es un recordatorio de libertad. A partir de esta asociación, el olvido de lo trágico además implica el olvido del goce, pues tragedia y comedia están intrínsecamente ligadas. En el teatro, en ambas, hay un consentimiento al automatismo del destino; los personajes y el público aceptan y esperan la trama propuesta por el autor; estamos liberados de tener que escoger un final. Y, fuera de escena, en la vida, ese automatismo es una voluntad gozosa hacia la muerte, estamos libres de otra elección.⁸

Rosset plantea lo trágico como lo sorprendente en sí mismo, lo que no tiene explicación y no podemos abarcar o contrarrestar, como la muerte. Nos dirá que no se puede entender la tragedia en sí, sino solo la mirada sobre lo trágico. Entonces, el personaje de mirada trágica se descubre de pronto sin amor, grandeza o vida y se encuentra estupefacto, pero, finalmente libre y en fiesta. Lo trágico nos trae al cuerpo y al instinto de vida. Según Rosset, para llegar a este estado de fiesta, a lo 'indispensable', se requiere haber contemplado los estados trágicos de lo 'irreconciliable' y lo 'irresponsable'.

Lo irreconciliable es estar en paz con lo insuperable de la eminente derrota, por ejemplo, con lo irremediable de nuestra propia muerte. Cuando no hay otro camino, ni más posibilidades, el tiempo se detiene y nos quedamos inmovilizados ante lo trágico. En el futuro, la recomposición de deseos luego de la derrota viene a ser otra derrota, pero total.

⁸ Rosset, *La Filosofía Trágica...*, 66-67.

Somos irreconciliables porque rechazamos, en el seno de nuestros goces, consentir ese olvido de lo trágico que ellos nos proponen insidiosamente: aceptamos estar gozosos, pero nos negamos a ser consolados en nuestra dimensión trágica. Lo irremediable es “la imposibilidad de olvidar la muerte en cualquier goce”.⁹

De esta forma, solo podemos gozar porque somos conscientes de nuestra muerte y porque los momentos de nuestra vida son irrepetibles y efímeros.

Lo irresponsable, según el autor, es dejar de cargar con nuestro destino como una opción moral. Aquí se conjuga a su vez lo merecido e inmerecido del destino en su absurdo: la enfermedad, la suerte, el amor o la muerte. Lo que nos llega a sorprender y no podemos comprender o justificar, lo que nos devela irresponsables frente al mundo, y descompone nuestra búsqueda de libertad como una serie de elecciones propias. Enfrentamos a la tragedia tomando distancia con los valores que nos han sido impuestos, no tenemos responsabilidad sobre ellos, se llega a la total irresponsabilidad del individuo en materia moral. Donde actuar no sirve de nada.¹⁰ A partir de esa quietud, de esa libertad y su festejo, se debe llegar a descubrir una nueva responsabilidad. Rosset pone el ejemplo del héroe corneilliano, donde el personaje debe decidir entre quedarse con su amada o ir a la guerra e, inevitablemente, decidirá por su destino heroico, porque realmente no hay una decisión que tomar, la decisión moral ya está tomada: irá a la batalla en búsqueda de la victoria o de una muerte en éxtasis. Durante la Segunda Guerra Mundial, los soldados japoneses, tal vez anticipándose a una posible derrota, antes de partir al frente de batalla, recreaban y celebraban con sus seres queridos su propio funeral. Podían, así, disfrutar de la réplica sin original de un ritual de una muerte heroica.

⁹ Rosset, *La Filosofía Trágica...*, 41.

¹⁰ Rosset, *La Filosofía Trágica...*, 54.

Con este camino irreconciliable e irremediable se llega a lo indispensable. El ser en fiesta no es un espectador, está en escena, pero sin necesidad de actuar. En el deleite del silencio y en comunión acepta la imposición de lo trágico, ya sea por dios o por lo que sea; entra en lo sublime, se ve a sí mismo como héroe atado a un destino y puede gozar y reír en plenitud. Dice Rosset: «Somos liberados de la ilusión de que habríamos de ser los pilotos de nuestro navío...». Estar piloteando, al final, puede ser desgarrador y un tanto cruel. Nos plantea una idea de libertad abolida por la fiesta.¹¹

Se argumenta, a continuación, que el cinismo contemporáneo no permite el recorrido irreconciliable, irresponsable e indispensable. No nos permite convocar al ser en fiesta, pues difiere constantemente de la tragedia. Al contrario del héroe corneiliano, decidimos quedarnos con nuestra amada, en este caso el capitalismo, aunque el destino venga por nosotros como crisis climática e, incluso, en tono de tragedia teatral, como una guerra divina contra la vileza humana. Como los soldados japoneses, ahora recreamos nuestros funerales cientos y cientos de veces en películas y novelas apocalípticas, que ya dejaron de actuar como una advertencia al presente sobre el futuro y, más bien, parecen haberse convertido en una guía y un mapa de comportamiento para potenciales catástrofes. Pero, a diferencia de los soldados japoneses, nos negamos a librar la guerra y liberarnos en ella. Así, en una buena parte de los casos, el gesto del entierro anticipado ficcional deja de ser ritual o catártico, se vuelve entretenimiento y una forma de adaptación resignada al porvenir apocalíptico planeado.

Para ejemplificar estas visiones cínicas en las prácticas culturales y artísticas, revisaremos tres mensajes en paredes urbanas de Ecuador, Colombia y Perú, que hablan de presentes expandidos a través de la idea de presidentes posibles o presidentes/presentes cínicamente imaginarios.

¹¹ Rosset, *La Filosofía Trágica...*, 67.



Vota Tiko Tiko, creando destinos potenciales

El arte cumple un rol activo en construir el futuro, inspirando y dotando de narrativas al desarrollo científico y tecnológico, así como a la política y al imaginario colectivo. Antes de que Trump llegara al poder, hubo series de televisión, videos musicales, películas, libros que hacían referencia a un futuro con Trump presidente. Estas, más que ser predicciones artísticas del futuro, revelan cómo ciertos imaginarios se expanden a través de prácticas culturales, gestando aceptabilidad para futuros potenciales.

En el Ecuador, hay un caso parecido a la anticipación a Trump, pero mucho más modesto y maquillado. En el 2017, un reconocido payaso infantil de televisión llamado Tiko Tiko fue candidato para la Asamblea Nacional por el Partido Socialista y perdió. Nada fuera de lo común en la era de las celebridades políticas. Lo curioso es que, una década antes, apareció en algunas paredes de Quito un *stencil* con la cara del payaso y la leyenda *Vota*

Tiko Tiko. El diseñador Pablo Borlandelli, en el marco de una exposición de arte político titulada *Primera y Segunda Vuelta*, hizo varias intervenciones en el espacio público con este *stencil*, además repartió papeletas electorales falsas con un voto por Tiko Tiko e invitó a los receptores a depositarlas junto o en vez de las papeletas reales en las elecciones presidenciales. Esta acción viene alimentada de establecidos imaginarios cínicos sobre la corrupción absoluta en el poder estatal; la creencia popular de que la política es un circo se liga a elementos de ideología libertaria sobre la farsa de la democracia participativa. Política es igual a ridículo y, por ende, es ridículo interesarse o tener fe en un sistema político. Sin embargo, lejos de servir como una objeción al *statu quo*, esta acción funciona como una naturalización de posibilidades absurdas en un mundo cínico, a través de una sobresimplificación de los temas abordados. *Vota Tiko Tiko*, como cualquier producto de diseño, nace como una idea-deseo que se asienta en una imagen-plano y luego se convierte en una materia o en un código que habita y modela el futuro. *Vota Tiko Tiko* es un boceto que se convierte en una potencialidad política. Una energía subjetiva que desarrolla y actualiza posibilidades para el porvenir.¹²



12 Franco Bernardi. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019): 17-21.

Se genera un simulacro, una simulación que precede y nos prepara para la realidad, como plantea Jean Baudrillard; réplicas sin originales, mapas o imágenes a las cuales poder seguir.¹³ Tiko Tiko encarna perfectamente la noción de réplica sin original, pues no es una persona, es un personaje, un payaso de televisión. La persona eclipsada debajo de la imagen del payaso se llama Ernesto Huertas. Curiosamente, es muy posible que no haya obtenido los suficientes votos porque no pudo capitalizar la nostalgia de su celebridad, nadie conocía a Ernesto Huertas, el nombre que apareció en la papeleta junto a una cara sin maquillaje. Ernesto no logró asociar su nombre al del payaso o incluir a Tiko Tiko en la papeleta como en el simulacro previo de Borlandelli y fue frustrado el intento político del payaso socialista.

Como sucede a veces con la parodia en el arte, esta es una acción cínica porque no hay batalla por ganar, ni sistema por cambiar o buscar entender, el fin es la mofa. En vez de plantear lo irreconciliable de nuestra tragedia política, enfrentar los limitantes de la democracia representativa, se opta por el diferimiento del conflicto a través de una ideología de lo irremediable; lo que no se puede y no vale la pena arreglar y de lo cual solo nos podemos burlar, porque todo es una gran payasada. Esta resignación es muy diferente a la aceptación en lo irreconciliable que plantea Rosset, no hay búsqueda de reconciliación con lo inevitable de la política, el poder o la muerte, sino lo que se propone es una adaptación al sistema a través de la burla, el desencanto y, finalmente, la negación de un conflicto fatal. No aceptamos ni la derrota ni la guerra, la prorrogamos.

Pablo Presidente prolongando el pasado

Encontramos otro caso de lo irremediable en Medellín, en el año 2006, con una serie de 100 afiches pegados en las calles donde se leía, junto a la cara de Pablo Escobar, *Pablo Presidente* y el

¹³ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro* (Madrid: Kairos, 1978).

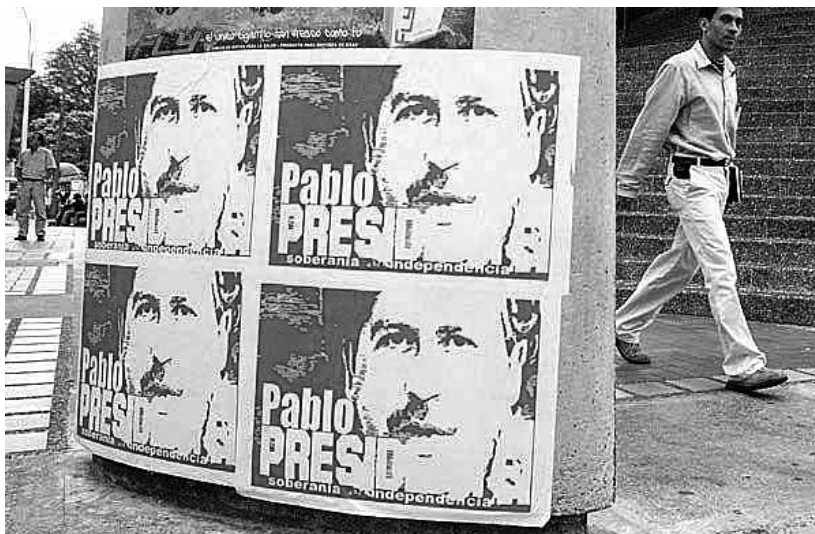


eslogan «soberanía e independencia». Esta fue una propuesta de arte urbano del bogotano Daniel Camelo, quien se apropia de la imagen de Pablo Escobar y su carga simbólica y narrativa. Para las industrias culturales, Escobar fue el germen para el florecimiento de las narco-narrativas en el arte, un género que se convertirá en característico de América Latina y que traerá interés internacional y rentabilidad. Escobar es un símbolo que pesa mucho, por lo cual los afiches fueron retirados casi inmediatamente por la policía. Se podría decir que un espectro recorre Medellín, espectro como el de Marx que recorría Europa según Derrida; un luto del pasado que, a través de un medio que lo trae al ahora y lo hace funcionar, porta un mensaje como un ventrílocuo sin cuerpo.¹⁴ Este espectro de Escobar es igual de ideológico que el Marx de Derrida, nos revela una forma de entender el mundo conservada y extendida en el tiempo. Pero, el mensaje de Escobar es una ironía fantasmal que asusta y acecha de una forma distinta al marxismo; no por la potencialidad de revolución y cambio que este ofrecía, ni por el declive del devenir comunista y su aparente condena a muerte, más bien, Escobar acecha, por lo contrario, por su vigencia y perpetuidad.

¹⁴ Jacques Derrida. *Espectros de Marx, El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Madrid: Trotta, 2012).

Para los transeúntes que pudieron ver los afiches se abrió un quiebre temporal que develaba un presente alargado. Para la fecha, Pablo Escobar llevaba trece años muerto y, aun así, el afiche hacía palpable un miedo latente, un espectro que nunca se había ido. Se despierta una potencialidad fantástica: podría ser que, en medio del realismo mágico propio de la zona, un resucitado Pablo Escobar pudiera aún ascender a la presidencia o, tal vez, que nunca se fue, que su muerte fue una conspiración y él se quedó manejando todo el país en silencio. Ese espectro continuo y latente se da por la vigencia del narcoestado y la guerra en Colombia. Su autor, Camelo, en una delegación de la culpa, alega en una entrevista: «¿Cómo así que Pablo Escobar presidente? ¡Pero si han votado por gente con la misma moral, más taimada y sucia que la de él!».¹⁵ Aquí se devela nuevamente una ideología cínica desde las prácticas artísticas. Se propone una metáfora que sobresimplifica la situación; además, hay un repartimiento de la culpa entre narco y pueblo que justifica al arte, dejándolo como jurado y víctima, y lo exculpa de su rol activo en la construcción política. En el caso específico de Colombia, las prácticas artísticas sí han jugado un rol en la naturalización e idealización del crimen, por ejemplo, convirtiéndolo en entretenimiento a través de ciertas narconovelas. Aunque cabe recalcar que, siendo un tema tan doloroso y vasto para Colombia, el arte colombiano lo ha abordado de diversas formas (esto merecería su propio análisis), incluso criticando esta naturalización y buscando nuevas formas de representación sensible que no liguen al narcotráfico y la corrupción con una parte inamovible de la identidad nacional. Aquí únicamente nos referimos a un arte cínico que se posiciona como el dedo y la sonrisa acusadora que, desde un pedestal ideológico, cree cumplir un rol moralizador a través de la mofa. Una forma de irresponsabilidad que, a diferencia de entendernos liberados de controlar nuestro destino y a la merced de las sorpresas inme-

15 Entrevista a Daniel Camelo. "El hombre de los carteles que lanzaban a Pablo Escobar a la Presidencia". *El Tiempo* (Bogotá, 23 de septiembre 2006).



recidas de la vida como la que plantea Rosset, justifica la quietud y se absuelve de culpa.

A diferencia de la anterior imagen de *Tiko Tiko Presidente*, donde se abre una potencialidad cínica para el futuro, aquí se genera un bucle cínico con el pasado; un *loop*, a través del cual se avecina que las cosas no han cambiado nada y además que no se pueden cambiar, que estamos estancados. Lo irremediable y lo irresponsable aquí se vuelven una resignación pasiva; todo es una mierda, nada es, ni ha sido sagrado, y no queda más que reír y repetir. Si se espera de la historia que se repita como tragedia y luego como farsa, aquí hay un estancamiento en la repetición de la farsa, en un entretenimiento y una respuesta irrisible frente al miedo, y no una aceptación gozosa y liberadora frente a la tragedia. Al drama lo toleramos a cuenta gotas, pero a la tragedia no la podemos enfrentar, no logra ser entretenida.

Pablo Presidente no llega a ser una crítica al sistema porque no revisa los elementos del problema, únicamente refleja la misma desesperanza que el *TINA* (*There is no alternative*) de Thatcher durante la introducción al neoliberalismo; no hay

alternativa ni al neoliberalismo, ni al narcoestado, ni a la crisis climática, sencillamente no hay salida. Ya no hay un antagonismo fundamental entre opuestos, sino una resignación a una supraestructura inamovible. Es un estancamiento dialéctico y temporal, similar al reflejado en la cuestionada idea del «fin de la historia» de Fukuyama.¹⁶ Es una forma de adaptación basada en la desilusión, apatía y exculpamiento individual como práctica cultural. Aparecen estas falsas correctas consciencias posmodernas en las artes: en el sistema político no hay cómo confiar porque la gente es boba, y el arte está exento de culpa mientras sea acusatorio e indignado. Un tipo de arte negativo, que en negación constante no permite un nuevo imaginario para construir nada, sino que se repite y repite en código de farsa.

A diferencia de lo irresponsable de Rosset, no nos libramos de nuestra responsabilidad frente a los valores que nos han sido impuestos, sino que buscamos ser irresponsables en el sentido de una exoneración individual, sumiéndonos como jurado y víctima frente a las culpas sociales.

Viva el Presidente Gonzalo, la inviable cara de la revolución

El último ejemplo no viene desde las artes, es una serie de grafitis políticos ligados al movimiento revolucionario maoísta Sendero Luminoso en el Perú, con el seudónimo de su líder Abimael Guzmán: *Viva el Presidente Gonzalo*. Estas pintadas aparecieron inicialmente anunciando las primeras acciones de la ‘guerra popular’ de Sendero Luminoso y han aparecido en Perú, y en varios otros países, hasta muchos años después de la captura de Guzmán. En este mensaje nos encontramos con otro espectro de lo temible.

¹⁶ Varios autores incluidos Slavoj Žižek, Mark Lilla y hasta retractándose, el mismo Fukuyama, han criticado la idea del fin de la historia propuesta a partir de la caída del muro de Berlín y del bloque comunista como una única dicotomía de la lucha de poder a nivel global.

Sendero Luminoso sembró un régimen de terror en los años ochenta y noventa del siglo XX, aunque se le ha atribuido ataques hasta el 2018. La violencia se concentró en las zonas rurales y bajo la lógica de «si no te unes eres el enemigo», masacraron indiscriminadamente a poblaciones indígenas. Con Guzmán presidiendo, Sendero se convirtió en la perfecta encarnación del cuco de la izquierda radical. Calzó con la caricatura que la derecha históricamente ha buscado establecer como ima-



ginario de izquierda; una ideología jerárquica, violenta, irracional, presidida por lunáticos que solo anhelan sumisión y estricta obediencia. En otras palabras: una ideología inviable y ridícula.

Hay un gesto irónico en la triple temporalidad del mensaje en aerosol a lo largo de los años. Primero, al inicio de la lucha del movimiento, donde había una utopía y algo por construir; después, durante las masacres y la guerra; y, al final, con la tragedia, el desencanto de la sangre injustificada y sin ninguna victoria. El gesto, después del terror, trae al presente el pecado original de la revolución de izquierda: virtud y terror. La histórica condena a lo inviable de la revolución. Los jacobinos y bolcheviques siempre fueron retratados desde la historia oficial como más violentos y salvajes que sus adversarios, cuando la barbarie siempre fue equivalentemente compartida. Nada más eficiente para la consolidación capitalista que el imaginario de distopía comunista, modelado por el estalinismo y el maoísmo y su mutación fantástica en libros, teatro y películas. Si en el gobierno revolucionario de Robespierre, «El terror, sin virtud,

es desastroso» y «La virtud, sin terror, es impotente»;¹⁷ en el gobierno sin virtud del Presidente Gonzalo, el terror sencillamente es desastroso para la revolución. Ser de izquierda se convirtió, por años, casi en tabú en Perú, así como en Colombia. Serlo era estar asociado o aprobar a Sendero Luminoso o a las FARC. Una consecuencia de esto es que estos países han tenido casi estrictamente presidentes de derecha durante las últimas décadas.

Se especula que Abimael Guzmán, admirador de Shakespeare, toma el nombre de Gonzalo de la obra *La Tempestad*, y el gesto pareciera ser un chiste interno dentro de la organización. Gonzalo es un personaje optimista, asesor del rey Alonso y amigo leal de Próspero, el mago que controla la isla. Luego de naufragar en la misteriosa isla, Gonzalo sueña con ser rey y en cómo reinaría en esa tierra:

GONZALO

Señor, si yo colonizara esta isla...
[...] y fuese aquí el rey, ¿qué haría?

SEBASTIÁN

No emborracharse por falta de vino.

GONZALO

En mi Estado lo haría todo al revés que de costumbre, pues no admitiría ni comercio, ni título de juez; los estudios no se conocerían, ni la riqueza, la pobreza o el servicio; ni contratos, herencias, vallados, cultivos o viñedos; ni metal, trigo, vino o aceite; ni ocupaciones: los hombres, todos ociosos, y también las mujeres, aunque inocentes y puras; ni monarquía...

SEBASTIÁN

Mas dijo que sería el rey.

ANTONIO

El final de su Estado se olvida del principio.

¹⁷ Slavoj Žižek. *Robespierre, Virtue and Terror* (Londres: Verso, 2017).



GONZALO

La naturaleza produciría de todo para todos sin sudor ni esfuerzo. Traición, felonía, espada, lanza, puñal o máquinas de guerra yo las prohibiría: la naturaleza nos daría en abundancia sus frutos para alimentar a mi pueblo inocente.

SEBASTIÁN

¿Sus súbditos no se casarían?

ANTONIO

No, todos ociosos: todos putas y granujas.

GONZALO

Señor, mi gobierno sería tan perfecto que excedería a la Edad de Oro.

SEBASTIÁN

¡Dios salve a Su Majestad!

ANTONIO

¡Viva Gonzalo!

GONZALO

Y... ¿Me escucháis, señor?

ALONSO

Os lo ruego, basta. No decís nada.

GONZALO

Tenéis razón, Majestad. Lo hacía para darles pie a estos señores, que son de pulmones tan activos y sensibles que siempre se ríen por nada.

ANTONIO

Nos reíamos de vos.¹⁸

La utopía de Gonzalo es obligar a todos a ser libres. Trae una especie de anarco-demagogia, una utopía del caos que no se aferra de nada. Si Abimael es el Gonzalo de *La Tempestad*, nos muestra una lucha sin ansia de victoria, un gobierno sin ganas de gobernar sino de deconstruir, sin virtud. El apodo y el mensaje público *Viva el Presidente Gonzalo* se inscribe en un futuro anterior, como un destino de catástrofe. Según Žižek, en su ensayo sobre Robespierre,

La catástrofe se inscribe en el futuro como destino, seguro, pero también como un accidente contingente incluso en un *futuro anterior* si aparece necesario [...] cuando retroactivamente se crea su necesidad.¹⁹

De esta forma, si la catástrofe pasa, siempre podemos decir que ya estaba predestinada de antemano, que era un destino inevitable por llegar. En analogía con la crisis climática, los supervivientes, si queda alguno, siempre se podrán justificar con: así debió haber pasado, era el destino que tenía que ser cumplido para que la civilización humana llegue a su madurez.

¹⁸ William Shakespeare, *La Tempestad* (Elejandria, 2020): 57-60.

¹⁹ Žižek. *Robespierre...*, xxiii.



Este *Presidente Gonzalo* plantea como inviable un cambio radical hacia la izquierda, ya que cualquier revolución será sangrienta y la ‘correcta falsa conciencia’ no puede permitir otro terror que no sea aquel al cual estamos acostumbrados o al cual nos anticipamos en preparación. Evitamos la virtud porque requiere terror. La revolución se descarta por ser una violencia directa y no sistémica. Además, *Viva el Presidente Gonzalo* plantea una utopía sin virtud que posibilita justificar la catástrofe presente como destino futuro. Si Sendero hubiese llegado al gobierno habría sido una catástrofe predestinada desde la promesa del absurdo.

El cinismo como estancamiento irremediable

En nuestro presente hipermediatizado abundan ejemplos cínicos en prácticas culturales, en redes sociales y en el arte. Este bombardeo de mensajes, cargados de humor irónico y de provocaciones acusatorias, acaban cimentando los imagina-

rios de lo irremediable, la exculpación y lo inviable. Reproducen un discurso demagógico que pudiera parecer crítico e incluso a veces anarquista o libertario, pero detrás se esconde una despechada resignación al liberalismo de mercado, una creencia en la imposibilidad de la acción social para el cambio y, a la vez, la inviable violencia de una revolución. Asientan un estancamiento ideal: de ideas e ideologías, que resulta óptimo para la hegemonía, pues difiere cualquier cambio en una dialéctica negativa.

En los ejemplos, además, vemos cómo se generan *loops* temporales y, es justamente la repetición sin un horizonte trágico la que mata el goce. El tiempo se estanca frente al miedo, frente a fantasmas terroríficos. Se produce un goce enlatado y mediado que evade la presencia de lo inmerecido y de la muerte. Donde no requerimos entender lo cómico en lo trágico, sino que alguien apunta y ríe por nosotros —inserte risa aquí—. Estas pequeñas dosis de placer de baja calidad, masivas y desechables nos permiten sobrevivir el día a día y nos dan un pedestal de superioridad moral para señalar, acusar y ser víctimas a la distancia. Es la receta para la quietud. Un arte que se oponga a este cinismo es un reto que implica ir más allá del *performance* de la indignación y del reconocimiento social a través de la reivindicación de cualquier tipo de activismo en boga, sin un compromiso real o sin la enunciación poética y crítica de sus contradicciones. Implica generar imaginarios para asumir lo trágico, o para enfrentar la revolución y su terror.

Bibliografía

- Barnes, William. "Liberal Cynicism, Its Dangers and a Cure". New Mexico: UNM Digital Repository, 2018.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Madrid: Kairos, 1978.
- Bernardi, Franco. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx, El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2012.
- Dudley, Donald. *Historia del cinismo: Desde Diógenes hasta el siglo VI d. C.* Madrid: Manuscritos, 2018.
- Rosset, Clément. *La Filosofía Trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- Shakespeare, William. *La Tempestad*. Elejandria, 2020. <https://www.elejandria.com/libro/la-tempestad/shakespeare-william/913>
- Sloterdijk, Peter. *Critica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003.
- Steinmüller, Hans. "A minimal definition of cynicism: everyday social criticism and some meanings of 'life' in contemporary China". *London: Anthropology of This Century* (11), 2014.
- Žižek, Slavoj. *Robespierre, Virtue and Terror*. Londres: Verso, 2017.

Cerebros en una sala de cine

Sara Baranzoni

Universidad de las Artes

Docente de la Escuela de Artes Escénicas

Cátedra de Performance

sara.baranzoni@uartes.edu.ec

Paolo Vignola

Universidad de las Artes

Docente de la Escuela de Literatura

Cátedra de Estética y filosofía de las artes,

y Literatura y nuevas tecnologías

paolo.vignola@uartes.edu.ec



Chorrea la silla
Daya Ortiz Durán
10,5 x 7 cm
Tinta china, marcadores sobre canson
Retoque digital
2021

Resumen

Este ensayo propone una aproximación al tema de la dimensión tecno-lógica de la temporalidad cinematográfica a través del análisis comparativo de la perspectiva posfenomenológica, organológica y farmacológica de Bernard Stiegler con la tesis post-bergsoniana de Gilles Deleuze sobre la «presentación directa del tiempo» en el cine moderno. El objetivo del ensayo, que no quiere quedarse en la superficie de las dos perspectivas aparentemente muy distintas, consiste en mostrar dos vertientes compartidas por ambos autores. La primera vertiente es eminentemente conceptual, en la medida en que tiene que ver con la formación de la temporalidad cinematográfica mediante su espacialización archi-escritural (el archi-cine de Stiegler y el conjunto de signos heterogéneos que componen la imagen-tiempo en Deleuze). La segunda es más política, ya que usa la temporalidad artefactual del cine a la vez como herramienta analítica para diagnosticar el malestar sociocultural de la sociedad occidental, y como elemento medular en la (re)constitución de una voluntad colectiva finalmente emancipada de los clichés de la representación estética y social.

Abstract

This essay provides an approximation to the techno-logical dimension of cinematic temporality through the comparative analysis between Bernard Stiegler's post-phenomenological, organological and pharmacological perspective and Gilles Deleuze's post-Bergsonian "direct presentation of time" in modern cinema. The aim is to show two aspects shared by both authors, trying to avoid remaining on the surface of the two seemingly very different perspectives. The first aspect is eminently conceptual, insofar as it has to do with the formation of cinematographic temporality through its archi-scriptural spatialization (Stiegler's archi-cinema and the set of heterogeneous signs that make up the time-image in Deleuze). The second is more political, since it uses the artifactual temporality of the cinema both as an analytical tool to diagnose the sociocultural malaise of Western society, and as a core element in the (re)constitution of a collective will, finally emancipated from the clichés of aesthetic and social representation.

El sueño es siempre y literalmente una desterritorialización, es decir, siguiendo una de las imágenes más sugerentes de Deleuze, un desplazamiento *sur place*. Esto es cierto tanto para el

sueño nocturno, el *I have a dream* de Martin Luther King y los sueños literarios o cinematográficos, como para el sueño de Descartes —siendo este último el sueño filosófico propiamente dicho—, y, por lo tanto, también para el sueño —en el sentido del experimento mental— de Hilary Putnam en “Cerebros en una cubeta”,¹ del cual el título de este ensayo pretende ser un desvío.

Partamos entonces del título, que procede también del ensayo de Bernard Stiegler “Organology of Dreams and Archi-Cinema”,² donde el tema es precisamente la relación entre sueños, cine, cerebro y pensamiento. Sin embargo, la desviación que proponemos aquí es, en primer lugar, una des-territorialización conceptual de la cuestión que atormentó a Putnam desde el principio, a saber, el realismo. Se trata de un desvío en la medida en que este título, al resumir la perspectiva stiegleriana, se aparta sistemáticamente del debate en torno al realismo, para abordar la cuestión del cerebro filosófico de otra manera. De hecho, no es solo un desplazamiento ‘mental’ de un lugar que es a su vez ‘mental’ en sí mismo, es decir, de la cubeta a la sala de cine, sino también un desplazamiento del significado, porque afirmar la posibilidad de que los cerebros estén en un cine y no en una cubeta significa ante todo que aquí no se trata de una argumentación en torno al escepticismo, como lo es la de Putnam, sino, como veremos, de una crítica hipermaterialista del idealismo, que ha sido el trasfondo continuo de la historia de la filosofía, desde Platón hasta Husserl.

La tesis sustentada por Stiegler aborda la filosofía de la conciencia desde una perspectiva fenomenológica, o más bien posfenomenológica, en la medida en que, al hablar del cine como objeto temporal —en el sentido de Husserl—, es necesario in-

1 Hilary Putnam. “Cerebros en una cubeta”, en *Razón, verdad e historia* (Madrid: Tecnos, 1988): 15-33.

2 Bernard Stiegler. “Organology of Dreams and Archi-Cinema”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, n.º 47 (2014): 7-37.

troducir el concepto de retención terciaria,³ como memoria técnica que condiciona las propias condiciones de posibilidad de la conciencia. Es por eso que debemos hablar de una crítica hiper-materialista, es decir, de una crítica que compone la idea y la idealización con la materia y la técnica. Se trata, pues, también de una perspectiva trascendental, o empírico-trascendental, o incluso a-trascendental, ya que, hablando también y en particular de *arqui-cine*, un concepto que explicaremos más adelante, ya no estamos en el campo de la posibilidad meramente empírica (la de subsistencia y realidad epistemológica), y tampoco nos referimos a lo que una película o estilo cinematográfico podría proporcionar al pensamiento, sino que nos sumergimos en la 'cubeta' de lo trascendental y de 'lo que significa pensar'.

Dicho de otra forma, y esta vez con palabras deleuzianas, estamos inmersos en la cuestión de la imagen del pensamiento. No se trata en este caso de una imagen dogmática, como aquella tan magistralmente criticada por Deleuze, ya que la imagen del pensamiento que aquí describiremos es la imagen que el pensamiento 'necesita' pensar para 'poder' pensar, como en el caso de las imágenes de la cueva de Platón, que, como nos dice Stiegler, pueden engañar al pensador y al mismo tiempo llevarlo a pensar.⁴ Esta imagen del pensamiento es también la del sueño, que con Stiegler podemos llamar el 'sueño noético',⁵ y que Deleuze y Guattari compararon a su vez con el plano de inmanencia, considerándolo precisamente como una nueva imagen del pensamiento

3 Con el término de 'retención terciaria' Stiegler se refiere a una forma de memoria exteriorizada, es decir, material y externa a la conciencia. Stiegler toma prestado de la fenomenología del tiempo de Husserl la noción de retención, para mostrar que esta memoria exteriorizada y material sobredetermina la composición de las retenciones primarias del presente (percepciones) y de aquellas secundarias que proceden del pasado (recuerdos), para dar forma a la conciencia y generar las protensiones que prevén y anticipan el futuro. Véase Bernard Stiegler. *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar* (Hondarribia: Cultura Libre, 2004).

4 Véanse los seminarios en línea de Bernard Stiegler, en particular de los años 2012 y 2013, en el marco de la escuela *pharmakon.fr*, y también Stiegler, "Organology of Dreams and Archi-Cinema", 16.

5 El sueño noético, al igual de la instauración del plano de inmanencia, anticipa y prepara, a nivel prefilosófico, el pensamiento conceptual. Véase Stiegler, "Organology of Dreams and Archi-Cinema".

—lo impensable del pensamiento mismo, es decir, lo que no puede ser pensado y, no obstante, debe ser pensado por los filósofos—.⁶ Según ellos, el ‘gesto supremo’ de la filosofía no es tanto

[...] pensar EL plano de inmanencia, sino poner de manifiesto que está ahí, no pensado en cada plano. Pensarlo de este modo, como el afuera y el adentro del pensamiento, el afuera no exterior o el adentro no interior.⁷

Ahora bien, desde Platón y hasta la fenomenología de Husserl, la cuestión de la imagen del pensamiento es también la cuestión de la relación entre las imágenes y el pensamiento, como Deleuze, pero también Derrida, Klossowski, y Stiegler, más recientemente, han mostrado, al hablar de simulacros, repeticiones, mimesis, escritura, arqui-escritura y *pharmaka*. Estos autores han cuestionado la pura interioridad del pensamiento y la conciencia, mostrando la necesidad para ellos de factores externos: signos, imágenes, huellas.

Es quizás por la complejidad de todas estas razones y regiones, en tanto territorios del pensamiento, que en este ensayo solo podemos proporcionar pequeñas proyecciones, imágenes, sugerencias, incluso un sueño: el de un encuentro virtual y sin embargo problemático entre la perspectiva stiegleriana sobre el tiempo y ciertas tesis presentadas por Deleuze en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Y, es precisamente desde el sueño, que intentaremos que las dos perspectivas se crucen, desterritorializándolas recíprocamente, para que se encuentren en una misma sala cinematográfica.

Sueño organológico y sueño noético

Al cruzar el discurso de Stiegler en *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar* con lo que el mismo fi-

6 Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993): 39-62.

7 Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 62.

lósofo afirma sobre los sueños en *Organology of Dreams*, se hace evidente la proximidad de temas con Deleuze, especialmente en lo que se refiere al vínculo entre lo social y lo noético expresado por el cine. En palabras de Stiegler, esta conexión conforma el sueño organológico⁸ y el sueño noético, al tiempo que muestra la dinámica del proceso de individuación psicosocial de Simondon, para el cual la individuación humana es siempre y al mismo tiempo psíquica y colectiva.⁹ Sin embargo, si el sueño noético es para Deleuze una cuestión de imagen del pensamiento, el sueño organológico nos remite en cambio a la transversalidad clínica de Guattari y, por tanto, también a los proyectos revolucionarios de *El Anti Edipo* y *Mil mesetas*, donde la desterritorialización es el proceso de deseo que se sedimenta histórica y geopolíticamente. Esto resulta claro si consideramos la dimensión del inconsciente en Deleuze y Guattari:

El padre y la madre no existen más que en pedazos y nunca se organizan en una figura o en una estructura capaces tanto de representar el inconsciente como de representar en él los diversos agentes de la colectividad, sino que siempre estallan en fragmentos que se codean con estos agentes, se enfrentan, se oponen o se concilian con ellos como en un cuerpo a cuerpo. El padre, la madre y el yo están enfrentados, y se enfrentan de forma directa con los elementos de la situación histórica y política, el soldado, el polizonte, el ocupante, el colaborador, el contestatario o el resistente, el jefe del trabajo, la mujer del jefe, que rompen a cada

8 El concepto de organología, acuñado por Bernard Stiegler y desarrollado en varias obras del autor, se refiere a la perspectiva según la cual facultades individuales, órganos técnicos y organizaciones sociales deben ser analizados y comprendidos como un conjunto inseparable que atraviesa un proceso de co-operación y co-transformación que produce nuevos saberes y nuevos órganos (de los tres tipos) a la vez. Véase en particular Bernard Stiegler. *De la misère symbolique* (París: Flammarion, 2013, primera edición 2004 [vol. 1] y 2005 [vol. 2]). En este sentido, el sueño organológico tiene que ver con la imaginación de una sociedad por venir, basada sobre una relación más equilibrada entre los tres tipos de órganos, en pos de la formación de saberes más adecuados a la vida social y capaces de entender los retos de la innovación tecnológica.

9 Véase Gilbert Simondon. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* (Buenos Aires: Cactus, 2015).

instante toda triangulación e impiden al conjunto de la situación que se vuelque sobre el complejo familiar y se interiorice en él. [...] La familia por naturaleza está excentrada, descentrada. [...] Siempre hay un tío de América, un hermano oveja negra, una tía que se marchó con un militar, un primo en paro, en quiebra o en crac, un abuelo anarquista, una abuela en el hospital, loca o chocha. La familia no engendra sus cortes. Las familias están cortadas por cortes que no son familiares: la Comuna, el caso Dreyfus, la religión y el ateísmo, la guerra de España, la subida del fascismo, el estalinismo, la guerra de Vietnam, mayo del 68... todo lo cual forma los complejos del inconsciente, más eficaces que el Edipo sempiterno. Y se trata del inconsciente.¹⁰

Más que familiarista, el inconsciente del esquizoanálisis es intrínsecamente social, a su vez incluso organológico, desde cierto punto de vista y, por tanto, proyecta sus sueños sobre los órganos de la sociedad. Puesto que, en la perspectiva de Stiegler, los órganos pueden ser psicosomáticos, técnicos y sociales, el sueño organológico debe ser concebido como una desterritorialización integral de la sociedad, como el cine y la literatura han sabido mostrar, imaginando e incluso contribuyendo a su realización: es el sueño de Martin Luther King, el sueño de los revolucionarios, pero también el sueño del Imperio romano, de la secularización cristiana, y en particular el sueño político de Platón en la *República*, que comienza por querer salir de la cueva para acabar con las sombras —que son precisamente las imágenes—, y así poder mirar la luz de la verdad y del Bien Soberano.

El sueño platónico es político en la medida en que su objetivo es el establecimiento de una unidad de la polis —por lo tanto de una unidad política—, mediante la constitución de significados y comportamientos compartidos por todos los ciudadanos —lo que en términos de Simondon compone la tran-

10 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985): 103.

sindividuación—. ¹¹ Este compartir es necesario para que exista lo político, y es como tal el fruto de un juego de diacronizaciones y sincronizaciones de los aparatos psíquicos que produce las *protensiones* de una sociedad, es decir sus proyecciones, sus deseos y sueños. En una palabra: su futurabilidad. Sin embargo, la transindividuación de las almas, que para Stiegler es el tema principal de la *República* de Platón, consiste en el devenir colectivo de retenciones secundarias (recuerdos) únicamente por su sincronización, es decir, por su homogeneización o unificación para establecer la unidad de la polis —y aquí es donde el proto-totalitarismo de Platón se hace evidente, en el sentido en que su propuesta termina tratando de homogeneizar todas las diferencias, todas las interpretaciones y todas las singularidades—. La sincronización de todas las conciencias, que en Platón era un sueño completamente sociopolítico, aunque con tendencia a convertirse en una pesadilla totalitaria, hoy en día y, ya desde la aparición del cine, así como de la televisión, se ha convertido en sueño anti-social y antipolítico, incluso antinoético, de los psicopoderes, las industrias del mercado y culturales, que, como ya habían demostrado Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, organizan los sueños colectivos, al tiempo que destruyen el poder de los consumidores de soñar por sí mismos y realizar sus propios sueños. Al respecto, y siguiendo a Stiegler, se puede efectivamente decir que los alemanes vivieron durante el nazismo una organología del sueño que se transformó en una pesadilla sistémica, donde cada órgano se convirtió en un dispositivo para destruir o canalizar los sueños, haciendo imposible la propia facultad de soñar. Siempre siguiendo al filósofo francés, también podemos decir que esto sucedió porque semejante organología se vio privada de una terapéutica, es decir, de una forma de cuidado específico, y que la *therapeia*

¹¹ La transindividuación es entendida por Stiegler como la convergencia de las individuaciones psíquicas y colectivas con la individuación de los sistemas técnicos. El resultado de esta convergencia lleva a la producción de nuevos saberes y significados sociales compartidos.

es todavía la cuestión más urgente que tendríamos que abordar hoy, en el momento en que las industrias de los programas y los sueños basan todo su poder en la tecnología digital, que corre el riesgo de volverse absolutamente totalitaria en su camino hacia la automatización generalizada de toda actividad cognitiva.

Volviendo al cine, según Stiegler su toxicidad farmacológica está ligada a la capacidad esencial de proyectar de manera casi completa al sujeto que lo mira en otro plano respecto al cual él vive y, por ello, de organizar, sincronizar, manipular y, finalmente, eludir el esquematismo del entendimiento y la imaginación, como ya habían entendido Adorno y Horkheimer en 1944:

La industria ha privado al individuo de su función. El primer servicio que la industria aporta al cliente es esquematizar todo por él. Según Kant, un mecanismo secreto que actúa en el alma preparaba ya los datos inmediatos de tal manera que estos se adaptan al sistema de la Razón Pura. Hoy este secreto ha sido descifrado.¹²

La imaginación trascendental kantiana sería así subyugada, paralizada y finalmente destruida por la industria cultural, que pretende sustraer al espectador la facultad de distinguir entre realidad y ficción, hasta el punto de «hacer creer que el mundo exterior es la simple extensión de lo que descubrimos en la película».¹³ Sin embargo, siguiendo a Stiegler, lo que los autores de *Dialéctica de la Ilustración* no lograron ver es que este esquematismo ya es una forma primordial de cine, ya que se puede pensar como la capacidad de proyectar la experiencia empírica en el plano de los conceptos puros del entendimiento. Dicho en otras palabras, se trataría de un *arqui-cine*, en tanto forma de ‘espacialización del tiempo vivido’: un sistema de montaje y posproducción de las retenciones (percepciones, recuerdos, memorias) y de las protenciones (proyecciones) del cual resulta la misma consciencia de las cosas. Esta última, en la forma

12 Theodor Adorno y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 1998): 133.

13 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, 133.

en que nosotros seres humanos del Neolítico la conocemos — desde el Paleolítico Superior en adelante—, ha sido siempre y esencialmente moldeada y estructurada por esas ‘películas de la conciencia’ y el inconsciente, es decir, por imágenes reproducidas tecnológicamente. De acuerdo a esto,

La crítica de la manipulación que permite esta sincronización de las conciencias en la época de los objetos temporales audiovisuales e industriales de masas no puede ser una denuncia de una desnaturalización de la conciencia por el cine sino, al contrario, la puesta en evidencia de que la conciencia funciona como un cine, lo que permite al cine (y a la televisión) tener ascendente sobre ella.¹⁴

El esquematismo, que en Stiegler se convierte efectivamente en un archi-cine, es el fundamento del poder de pensar por nosotros mismos, y en este sentido es el fundamento de la *Aufklärung*. Sin embargo, y al mismo tiempo, según la lógica del *fármakon* que caracteriza la filosofía de la técnica de Stiegler,¹⁵ es también lo que puede ser destruido por el poder de manipulación específico del medio cinematográfico —y esto parece ser el dramático cumplimiento de la dialéctica de la Ilustración—. En otras palabras, el mismo cine posee el poder de cortocircuitar el archi-cine. Sin embargo, al ser el cine un *fármakon*, su toxicidad puede siempre revertirse en *therapeia*, como los grandes cineastas de la *Nouvelle Vague* supieron comprender y sobre todo realizar, exactamente como se reali-

14 Stiegler, *La técnica y el tiempo* 3, 118.

15 Stiegler le otorga a la técnica un valor radicalmente ambiguo, por lo cual puede ser tanto constituyente de las facultades humanas como también destituyente de estas mismas facultades que parece extender, fortalecer o transformar. Esta ambigüedad Stiegler la retoma de Derrida y su deconstrucción del discurso platónico sobre la escritura como *fármakon*, es decir, a la vez remedio y veneno para la memoria. La relectura del *Fedro* de Platón llevada a cabo por Stiegler consiste en extender la dimensión farmacológica de la escritura a la técnica en general y, consiguientemente, en concebir los objetos técnicos como soportes de memoria exteriorizada, capaces de in-formar y retroalimentar al animal humano, por el bien o por el mal, a nivel cognitivo, fisiológico, social y cultural. Véase Bernard Stiegler. "Lo que hace que la vida merezca ser vivida". *De la farmacología* (Madrid: Avarigani, 2015).

za un sueño. En este sentido, y siguiendo a Frank Capra, podemos decir que el *fármakon* cinematográfico como arte permite luchar contra el cine como *fármakon* tóxico, ante todo, contra el cine de Hollywood, que Adorno y Horkheimer supieron magistralmente criticar *ante litteram*.

Por su parte y, sin jamás hablar de *fármakon*, Deleuze ha mostrado cómo ciertos cineastas han logrado llevar a cabo la reversión terapéutica del riesgo totalitario ligado a las imágenes del cine, pero también de la televisión y el *marketing*, en pos de un arte revolucionario en sí mismo. Revertir el carácter tóxico del cine significó para Deleuze darse cuenta de que una disposición lineal ‘simple’ entre dos imágenes podría estar sujeta a una autoridad trascendente, y así conducir al establecimiento de un régimen totalitario, como fue el caso, entre otros, de las películas dirigidas por Eisenstein con su afán de captar la realidad en su totalidad. Ante esta pulsión totalizadora, Deleuze descubre en Resnais la estrategia de las falsas conexiones, o *falsos raccords*,¹⁶ como verdaderas líneas de fuga de la representación ideológica, los clichés y las sincronizaciones de los procesos de subjetivación. Además, como veremos, el concepto de ‘re-encadenamiento’ es a su vez estratégico para la propia filosofía, en particular para pensar en la imprevisible invención de lo nuevo en todos los campos, desde el arte hasta la biología. Evidentemente, estamos aquí proyectándonos en el plano noético, cuyo sueño es el del pensamiento que sueña lo absolutamente nuevo, imposible de abarcar integralmente de antemano.

Al cruzar esta última perspectiva con la terminología de Stiegler, podemos afirmar que el sueño noético es lo que establece el plano de inmanencia, que es también un plano de consistencia, a través de una desterritorialización del pensamiento, es decir, de las creencias, juicios, clichés, presuposiciones implícitas y explícitas —por ende, de cualquier forma de estereotipos— que conduce a la aparición de *traumatipos*, los cuales serían las diferencias (interpretativas, noéticas y cate-

¹⁶ Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987): 59.

goriales) que mueven a pensar. Sin embargo, al reintroducir la terminología stiegleriana, necesitamos describir con más detalle lo que podemos llamar su propia imagen del pensamiento, a saber, el ya mencionado *arqui-cine*.

El *arqui-cine*

Para comprender lo que está en juego en el concepto de *arqui-cine* deberíamos sin duda volver a lo que Jacques Derrida llamó *arqui-escritura* y, sin embargo, entre estas dos figuras de la deconstrucción —si podemos llamarlas así— hay una diferencia fundamental, a saber, la diferencia entre la vida en general y la vida humana, siendo esta última, para Stiegler, lo que Canguilhem llamó «vida técnica».¹⁷ La *arqui-escritura*, como huella que anticipa la oposición entre *phoné* y *grama*, es, según Derrida, la vida en general, mientras que para Stiegler el *arqui-cine* es la huella que se ha convertido en la técnica humana como capacidad de proyección, que está en nosotros desde por lo menos el Paleolítico Superior, como evidencian claramente las cuevas de Lascaux y Chauvet. Si, en términos kantianos, el *arqui-cine* es el esquematismo del entendimiento, un arte escondido en el fondo del alma humana, Stiegler prefiere, por su parte, someterlo a las condiciones tecnológicas. Es decir: si para Kant el esquematismo es la capacidad de proyectar conceptos (categorías) *a priori* sobre la realidad del mundo, estableciendo las condiciones de posibilidad de la experiencia (condiciones formales, lógicas y no biológicas) a través de las tres síntesis de aprensión, reproducción y reconocimiento, para Stiegler sobre la síntesis de la conciencia se superpone originalmente la síntesis tecnológica de la retención terciaria. Se trata, por tanto, de una cuarta síntesis, que condiciona la síntesis del reconocimiento y permite proyectar el *fluir* de la conciencia hacia el futuro, como *protensión*:

¹⁷ Véase Georges Canguilhem. *Lo normal y lo patológico* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1971).

En este sentido, a riesgo de chocar a la Escuela, se estaría tentado de hablar de proteticidad *a priori*. El juicio sintético *a priori* estaría apoyado por una síntesis protética “*a priori*” –“*a priori*” que sin embargo mantenemos entre comillas porque, considerando atentamente, hay aprioridad del juicio sintético de la conciencia en el *después* de una síntesis protética y *a posteriori* (es decir, empírico y que además pre-cede en el tiempo a esta conciencia como la posibilidad de su ya-ahí), pero que hereda al mismo tiempo de la aprioridad de la síntesis del juicio que ella hace posible –en un *después* en cierto modo fabular, performativo y fundador– y que, *al ser una condición de posibilidad de la experiencia en tanto que ésta es recognitiva, es “trascendental”, siéndolo al mismo tiempo solo en y bajo las condiciones de la aposterioridad de la historia de las invenciones técnicas*. Llamamos a esta situación “a-trascendental”.¹⁸

El esquematismo, como arte escondido en el fondo del alma, es el poder de soñar como imaginación trascendental, que a su vez puede ser destruida por la producción industrial de sueños. Para Stiegler, la facultad de soñar, siempre procedente del inconsciente, es fruto de la economía libidinal, que economiza y organiza las pulsiones, es decir las *protensiones*, transformándolas en inversiones del deseo. Esto significa que, al transformar las pulsiones en inversiones del deseo, la economía libidinal también transforma el objeto de las *protensiones*, que se convierte en el objeto a satisfacer y ya no en el objeto a través del cual satisfacemos nuestras propias pulsiones.

Podemos entonces ver claramente la duplicidad de la operación teórico-política de Stiegler, que lee a Kant con Freud: por un lado, exterioriza la imaginación trascendental a través del juego de retención primaria, secundaria y terciaria, argumentando así que el cine «solo puede *afectar al sentido interno de las miles de conciencias del planeta* porque ya estructura la con-

¹⁸ Stiegler, *La técnica y el tiempo* 3, 234-235.

ciencia kantiana en sus tres síntesis»;¹⁹ por otro lado, encuentra el origen de esta imaginación en el inconsciente, descubriendo así la necesidad de la economía libidinal en el corazón tanto de la *noesis*, porque dirige la articulación de retenciones y protecciones, como de la *filia*, como principio vital de la *polis*. La articulación de estos dos lados —trascendental y libidinal—, expresada por el 'y' de la individuación psíquica y colectiva de Simondon como eje político, da lugar a una crítica farmacológica del cine como industria de la retención terciaria analógica puesta al servicio de la economía del consumo. Esta crítica, a diferencia de la de Adorno y Horkheimer, es farmacológica, ya que considera al cine, en tanto retención terciaria, como constitutivo de la conciencia misma:

Las tres síntesis de aprehensión, de reproducción y de reconocimiento que Kant distingue en la primera versión de la "Deducción trascendental" son, en efecto, estrechamente solidarias de las retenciones primarias, secundarias y terciarias, y para las industrias culturales solo es posible "esquematizar todo para [sus clientes]" *en la medida en que las retenciones terciarias desempeñan aquí (en la constitución de la conciencia) un papel primordial* —que evidentemente no es reconocido por Kant.²⁰

Si el cine, por tanto, puede destruir la conciencia, la imaginación y el deseo —destrucción que Adorno y Horkheimer vieron claramente—, es esencialmente porque juega al mismo tiempo un papel primordial en su constitución, y lo hace, como hemos visto, precisamente *espacializando el flujo temporal de la experiencia vivida*, es decir, trans-formando las retenciones en tanto memorias en imágenes en tanto objetos discretos. Esto significa que, en lugar de ser solo un veneno externo a la economía libidinal, que contaminaría la conciencia en su pureza, el cine es su *fármakon*: contribuyendo a su formación, muestra la im-

¹⁹ Stiegler, *La técnica y el tiempo* 3, 97.

²⁰ Stiegler, *La técnica y el tiempo* 3, 64.

posibilidad ontológica de esta pureza. Desde un punto de vista político, entonces, el cine como proyección —y como sistema protensional— puede convertirse en un remedio para la propia conciencia crítica, porque en realidad puede hacer ver lo que la industria cultural y la economía de consumo oscurecen, a saber, el malestar social, las contradicciones ideológicas y la propia destrucción de la economía libidinal que el consumo ha venido dirigiendo desde la aparición del *marketing* en 1930. Y pareciera precisamente que este fuese el papel de las imágenes-tiempo descritas por Deleuze que, sin embargo, no se relacionan ni con la fenomenología ni con el psicoanálisis freudiano. El encuentro entre el archi-cine y las imágenes-tiempo se dará, pues, a otro nivel: el de la escritura, entendida en un sentido general.

La imagen-tiempo

Volvamos entonces a Deleuze y su concepción del cine, así como también a su aproximación del pensamiento y del cerebro. *La imagen-tiempo* suele leerse como un libro bergsonianiano, y por ello se lo conoce sobre todo por lo virtual, el cristal del tiempo, las imágenes ópticas y sonoras puras, etc., pero también hay aspectos que van más allá de Bergson e incluso alternativos a su perspectiva. De hecho, con Blanchot, Resnais, Ruyer y su concepto neurofisiológico de re-encadenamiento, Deleuze realiza su concepción del Todo ya no como apertura, según una representación todavía indirecta del tiempo,²¹ sino como un Afuera y, más precisamente, como un intersticio, ya que en el primer capítulo podemos hallar elementos heterodoxos en relación con el bergsonismo e, incluso, paradójicamente, en relación con la propia filosofía deleuziana. De hecho, estos elementos nos permiten trazar un rumbo completamente minoritario en la perspectiva deleuziana. Por tanto, sigamos este camino, considerando que para Deleuze la minoría es siempre fuente de cosas muy interesantes, incluso revolucionarias.

²¹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 313.

Es posible sostener que el curso de la filosofía deleuziana encontró en el cine los elementos necesarios para abordar de manera óptima la cuestión del 'afuera del pensamiento', su propio impensable, como el estatus paradójico del plano de inmanencia y, por tanto, como hemos anticipado, de la imagen del pensamiento.²² Ahora bien, Deleuze nos muestra que, al final de su producción, esta nueva imagen del pensamiento debe surgir de un trabajo interior de la propia imagen cinematográfica, y este es precisamente el caso del paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo.

En primer lugar, con respecto a la imagen-movimiento, Deleuze muestra cómo en el cine la imagen se vuelve autónoma por intermedio del automatismo de su propio movimiento, a saber, el movimiento automático de la imagen: «El cine como arte industrial alcanza el auto-movimiento, el movimiento automático, hace del movimiento el dato inmediato de la imagen».²³ El cine consigue «producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral».²⁴ Aquí están los cerebros del cine, tanto espectadores de sus propias proyecciones como primeros actores de la teoría del empirismo trascendental, del choque que mueve el pensamiento, aplicada al cine como automatismo técnico:

[...] de la imagen al pensamiento, están el choque o la vibración que deben engendrar pensamiento dentro del pensamiento; del pensamiento a la imagen, está la figura que debe encarnarse en una suerte de monólogo interior (más que en un sueño), capaz de volver a darnos el choque. Y sin embargo en Artaud hay otra cosa: una comprobación de impotencia que no recae aún "sobre" el cine sino que, por el contrario, define el verdadero objeto-sujeto del cine. Lo que el cine pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento sino su "impoder", y el pensamiento nunca tuvo más problema que ese.²⁵

22 Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 39-62.

23 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 204.

24 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 209.

25 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 222.

En verdad, en la teoría del *shock* ya existe la necesidad del paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, es decir, del cine clásico al cine moderno, del que Artaud sería precursor, oponiéndose a Eisenstein, concebido por Deleuze como el máximo director de la imagen-movimiento. Mientras Eisenstein atribuye al cine el poder de pensar la totalidad, Artaud trastorna todas las relaciones entre el cine y el pensamiento.²⁶ En efecto, si el pensamiento siempre depende de un choque que lo genera, «solo puede pensar en una cosa, el hecho de que todavía no estemos pensando», como habría dicho Heidegger.²⁷ Artaud quiere llegar a la realidad íntima del cerebro y del pensamiento, pero esta realidad, más que una totalidad, es una fisura creada por fuerzas disociativas que van a ‘desencadenar’ las imágenes.

En este sentido, Deleuze nos dice que en el cine clásico «el todo era lo abierto», es decir, que el conjunto de las imágenes y el afuera de la pantalla expresaba un todo cambiante que definía el montaje y a través de él el poder del pensamiento. En cambio, en el cine moderno, «el todo es el Afuera», como un intersticio entre imágenes: «Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos».²⁸ Es así como el Todo como ‘Afuera’ corresponde al ‘intersticio’, que se encuentra entre dos imágenes y permite escapar de los clichés o patrones sensorio-motores. Es, por tanto, una rendija que mira tanto al cine como al pensamiento, pero también a la relación entre ambos. En este sentido, Deleuze establece una relación fundamental entre el cine moderno y el cerebro a través de la noción de «falsa conexión», es decir, la conexión entre dos imágenes privadas de una cadena sensoriomotriz o de un vínculo espacio-temporal. Esta ausencia de vínculo sería la que genera el intersticio, como afuera que se sitúa entre dos imágenes. Si efectivamente el llamado cine clásico opera sobre todo por una cadena de imágenes, y subordina

26 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 221.

27 Véase Martin Heidegger. “¿Qué quiere decir pensar?”, *Revista Colombiana de Psicología*, n.º 5-6, 1997, 11-17.

28 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 240.

los cortes a esta cadena, en el cine moderno la imagen se desencadena y la interrupción gana su propia autonomía estratégica: es válida por sí misma y ya no está subordinada a la serie de imágenes. Desde el punto de vista cinematográfico, se trata de un fotograma ajeno a la narración y que genera un intersticio y, de hecho, muchos de los ejemplos que propone Deleuze vienen de cineastas de la *nouvelle vague* y de Ozu, donde es precisamente este 'afuera' que otorga sentido al contenido (adentro). Por otro lado, desde un punto de vista filosófico, el de la imagen del pensamiento, se trata de algo que llega del exterior y mueve el pensamiento a re-encadenar. Finalmente, desde un punto de vista neurológico, este re-encadenamiento, semialeatorio y markoviano, corresponde al de las sinapsis, como lo muestra Deleuze siguiendo a Ruyer:

Lo que define a la nueva imagen cerebral es una estructura topológica del afuera y el adentro, y un carácter fortuito en cada estadio de los encadenamientos o mediaciones. [...] Tomamos la expresión "fragmentado reencadenado" de Raymond Ruyer, quien la utiliza para caracterizar las célebres cadenas de Markoff: estas se distinguen a la vez de los encadenamientos determinados y de las distribuciones al azar, para concernir a fenómenos semifortuitos o mixtos de dependencia y de aleatorio [...]. Ruyer demuestra cómo intervienen cadenas de Markoff en la vida, en el lenguaje, en la sociedad, en la historia, en la literatura [...] Más generalmente, las cadenas neuronales tal como acabamos de definir las, con sus sinapsis y sus puntos irracionales, corresponden al esquema de Markoff: son tirajes sucesivos "parcialmente dependientes", encadenamientos semifortuitos, es decir, reencadenamientos. A nuestro juicio, el cerebro es particularmente susceptible de una interpretación markoviana.²⁹

El cine, y en particular el cine de Resnais es, por tanto, una nueva imagen del pensamiento y la imagen de la dinámica sináp-

²⁹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 281-282 (nota 36).

tica del cerebro.³⁰ En esta perspectiva, el cine de Resnais, como por otra parte lo ha demostrado Stiegler, es ya y siempre el revelador del arqui-cine, que es precisamente la forma del propio cerebro de imaginar y, por tanto, también de soñar para empezar a pensar de verdad.

Imagen-(espacio)tiempo

Siguiendo la ruta minoritaria anunciada anteriormente, podemos observar que, en el primer capítulo de *La imagen-tiempo*, Deleuze proporciona una concepción de la imagen cinematográfica tanto noética como gramatológica. Es una imagen pura, pero a la vez completamente discretizada, ya que Deleuze muestra los elementos espaciales en la imagen-tiempo, enfocándose más en el espacio que en el tiempo (o en su ‘devenir espacio’). En este sentido, la imagen-tiempo de Deleuze es una forma del tiempo y, más en particular, una forma de presentación directa del tiempo, que se puede relacionar de cierta manera a la retención terciaria, que es a la vez irreductiblemente espacial y temporal: un espaciamiento del tiempo y una temporalización del espacio. Ahora bien, lo interesante desde una perspectiva filológica del pensamiento de Deleuze es que este espacio está literalmente estriado y ya no es liso.³¹ Esta consideración abre una enorme inquietud en la filosofía deleuziana, que se refiere a su relación compleja, y de hecho bastante oscura, con la gramatología derridiana. Sin embargo, el hecho de que la imagen-tiempo sea concebida por Deleuze, muy bergsonianamente, como una presentación directa del tiempo, hace precisamente que el discurso sobre la discretización de las imágenes —y, por tanto, sobre

30 Resulta muy inspiradora, en este sentido, la declaración del mismo Resnais cuando afirma que «solo le interesa lo que sucede en el cerebro, los mecanismos cerebrales, mecanismos monstruosos, caóticos y creadores». Deleuze, *La imagen-tiempo*, 169 (véase también nota 40).

31 Para la definición de los conceptos de liso y estriado, véase Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004): 483-510.

su espacialización— sea un discurso minoritario, oscurecido por la metafísica bergsoniana y deleuziana de la temporalidad acronológica.

Continuemos entonces nuestro camino minoritario. En primer lugar, hay que recordar que la nueva imagen del cine moderno, que está constituida por la situación puramente óptica y sonora, permite elevar la banalidad cotidiana al nivel del evento, haciéndola escapar de los clichés perceptivos y conductuales que la conforman y gobiernan, mostrándola «con una desnudez, una crudeza, una brutalidad visuales y sonoras que la hacen insoportable, dándole un aire de sueño o de pesadilla».³² Siguiendo a Deleuze, esta condición onírica es lo que literalmente el neorrealismo trae a la agenda, porque

[...] lo que define al neorrealismo es este ascenso de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción en el antiguo realismo.³³

Así es como el actor del neorrealismo «más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él».³⁴ Sin embargo, la pureza de la imagen es cuestionada por la pluralidad de signos que la trabajan:

[...] al mismo tiempo que el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen entera tenga que ser “leída” no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible.³⁵

32 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 14.

33 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 13.

34 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 13.

35 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 38.

Si la película que nos mueve a pensar «se presenta como un texto» es porque la imagen-tiempo es a la vez legible y pensable, está discretizada, escrita. Lo que se olvida con demasiada frecuencia en los comentarios dedicados a *La imagen-tiempo* es precisamente el papel de los lectosignos, que permiten leer la imagen a través de la espacialización del tiempo que presenta. En este sentido, podemos afirmar que la presentación directa del tiempo es, por lo tanto, ya una construcción artefactual, un efecto de la escritura, como resultado de las ‘relaciones internas’ entre los elementos de la imagen —y en esto es precisamente un efecto de diferenciación—. Esto porque la imagen óptica y sonora pura está en realidad compuesta por relaciones temporales, cromáticas y topológicas que deben ser descifradas y comprendidas progresivamente como en el acto de leer, y no instantáneamente como en la percepción. De hecho, al referirse a Noël Burch, Deleuze concibe este proceso, «más próximo a una lectura que a una percepción», como una conexión de «aprehensión desfasada»,³⁶ es decir, lo que Stiegler llamaría un retraso epiméteico como condición noética.³⁷

Sin embargo, esta forma de escritura que teje la imagen —y que es en ella una forma de arqui-escritura— supone a su vez el hecho del cine, es decir, la tecnología de la cámara, que reivindica un derecho sobre el pensamiento mismo, como su condición de posibilidad, al menos en la sala de cine: en esto Stiegler hablaría de una condición a-trascendental. Sea como fuere, si es precisamente a partir de esta escritura-lectura que el cine empieza a hacer pensar a la gente, esto solo es posible gracias al papel autónomo de la cámara, que subordina la descripción de un espacio a las funciones noéticas, operando «constantes reencuadres como funciones del pensamiento», y produciendo así «noosignos que expresan las conjunciones

³⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 40.

³⁷ Véase Bernard Stiegler. *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo* (Hondarribia: Cultura Libre, 2002).

lógicas de continuación»,³⁸ completamente independientes en relación con las acciones de los personajes, que se han convertido en clarividentes y espectadores en su propia sala cinematográfica, la del arqui-cine. He aquí el auténtico cine del pensamiento.

Dicho todo esto, y con el afán de ‘visibilizar’ concretamente la propuesta, un ejemplo contemporáneo podría rastrearse en *Knight of cups* de Terrence Malick (2015), cuyo protagonista es Rick, un exitoso guionista de Hollywood que, sin embargo, en su vida privada se inclina cada vez más al fracaso. Él vive constantemente rodeado por las imágenes —del mismo cine, de sus recuerdos que se mezclan con las percepciones presentes deformándolas, pero también de las cartas de tarot que, al manifestarse, indican posibilidades de lectura de los acontecimientos en los que Rick se encuentra atrapado, sin saber cómo orientarse—. Estas imágenes son una constante irrupción del afuera, que desvía literalmente cualquier tipo de acción o decisión que Rick esté a punto de emprender. Atrapado por las imágenes en la necesidad e imposibilidad de pensar al mismo tiempo, este personaje no puede mantener relaciones ni otorgar sentido a sus encuentros, mientras que su tiempo vivido (y con ello su consciencia) se convierte en una serie de falsas conexiones, lo que restituye al espectador la sensación de estar perdido ‘en’ y ‘con’ el pensamiento.



Fotograma de la película *Knight of cups*, de Terrence Malick (2015).

³⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 41.

La imagen en síntomas

Hasta ahora hemos distinguido lo organológico y lo noético según dos análisis diferentes, a saber, el sociopolítico y el teórico. Sin embargo, existe la posibilidad de razonar en torno a su necesaria composición, y esta posibilidad viene precisamente de los dos textos principales traídos a colación para el presente ensayo. De hecho, tanto la imagen-tiempo como el tiempo del cine y la cuestión del malestar componen el nivel social y el nivel noético adoptando una perspectiva que podríamos llamar sintomatológica. Ahora bien, no se trata solo de la observación psicosocial del carácter tóxico de un determinado tipo de cine o de tecnologías vinculadas a las imágenes, aunque esta toxicidad sea tan rica en descripciones de los dos autores en términos de desindividuación, riesgo totalitario, proletarización, enfado de las masas o estupidez sistémica. La dimensión sintomatológica es también y ante todo noética, como interna a las imágenes y su (re) producción, al menos cuando logran impactar el pensamiento y, por lo tanto, moverlo a pensar, como ocurre en las películas privilegiadas tanto por Deleuze como por Stiegler —comenzando con las de Resnais y Antonioni—.

Con Stiegler, cuando una película muestra el impacto que conlleva el pensamiento, rompe con el régimen de los estereotipos, que son protensiones colectivas que ahora se han convertido en clichés, y presenta traumatismos, es decir, protensiones vinculadas a aspectos literalmente extraordinarios del fenómeno, por lo tanto, anomalías, así como los síntomas son variaciones anómalas de un régimen de salud —siendo los síntomas eventos (psicosomáticos) en términos médicos—. Esta dinámica protensional proviene de la teoría husserliana del objeto temporal y más en general del flujo de la conciencia a través del cual esta proyecta un fenómeno que es el resultado del juego de retenciones y protensiones y de sus sobredeterminaciones por las retenciones secundarias y terciarias (donde estas sobredeterminan las retenciones secundarias). Esta

sobredeterminación provoca el hecho de que un mismo objeto nunca es el mismo fenómeno, desde el momento en que las retenciones primarias del primer encuentro con el objeto se convierten en las retenciones secundarias de los otros encuentros (con el mismo objeto), y así es que también cambian las protensiones, es decir, los deseos frente a este objeto.

Ahora, si el papel del cine como *fármakon*, como lo es cualquier objeto temporal, consiste además en acompañar el fluir de la conciencia, sobredeterminando sus retenciones y protensiones, el lado farmacológicamente positivo del cine que mueve a pensar consistirá en suscitar nuevas protensiones secundarias traumáticas, es decir, *shocks* en lugar de *clichés* (como es en el caso del ya citado *Knight of cups*, donde la sucesión de imágenes, en lugar de aclarar los sucesos relacionándolos como uno esperaría, nos sorprende con *shocks* continuos que repiten los traumas del protagonista, de hecho imponiendo una intensa actividad noética que genera una proliferación de lecturas posibles). Dado que los clichés son estereotipos, a saber, hábitos, automatismos y regularidades que cada persona encarna en su vida, Stiegler nos invita a pensar en los traumas como síntomas, irregularidades y excepciones que pueden mostrarnos la necesidad de un cambio o al menos de pensar diferente sobre un mismo objeto —y, en este sentido, a producir diferencias como motor de individuación—. Con el fin de hacernos comprender mejor, desde un punto de vista teórico, la distinción entre estereotipos y traumatipos, Stiegler nos remite precisamente a las dos formas de repeticiones en Deleuze:³⁹ una repetición «que mata», estereotipada, que repite lo ya conocido, y una repetición que «salva y que cura» introduciendo una diferencia y que, por ende, contiene en sí misma el principio del cambio, que se da en forma de síntomas traumatizantes del sistema atencional formado por el juego de retenciones y protensiones.

Volviendo a Platón y su sueño de sincronizar integralmente las almas de los ciudadanos, ahora podemos afirmar

39 Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002): 28.

que, si la formación de lo transindividual es siempre un compromiso entre traumatismos y estereotipos, la sincronización es ante todo una represión de cualquier carácter traumático, finalizada en el establecimiento de un solo uso de significados resultantes de la transindividuación. Sin embargo, Stiegler nos muestra que desde el proto-totalitarismo platónico hasta los totalitarismos del siglo XX y los neototalitarismos inducidos por el *neuromarketing* y las tecnologías digitales, la sincronización solo se ha extendido y mejorado cada vez más, haciendo «crecer el desierto», para decirlo con Nietzsche:

Ahora bien, la sincronización que se hace casi permanente y sistemática con los media y que cada vez tenderá más a serlo y también en el *devenir-media de todos los instrumentos de trabajo y de socialización*, [...] es el advenimiento por mediación de estos media de una *pérdida de individuación generalizada* [...]. Esta pérdida de individuación, que es también un *proceso de decepción* inmenso e inquietante, ya no afecta el solo al proletariado como fue el caso con la máquina “portadora de herramientas”, sino a la sociedad en su totalidad y para el conjunto de sus modos de vida.⁴⁰

El efecto principal de la sincronización es la pérdida generalizada de la individuación; siendo la individuación siempre psíquica y colectiva, tanto del yo como del nosotros, sucede que el malestar afecta tanto a individuos psíquicos como a individuos colectivos y, por tanto, a la posibilidad misma de transindividuación, cuyos significados creados por este proceso dan lugar a nuestro entorno preindividual, es decir, en el sentido de Simondon, al ser. Entonces, lo que la sincronización afecta, debilitándolo, es precisamente el ser como tal:

Por esta razón el Yo puede crearse el *Nosotros*, e inversamente; es entonces el dominio exclusivo del Se impersonal, que reina tanto sobre y por el totalitarismo como sobre y por el consu-

⁴⁰ Stiegler, *La técnica y el tiempo* 3, 162.

mismo y la gregariedad de las "sociedades de mercado" que paradójica y tan falsamente se dicen "individualistas". La sincronización de los Yo como flujo es la disolución de la posibilidad de la excepción y el tiempo de la decepción tanto del Yo como del *Nosotros*, que se borran en su confusión. Este tiempo de desindividuación, cuya afirmación "individualista" es a la vez el índice de frustración y la denegación, es una época en la que la "cuestión del ser [être]" se convierte en la cuestión del malestar [*mal-être*].⁴¹

Podemos encontrar esta generalización del malestar —una generalización teórica en la medida en que el mal-estar es el del ser como tal—, que Stiegler expresa como una sintomatología, también en Deleuze y en particular en sus análisis del cine de Antonioni. Si para Deleuze el director italiano es el único en su campo que ha seguido el proyecto nietzscheano de crítica moral hasta su fin, convirtiéndose así en un verdadero sintomatólogo de la sociedad, es por eso que, a través de sus películas, nos muestra cómo Eros se enfermó:

Si estamos enfermos de Eros, decía Antonioni, es porque Eros mismo está enfermo; y lo está no simplemente porque su contenido está viejo o caduco, sino porque se lo ha apresado en la forma pura de un tiempo que se desgarrar entre un pasado ya terminado y un futuro sin salida. Para Antonioni no hay otra enfermedad que las crónicas, Cronos es la enfermedad misma.⁴²

Ahora bien, para mostrar esta enfermedad del tiempo, esta enfermedad que es el tiempo y, por tanto, mostrar el tiempo mismo a través de la intermediación de los cronosignos, Antonioni necesita de 'lectosignos':

[...] los cronosignos son inseparables de los lectosignos, que nos fuerzan a leer en la imagen otros tantos síntomas, es

⁴¹ Stiegler, *La técnica y el tiempo* 3, 162.

⁴² Deleuze, *La imagen-tiempo*, 40.

decir, a tratar la imagen óptica y sonora como algo legible también.⁴³

Por eso, los actores de Antonioni deben convertirse en visionarios, actores-médium, ante «una civilización del tópico [*cliché*] donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes, [...] en ocultarnos algo en la imagen».⁴⁴ Lo que esconden los clichés son los traumas que una sintomatología de las imágenes debe saber leer y, por tanto, explicar como vectores de desterritorialización, del pensamiento en particular.

Huelga decir que hoy, ante la sincronización generalizada inducida por las tecnologías digitales de automatización social, es cada vez más necesario explicar los síntomas y los traumas para componer nuevos fondos preindividuales desde donde volver a proyectar el deseo social, es decir, desde donde proyectar (arqui)cine y, por tanto, desde donde producir sueños a realizar para perseguir la individuación psíquica y colectiva.

Si sigue siendo cierto, como decía Nietzsche, que «el desierto crece»,⁴⁵ hay que considerar también que durante los años que han transcurrido desde la publicación de *La imagen-Tiempo* (1985) hasta nuestros días, la situación sociocultural mundial solo ha ido empeorando, produciendo miseria en todos los niveles: simbólica, emocional, material, etc. De hecho, la desindividuación generalizada parece conducir a la destrucción de lo social mismo por las tecnologías relacionales y, en particular, por las redes sociales, que tratan lo social solo como un inmenso banco de datos. Parafraseando a Deleuze, del «pueblo que falta»⁴⁶ y que se había podido constituir a través de las fabricaciones creativas del cine, hemos llegado a lo social que falta,⁴⁷ es decir, la desaparición de las condiciones mismas de aparición

43 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 40.

44 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 37.

45 Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza Editorial, 2003): 413.

46 Deleuze, *La imagen-tiempo*, 286.

47 Véase Paolo Vignola. "Symptomatology of Collective Knowledge and the Social to Come", *Parallax*, n.º 83 (2017): 184-201.

de un pueblo. Por lo tanto, deberemos comprometernos a soñar de manera organológica para no terminar ahogados en una pesadilla completamente real.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1971.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- . *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Heidegger, Martin. "¿Qué quiere decir pensar?". *Revista Colombiana de Psicología*. N.º 5-6, 1997, 11-17.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2003.
- Putnam, Hilary. "Cerebros en una cubeta", en *Razón, verdad e historia*. Madrid: Tecnos, 1988, 15-33.
- Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- Stiegler, Bernard. "Organology of Dreams and Archi-Cinema". *The Nordic Journal of Aesthetics*, N.º 47 (2014): 7-37.
- . *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Cultura Libre, 2002.
- . *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Cultura Libre, 2004.
- . *De la misère symbolique*. Paris: Flammarion, 2013.
- . "Lo que hace que la vida merezca ser vivida". *De la farmacología*. Madrid: Avarigani, 2015.
- Vignola, Paolo. "Symptomatology of Collective Knowledge and the Social to Come". *Parallax*. N.º 83 (2017): 184-201.

Cronotopos en trance: La mirada descolonizadora de la novela *Don Goyo* llevada al cine

Jorge Flores Velasco

Universidad de las Artes

Docente de la Escuela de Cine

Cátedra de Investigación

en cine y Teoría del cine

jorge.flores@uartes.edu.ec



En mismos tiempos
Roger Pincay
30 x 42 cm
Carbón sobre papel
2021

Resumen

El presente texto aborda las formas del tiempo en la enunciación y narración, tanto literaria como cinematográfica (a través del guion), en el contexto del discurso decolonial. El objetivo es encontrar una metodología de escritura de guion para la adaptación cinematográfica de la novela *Don Goyo* (1933) de Demetrio Aguilera Malta. Para ello revisamos los conceptos de 'cronotopo', 'cultura de carnaval' y 'realismo grotesco' desarrollados por Mijaíl Bajtín para la literatura y los articulamos con la teoría del cine de Gilles Deleuze y su 'cine-trance', concepto creado para pensar el cine del 'Tercer Mundo'. Esta exploración nos lleva a procesos, estrategias y experiencias de puesta en escena cinematográfica que vehiculan discursos decoloniales. Finalmente, se exponen algunos hallazgos específicos sobre metodologías de escritura de guion que resultan sugestivos para el proceso de transmutación de la mirada descolonizadora de *Don Goyo* al cine.

Abstract

The present text approaches the forms of time in enunciation and narration, both literary and cinematographic (through the script), in the context of decolonial discourse. The objective is to find a script writing methodology for the film adaptation of the novel *Don Goyo* (1933) by Demetrio Aguilera Malta. To do so, we review the concepts of 'chronotope', 'carnival culture' and 'grotesque realism' developed by Mikhail Bakhtin for literature and we articulate them with Gilles Deleuze's film theory and his '*ciné-transe*', a concept created to think the cinema of the 'Third World'. This exploration leads us to processes, strategies and experiences of cinematographic *mise-en-scène* that convey decolonial discourses. Lastly, some specific findings on script writing methodologies that are suggestive for the process of transmutation of *Don Goyo's* decolonizing gaze to cinema are exposed.

Introducción

Este capítulo se propone revisar las formas del tiempo en la construcción de la 'mirada descolonizadora' de *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta (1933) con el objetivo de encontrar una metodología para la adaptación cinematográfica de la novela;

se trata de un trabajo de investigación en cine y en literatura que recurre a prácticas y teorías para reflexionar sobre los procesos de producción de films decoloniales. Este trabajo presenta específicamente la investigación sobre metodologías de enunciación y narración en el cine y sobre los procesos de escritura de guion y puesta en escena cinematográfica. También se discute sobre la aplicación, en prácticas cinematográficas, de conceptos cómo: cronotopo, cine-trance, forma-fronteriza, cultura de carnaval y realismo grotesco.

Decolonialidad, cronotopo y cine-trance

En los años 60 y 70, las teorías y metodologías de creación cinematográfica descolonizadoras transitaron el mismo camino que el discurso poscolonial, mezclando las teorías de Franz Fanon con el posestructuralismo francés. Hoy, cincuenta años después, lo ‘decolonial’ nos confronta con la posibilidad de una «desobediencia epistémica».¹ Desobediencia que propone que el discurso poscolonial debe ser llevado a la práctica, más allá de sus límites en tanto proyecto de transformación académica restringido al propio contexto académico. En ese sentido, la decolonialidad es el discurso poscolonial llevado a la práctica artística, económica, política, social, etc.

El discurso decolonial unifica varias áreas del conocimiento con la finalidad de construir enunciados reflexivos acerca del mundo. Parte constitutiva del campo interdisciplinario del discurso decolonial son las teorías poscoloniales, que se caracterizan principalmente por proponer obras fuertemente teóricas que, en su mayoría, han surgido bajo la influencia del posestructuralismo (Lacan, Foucault, Derrida). El discurso decolonial combina también corrientes teóricamente divergentes como el nacionalismo, la literatura, el cine, los

¹ Cfr. Walter Dignolo. *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, 1.a ed. (Paris, France: Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2015).

estudios sobre la subalternidad y las obras de autores paradigmáticos como Frantz Fanon, Albert Memmi, Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y José Rabasa. Otras teorías que han influenciado el campo teórico de la decolonialidad son la teoría anticolonial (Cesaire, Fanon, Memmi, Cabral, Dorfman y Matherlart), la teoría de la dependencia (Gunder-Frank, Amin, Wallerstein), y la colonialidad del poder (Anibal Quijano, Walter Dignolo, Arturo Escobar, Catherine Walsh, Javier Sanjinés, Enrique Dussel).

El pensamiento poscolonial que intercede en la práctica decolonial, incluido el cine, según Robert Stam,

[...] pone énfasis en la desterritorialización y el carácter artificial y calculado del nacionalismo y las fronteras nacionales, así como la obsolescencia del discurso anticolonial, por su parte, los pueblos indígenas defienden un discurso de reivindicación territorial, de vinculación simbiótica con la naturaleza y de resistencia activa frente a las incursiones coloniales.²

A largo del estudio de las formas decoloniales en el cine hemos llama 'forma-fronteriza'³ a la manera de enunciación y/o narración que resulta disruptiva con relación a las formas canónicas del medio. Films que se crean desde un lugar de desobediencia contra los géneros cinematográficos dominantes y que se construyen desde una mirada descolonizadora. La característica principal de la forma-fronteriza en el cine es que desterritorializa el enunciado cinematográfico a través del trabajo teórico-práctico sobre las formas fílmicas, las formas discursivas y las formas del tiempo. En ese sentido, los conceptos de 'cronotopo' y de 'cultura del carnaval' de la filosofía del lenguaje de Mijaíl Bajtín son especialmente productivos para pensar y entender cómo las for-

2 Robert Stam. *Teorías del cine: una introducción*, 1.a ed., Colección Paidós Comunicación Cine 126 (Barcelona: Paidós, 2012): 339.

3 Cfr. Jorge Flores Velasco. "La forma-fronteriza: la búsqueda de una estética decolonial del Nuevo Cine Latinoamericano" (Paris, France, Universidad Nueva Sorbona - Paris 3, 2018).

mas discursivas y las formas del tiempo son fundamentales para la enunciación y narración del cine decolonial.

En la teoría de Bajtín⁴ el ‘cronotopo’ es la presentación de las configuraciones de tiempo y espacio en el lenguaje y el discurso; el término puede traducirse literalmente como ‘espacio-tiempo’. En su obra *Teoría y estética de la novela*,⁵ Bajtín demostró cómo diferentes géneros literarios operan con diferentes configuraciones de tiempo y espacio, dándole a cada género su carácter narrativo particular. Según Bajtín, el cronotopo es:

[...] la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura).⁶

En otro estudio de Bajtín sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* se analiza el cronotopo del umbral en el contexto de la obra de François Rabelais y la importancia de las ‘fuentes populares’ en la literatura cómica popular. La importancia del humor de la ‘plaza pública’ y de sus rituales, como el carnaval y el vocabulario familiar hace del

4 Mijaíl Bajtín es un historiador y teórico ruso de la literatura que se interesó por el psicoanálisis, la estética y la ética. Fue precursor de la sociolingüística y escribió trabajos sobre los formalistas rusos. Bajtín desarrolló los conceptos de dialogismo y de polifonía en la literatura, pero, como se mencionó anteriormente, se revisarán únicamente los conceptos de ‘cronotopo’ y ‘cultura del carnaval’.

5 Cfr. Mijail Mijailovich Bajtín. *Teoría y estética de la novela*, 1.a ed. (Madrid: Taurus, 1991).

6 Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 237.

estilo de Rabelais un discurso decolonial. En la literatura del escritor francés, al mismo tiempo que confluyen varias realidades, estas están trastocadas por el espacio-tiempo único que constituye el carnaval. Según Bajtín, en estas manifestaciones se vuelve visible «un segundo mundo y una segunda vida» que permite que emerja sobre la superficie del texto la «dualidad del mundo». En el cronotopo del umbral se produce una desterritorialización del enunciado a través de la yuxtaposición de los diferentes discursos presentes en una estructura social. En el caso de Rabelais se muestran la cultura del renacimiento y sus relaciones de poder.

A partir del cronotopo del umbral, Bajtín hace un análisis minucioso de la estructura social del Renacimiento, donde encuentra una relación y un equilibrio entre el lenguaje permitido y el interdicto. Bajtín señala dos puntos fundamentales en la obra *Gargantúa y Pantagruel*⁷ de Rabelais: el primero es la cultura del carnaval como una institución social del Renacimiento, y el segundo es el 'realismo grotesco' de la literatura de Rabelais. Se estudia la intersección entre lo social y lo literario, así como el significado del cuerpo en el cronotopo del umbral.

El 'cronotopo del umbral', el 'realismo grotesco' y la 'cultura del carnaval' resultan muy interesantes para pensar la literatura y el cine decoloniales, ya que en estos conceptos encontramos la intención y el gesto de convulsionar las jerarquías de una estructura social, yuxtaponiendo discursos dominantes con subalternos que interceden en un territorio determinado. Según Bajtín,

[...] todos eran considerados iguales durante el carnaval. Aquí, en la plaza principal de la ciudad, reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre personas generalmente divididas por las barreras de casta, propiedad, profesión y edad.⁸

7 François Rabelais. *Gargantúa y Pantagruel*, 1.a ed. (Madrid: M. Aguilar, 1923).

8 Mijaíl Mijáilovich Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, 1.a ed. (Barcelona: Barral, 1971): 9.

El sentido único del tiempo y el espacio en el carnaval hace que el individuo se sienta parte de un colectivo, hasta el punto de dejar de ser él mismo. Mediante el uso de la fantasía y la máscara, un individuo cambia su cuerpo y se renueva a sí mismo. Surge una mayor conciencia de la comunidad y unidad sensual, material y corporal del grupo. La comunidad que participa en el carnaval es consciente de su unidad en el tiempo, así como de su inmortalidad histórica asociada a su renovación continua por el ciclo de la vida. Según Bajtín, el cuerpo necesita un tipo de reloj para ser consciente de su atemporalidad. En ese proceso de enunciación y narración, lo grotesco pone énfasis en los cambios corporales a través del acto de alimentarse, defecar y tener relaciones sexuales.

El análisis del cronotopo del umbral como metodología de enunciación y narración del cine decolonial puede dar resultados bastante interesantes, ya que, al igual que en la literatura de Rabelais, hay una desterritorialización del enunciado que se produce gracias a la combinación ‘carnavalesca’ de discursos disímiles. Las maneras de hablar y de gesticular le permiten, tanto a Rabelais como al film decolonial, volver visible la artificialidad de las fronteras geográficas, sociales y epistemológicas. La teoría de Bajtín nos permite pensar el cine como una lengua compuesta de varios lenguajes ya que, como él mismo señalaba, los enunciados que tienen la capacidad de mostrar la dualidad del mundo se caracterizan por posicionar su lugar de enunciación en la intersección de «presiones centrífugas hacia la normatividad (monoglosia) y unas energías centrífugas (heteroglosia) que favorecen la diversificación de la misma lengua».⁹

Transmutando al cine la metodología del cronotopo de Bajtín podemos decir que el cine decolonial ve a Hollywood como un lenguaje dominante que tan solo constituye una parte de la ‘lengua’ llamada cine. El lugar de enunciación del film decolonial parte de la presunción de que el cine de los

⁹ Robert Stam. *Teorías del cine: una introducción*, 1.a ed., Colección Paidós Comunicación Cine 126 (Barcelona: Paidós, 2012): 350.

grandes estudios, respaldado y avalado por el poder institucional, ejerce una hegemonía sobre una serie de otros 'lenguajes secundarios' que resisten, como, por ejemplo: el cine latinoamericano, el documental, el cine ensayo, el cine de vanguardia, etc.

Siguiendo la reflexión sobre cines subalternos que se oponen al cine dominante de Hollywood, los estudios sobre el 'cine del tercer mundo' de *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze resultan también beneficioso para entender cómo se produce la desterritorialización de los films decoloniales y cómo funciona el cronotopo del umbral en esas prácticas cinematográficas. Deleuze propone que el cine político moderno de los países excolonias se funda sobre la base de la idea de la 'puesta en trance' de los discursos que interceden en el mundo colonial. Sobre el oficio del cineasta, Deleuze propone que este tipo de cine debe utilizar las formas fílmicas canónicas y revertirlas para comunicarlas a un público frecuentemente analfabeto y alienado por las series americanas, y los films de karate: «esta es la materia que se debe trabajar para extraer de ella los elementos de un pueblo que falta todavía».¹⁰

En este 'cine-trance' de 'un pueblo que falta' el objetivo del cine político clásico de 'toma de consciencia' es dejado de lado por la búsqueda de presentación de la 'yuxtaposición de las violencias' que se generan en el espacio-tiempo colonial. La 'puesta en trance' de este cine trabaja sobre la transición entre el colonizador y el colonizado, lo que implica un 'doble devenir' entre el cineasta y los personajes reales que aparecen en el film. Este proceso de puesta en escena produce una 'fabulación' de la vida de los personajes reales a través de un 'acto de habla', por medio del cual el personaje cruza la frontera que separa sus cuestiones privadas produciendo él mismo 'enunciados colectivos', es decir, un cine con una mirada descolonizada.

¹⁰ Stam. *Teorías del cine: una introducción*.

Realismo cinematográfico y escritura de guion

Queda bastante claro hasta aquí que el género cinematográfico que más se acerca a una forma decolonial es el realismo. Por lo tanto, es necesario conocer cómo se escriben los guiones de los films realistas.

Primero definamos qué es un guion. De forma práctica y simple, podemos decir que es una transcripción de la idea de un film a un texto y, al mismo tiempo, una sucesión de imágenes y de sonidos que van construyendo una historia destinada a ser filmada. El guion expone, por lo tanto, de la manera más precisa posible, eso que el director espera que el espectador entienda.

En lo que se refiere específicamente a la adaptación cinematográfica, los primeros análisis académicos destacan que el film debe ser 'fiel' a la novela privilegiando una 'transformación' de la literatura al cine (Bluestone, Helman Osadnik). En estudios más recientes, los autores consideran que se debe privilegiar la narratología en la adaptación, tomando en cuenta que literatura y cine son dos medios distintos y, por ende, utilizan maneras distintas de narrar (Chatman, Rifkin). Ya en los años 60, los estudios sobre la adaptación son más prolíficos, entre los cuales destaca el estudio de Robert Stam *Teoría y práctica de la adaptación*, quien considera que las posibilidades metodológicas de una adaptación son infinitas.

El 'dialogismo-intertextual' de la teoría de la adaptación de Robert Stam propone una preferencia producida en un medio que es transformada en otra preferencia en un medio diferente. En ese sentido, la adaptación es dialógica, considerando los dos lugares de enunciación presentes, la del escritor y la del cineasta, utilizando la intertextualidad para referirse a la relación entre una y otra.¹¹ Ahora bien, cabe preguntarnos: ¿cómo debería ser el guion que adapta una obra literaria decolonial? Para ello repasaremos algunos procesos de escritura de guion

¹¹ Cfr. Robert Stam y Lauro Zavala, *Teoría y práctica de la adaptación*, 1.a ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

del realismo que consideramos productivos para responder esta pregunta. Los precursores del realismo en Hollywood, durante el contexto económico, social y cultural de la gran depresión, desarrollaron los primeros procesos de una posible metodología de escritura de guiones realistas (*Scarface, el terror del hampa*, (Scarface, 1932) de Howard Hawks; *Furia* (Fury, 1936) de Fritz Lang; *Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, 1940) de John Ford. Estos films utilizaron procesos de escritura de guion y de levantamiento de información innovadores, aunque todavía incipientes. Por ejemplo, en el caso del guion de *Scarface* se utilizaron alusiones a hechos reales para impresionar al público. El guion, escrito por Ben Hecht, está basado en la novela homónima de 1929 escrita por Armitage Trail, que retrata la vida de Al Capone. Por esto el film está repleto de guiños de ojo a asesinatos de gánsteres reales que los espectadores podían reconocer.

Al mismo tiempo que los films precursores del realismo aparece el cine documental. La influencia de Robert Flaherty y de los documentalistas británicos fue decisiva para el desarrollo del realismo en el cine. Flaherty privilegiaba el encuentro con el 'otro' y John Grierson, el compromiso social y la denuncia, con el fin de educar políticamente al espectador. *Nanuk, el esquimal*, (Nanook of the North, 1922) de Robert Flaherty; *Drifters* (1929) e *Industrial Britain* (1931) de John Grierson. La influencia de los primeros documentales en el realismo cinematográfico fue decisiva ya que demostraban que la forma de los films que retrataban ciertas realidades surgía de procesos creativos con el 'otro' y la investigación casi científica de realidad. Por ejemplo, Grierson propuso que los principios del documental podrían explotarse en una nueva forma de arte; que el 'actor natural' y la 'escena original' son mejores guías que el rígido guion de ficción del cine clásico. Según el realizador británico se puede interpretar mejor el mundo moderno a través de las estrategias de puesta en escena del documental gracias a la participación del otro filmado.

Luego aparecería el ‘realismo poético’ que se desarrolla en Francia de la mano de Jean Renoir. Los guiones de las películas de este subgénero daban vital importancia al diálogo y gran parte de las escenas se filmaban en locaciones reales. El diálogo, la idea expresada verbalmente, deviene centro de atención en historias que retratan la vida de personajes marginales o malditos y sus entornos populares.

El neorrealismo italiano, la primera gran ola de realismo en el contexto de la producción cinematográfica mundial, tenía como objetivo principal presentar la vida cotidiana tal como es, adoptando un método de escritura que se posiciona entre la rigidez del guion clásico y procesos innovadores provenientes del documental. Por ejemplo, los cineastas recurrían al levantamiento de información por medio de entrevistas a personajes reales con el objetivo de enriquecer la trama y sus diálogos, como es el caso del guion de *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945), para el cual Roberto Rossellini recopiló información directamente de los jefes de la resistencia italiana al fascismo.

En los esfuerzos por desarrollar una práctica narrativa alternativa, a fines de la década de 1950 y durante toda la década de 1960, los cineastas de la *Nouvelle Vague* y otros movimientos realistas del cine moderno eran muy conscientes de los inconvenientes del modelo industrial de Hollywood y de sus guiones rígidos. Godard, Truffaut, Rivette, y sus colegas de la Nueva Ola francesa, criticaban la escritura de guiones clásica como una actividad estrictamente autónoma, ya que saca la historia que se va a contar de su contexto y potencialmente refuerza una fractura entre la concepción y la ejecución del film. En lugar del guion tradicional, los cineastas de la *Nouvelle Vague*, y del realismo moderno mundial, emplearon estrategias que intentaban cambiar el énfasis en la página escrita por el énfasis en la puesta en escena, es decir, en el diálogo y el manejo de la imagen y el sonido.

Los cineastas contemporáneos del Dogma 95 y de la Sexta Generación del cine chino continuaron con el desarrollo del realismo cinematográfico experimentando con las mismas estrategias de los realismos precedentes; todo esto impulsado por el advenimiento de la tecnología digital. En esta segunda ola de realismo en el cine, los cineastas utilizaron metodologías alternativas de escritura de guion, como, por ejemplo, guiones que parecían más un esquema guía o lo que se conoce como un 'tratamiento' más que un guion propiamente dicho. La premisa parecía ser: cuanto menos se escribía de antemano, cuanto más se aleje un cineasta de un guion tradicional, más oportunidades tendrá de usar la puesta en escena en el proceso de creación del film. Aunque el problema resulta ser mucho más complejo, la puesta en escena se vuelve aún más importante y en la mayoría de los casos permanece abierta a los 'imprevistos' que surjan en el momento de la filmación.

En América Latina, el Nuevo Cine Latinoamericano abrió el camino del realismo cinematográfico en el continente. Estos films realistas fueron acompañados de manifiestos sobre el cine y la descolonización de la mirada; aunque la reflexión sobre la escritura de guion no fue uno de los temas centrales. A pesar de esto, es evidente que el NCL fue un cine realista que combinó las metodologías de escritura de guion del neorealismo italiano y de la *Nouvelle Vague* con las ideas revolucionarias y descolonizadoras de la época. *La edad de la tierra* (A idade da terra, 1980) de Glauber Rocha, *La sangre del condor* (Yawar Mallku, 1969) de Jorge Sanjinés, *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, *Tierra en trance* (Terra em transe, 1968) de Glauber Rocha.

El Nuevo Cine Latinoamericano y el *Cinema Novo* se oponían a los guiones rígidos del modelo clásico de Hollywood y proponían un cine realista donde la 'actitud' política de los cineastas y la 'libertad' creativa eran parte fundamental de la escritura de guion y de la realización. (*Sem essa, aranha*

(1970) de Rogério Sganzerla; *Claro* (1975) de Glauber Rocha; *Org* (1998) de Fernando Birri). En una segunda ola de realismo en América Latina a finales de los años 90 continúa la dinámica de producción que ponía el acento en la puesta en escena y no en la estructura rígida del guion clásico. (*La vendedora de rosas* (1998), Victor Gaviria; *Pizza, birra y faso* (1998), de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano; *5 pal' peso* (1998), de Raúl Perrone).

En el siglo XXI, los métodos de escritura de guiones del realismo cinematográfico han fusionado las estrategias tradicionales del realismo con nuevas experiencias que dan resultados innovadores. Es el caso de *El Tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) de Apichatpong Weerasethakul. En este film, el guion «es similar a escribir una propuesta incluyendo la declaración del director, la sinopsis, el tratamiento, el *casting*, la información sobre el equipo creativo e información sobre proyectos relacionados».¹²

El cineasta tailandés reescribe el guion con los actores durante los ensayos para ir ajustando los diálogos. Weerasethakul afirma que el cineasta debe estar «abierto a los cambios con los actores en el set, pero necesitas un guion para que la gente conozca tu mundo. Entonces la película final cambia muchas veces».¹³

Un caso paradigmático de la escritura de guion es el de *Film socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard. El guion consiste en una guía compuesta de referencias de todo tipo: literarias, artísticas, visuales, sonoras, etc. Una especie de collage que sin duda es lo que más se acerca a lo que sería la forma de un guion decolonial; es decir, un objeto sensible que da cuenta de las relaciones de poder que tienen los discursos que interceden en un territorio determinado.

12 “Entrevista con Apichatpong ‘Joe’ Weerasethakul, en el Lima Independiente”, *Cinencuentro* (blog), 17 de junio de 2013. <https://www.cinencuentro.com/2013/06/17/entrevista-apichatpong-joe-weerasethakul-festival-lima-independiente/>.

13 “Entrevista con Apichatpong ‘Joe’ Weerasethakul...”.

à propos de "haute definition"



haute peinture française (?)

haute autorité
 haute fidélité
 hautes études
 haut commissariat
 hautes énergies
 high society
 high command
 ober kommando
 haute surveillance
 haute juridiction
 le Très-Haut
 votre Altesse

Qu'est-ce que la « haute défini-
 tion » ou « HD » ? L'écriture sur à dé-
 passer l'écriture. Des formats, supports et
 appareils qui peuvent afficher des ima-
 ges d'une très grande finesse. Leur
 « résolution » est en effet nettement
 supérieure à celle offerte par les DVD ou
 par la télévision à tube cathodique. Dans
 le cas de ces deux types d'appareils, la
 résolution est de 576 « lignes » - il
 s'agit de lignes de pixels, ou de points.
 Plus la résolution d'une image est élevée
 - plus cette dernière compte de points
 sur une surface donnée - , plus sa qualité
 et son niveau de détail sont élevés.
 La résolution qu'offre la « HD » est
 cinq fois supérieure à celle des DVD.



basse peinture française (?)

Página ejemplo del guion de Film socialisme (2010) de Jean Luc Godard¹⁴

Otra metodología de escritura de guion que se puede asociar a la decolonialidad es *Las mil y una noches* (As mil e uma noites, 2015) de Miguel Gomes. Este film del cineasta portugués se basa en múltiples historias reales de la crisis económica de Portugal en 2013. La premisa del film requirió una metodo-

¹⁴ "Jean-Luc Godard – Débordements". <https://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard>.

logía de escritura inusual en la cual la filmación se sucedía en paralelo a la escritura del guion, ya que el rodaje duró más de un año (comenzó el 9 de diciembre de 2013 y continuó durante todo 2014). El guion fue escrito en colaboración con un equipo de periodistas que viajaban por el país en busca de historias, privadas o públicas, recopiladas de personas o de la prensa local, para retratar la crisis de Portugal. El cineasta y su equipo de guionistas (Telmo Churro y Mariana Ricardo) eligieron de esta colección de hechos criminales, asuntos políticos, noticias deportivas y romances, aquello que debía ser transferido a la ficción y aquello que debía ser presentado bajo las formas del documental. Según Miguel Gomes:

[...] para hacer cine creo que hay que tener contacto con dos mundos, al menos para mí. Uno es el mundo material. Ese mundo, tal vez, estaría más conectado con aquello que llamamos documental. La realidad. Cosas que puedes atrapar y poner en las películas. Pero hay otro mundo al que no le puedo decir «no», porque me encanta. Es el mundo de *El Mago de Oz*, que para mí es el cine. El mundo de la imaginación, de la ficción. Entonces intento siempre negociar entre estos dos mundos.¹⁵

En este recorrido hemos podido constatar cómo el doble devenir, es decir, la relación entre el que filma y el filmado es fundamental para la escritura de un guion decolonial. Además, es evidente cómo el trabajo sobre el diálogo y la puesta en escena en formatos alternativos como tratamientos o simples guías de filmación son paradigmáticos al momento de hablar de realismo y de decolonialidad en el cine.

15 "Entrevista a Miguel Gomes, director de *Las mil y una noches* - Críticas | Sinopsis | Comentarios", *El Espectador Imaginario* (blog), 1 de abril de 2016. <https://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-a-miguel-gomes-director-de-las-mil-y-una-noches/>.

Guion decolonial: ¿cómo adaptar la novela *Don Goyo* al cine?

En mayo de 1933 José de la Cuadra anunciaba al mundo literario en lengua castellana la salida de la imprenta de la novela *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta.¹⁶ Desde esa primera reseña hasta el día de hoy esta obra ha sido considerada una 'novela americana', como su propio subtítulo confirma, es decir, una novela que habla de las particularidades de la vida en América. Aguilera Malta ha sido también considerado, más de una vez, como precursor del realismo mágico.¹⁷

La trama de *Don Goyo* se desarrolla en la isla Cerrito de los Morreños, en el Golfo de Guayaquil, y narra la historia de un negro cimarrón que lucha por mantener sus tradiciones ancestrales y sincréticas asociadas a la conservación de la naturaleza. En la novela también se muestra con gran prominencia la vida en comunidad en los manglares a inicios del siglo XX. La idea del libro nació de las vivencias que tuvo el autor durante su infancia en la isla y en el Golfo del río Guayas. La temática de conservación de los manglares también atrajo comentarios positivos en la actualidad, recibiendo el apelativo de «la primera novela ecologista de América Latina».¹⁸

La forma de la novela es considerada por su propio autor como «una novela casi vivida»,¹⁹ que pertenece al realismo social del Grupo de Guayaquil, donde interceden las ideas políticas socialistas de la época que buscaban desarrollar una literatura social tratando temas como el folclor, la mitología y la historia de la costa ecuatoriana. El realismo de Aguilera Malta, como el de muchos otros escritores y cineastas, era una expresión aso-

16 José De la Cuadra. "El 'Don Goyo' de Aguilera Malta", *La Rábida, revista hispanoamericana*, N.º. 226 (31 de mayo de 1933): 16.

17 Renán Flores Jaramillo. "Demetrio Aguilera Malta. El precursor del Realismo Mágico", *Afese* 55 (s. f.): 137-51.

18 *El Telégrafo*. "Ecologismo y la iniciativa Yasuní-ITT", *El Telégrafo*, 28 de agosto de 2013. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/15/ecologismo-y-la-iniciativa-yasuni-itt>.

19 Antonio Fama y Demetrio Aguilera-Malta. "Entrevista con Demetrio Aguilera-Malta", *Chasqui* 7, N.º 3 (1978): 16-23. <https://doi.org/10.2307/29739436>: 18.

ciada a una corriente que tenía como propósito hacer énfasis en los problemas sociales. La singularidad de Don Goyo en relación con otras novelas sociales es su carácter animista, ecologista, y grotesco,²⁰ que caracteriza su singular realismo:

[...] en Don Goyo el realismo tiene varios niveles. Y aquí debo aclararte que *para mí hay una sola realidad. Lo que ocurre es que lo objetivo, lo concreto, lo inmediato es solo una parte de ella. La realidad es lo que captan mis sentidos, pero también es lo que imagino y lo que sueño*. Es decir que, para mí, no hay una oposición entre realismo y surrealismo, realismo mágico o cualquier otra clase de realismo, sino que todas estas realidades parciales son partes integrantes de una misma realidad total.²¹

Volviendo a los cronotopos de Bajtín podemos decir que, si bien esta novela es heredera del cronotopo idílico, donde el espacio-tiempo se caracteriza por ser limitado y auto-suficiente, y por tener un tiempo semicíclico que combina el tiempo natural con uno familiar de la vida cotidiana, esta es una obra literaria que nos remite al cronotopo del umbral. El cronotopo de *Don Goyo* está basado principalmente en la construcción de un espacio-tiempo de crisis y de ruptura vital. El significado simbólico y metafórico de la obra nos remite a la desaparición de la cosmovisión de Don Goyo, en la cual se vive en armonía con la naturaleza, debido a la irrupción de la modernidad. Las diferentes escenas de la novela son una especie de 'vistas' que parecen no tener una duración cronológica y se trata, por el contrario, de la yuxtaposición de diferentes puntos de vista del instante decisivo en el cual la modernidad se impone sobre la cosmovisión ancestral del patriarca del Golfo del río Guayas y de su descendencia. Se puede decir que el cronotopo del umbral en *Don Goyo* da cuenta de la traslación

20 De la Cuadra, "El 'Don Goyo' de Aguilera Malta", 16.

21 Fama y Aguilera-Malta. "Entrevista con Demetrio Aguilera-Malta", 18. (La cursiva es nuestra).

de un espacio-tiempo de la naturaleza al de la modernidad. Al igual que en la literatura carnavalesca de Rabelais analizada por Bajtín, en *Don Goyo* surge una segunda vida, un segundo mundo, aquel que ha escapado a la modernidad gracias a su inaccesibilidad geográfica y, por lo tanto, se vuelven visibles los diferentes discursos presentes en esa estructura social. El gesto descolonizador de Aguilera Malta, al igual que el de Rabelais, está en la utilización del habla.

La adaptación cinematográfica de *Don Goyo* debe dar forma a la yuxtaposición de discursos que forman parte de la realidad que retrata la novela, al mismo tiempo que crea un diálogo intertextual entre esas voces y aquellas que actualmente dan forma a la realidad de las comunidades montubias y del Golfo del río Guayas. La adaptación de la novela debe dar lugar al diálogo entre las voces de la novela y las voces del film. En ese sentido, el guion debe poner en escena la trama de la novela al mismo tiempo que desvela las nuevas 'realidades', las nuevas voces, los nuevos discursos, que componen la estructura social del espacio-tiempo de la relación entre las poblaciones de la provincia del Guayas, Los Ríos y las estribaciones occidentales de la cordillera de los Andes, "pie de monte",²² en la provincia de Bolívar en la actualidad. En resumen, el proceso de escritura debe asentarse sobre la base de la puesta en escena de la trama de *Don Goyo* y del registro documental de los actores naturales que la interpretan.

Conclusiones preliminares

El cine es un medio que presenta discursos que a su vez responden a cronotopos específicos; es decir, a relaciones temporales y espaciales en un territorio determinado. Podemos decir que la desterritorialización del film puede ser estudiada a partir de la idea del cine como medio de prefiguración y figuración del espacio y del

²² Término popular para denominar lugares de cambio climático entre la costa y la sierra ecuatoriana.

tiempo. La forma-fronteriza y su proceso de desterritorialización descoloniza la mirada tanto del cineasta como del espectador. El cine decolonial debe pensar las relaciones específicas que hay en el espacio-tiempo poscolonial, trabaja sobre las 'realidades' que están presentes en los países excolonizados. En esta metodología, el habla permite que emerjan en la superficie del texto discursos diversos sobre el mundo y sus relaciones de poder.

Bibliografía

- Aguilera Malta, Demetrio. *Don Goyo, novela americana*. 1.a ed. Madrid: Cenit, 1933.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. 1.a ed. Barcelona: Barral, 1971.
- . *Teoría y estética de la novela*. 1.a ed. Madrid: Taurus, 1991.
- De la Cuadra, José. "El 'Don Goyo' de Aguilera Malta". *La Rábida, revista hispanoamericana*, N.º 226 (31 de mayo de 1933): 16.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. 1a. ed. Paidós Comunicación Cine, N.º 26. Madrid: Paidós, 2010.
- Cinencuentro. "Entrevista con Apichatpong 'Joe' Weerasethakul, en el Lima Independiente", 17 de junio de 2013. <https://www.cinencuentro.com/2013/06/17/entrevista-apichatpong-joe-weerasethakul-festival-lima-independiente/>.
- El Espectador Imaginario. "Entrevista a Miguel Gomes, director de Las mil y una noches - Críticas | Sinopsis | Comentarios", 1 de abril de 2016. <https://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-a-miguel-gomes-director-de-las-mil-y-una-noches/>.
- Fama, Antonio, y Demetrio Aguilera-Malta. "Entrevista con Demetrio Aguilera-Malta". *Chasqui* 7, N.º 3 (1978): 16-23. <https://doi.org/10.2307/29739436>.
- Flores Velasco, Jorge. "La forma-fronteriza: la búsqueda de una estética decolonial del Nuevo Cine Latinoamericano". Universidad Nueva Sorbona - Paris 3, 2018.
- Flores Jaramillo, Renán. "Demetrio Aguilera Malta. El precursor del Realismo Mágico". *Afese* 55 (s. f.): 137-51.
- Mignolo, Walter. *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la decolonialité*. 1.a ed. Paris, France: Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2015.

- Nagib, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. A&C Black, 2011.
- Nichols, Bill. *Introducción al documental*. 1.a ed. Miradas en la Oscuridad. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Rabelais, François. *Gargantúa y Pantagruel*. 1.a ed. Madrid: M. Aguilar, 1923.
- Stam, Robert, y Carles Roche Suárez. *Teorías del cine: una introducción*. 1.a ed. Colección Paidós Comunicación Cine 126. Barcelona: Paidós, 2012.
- Stam, Robert, y Lauro Zavala. *Teoría y práctica de la adaptación*. 1.a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Telégrafo, El. «Ecologismo y la iniciativa Yasuní-ITT». *El Telégrafo*, 28 de agosto de 2013. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/15/ecologismo-y-la-iniciativa-yasuni-itt>.

Filmografía

- 5 pal' peso* (1998) de Raúl Perrone.
- Claro* (1975) de Glauber Rocha.
- Drifters* (1929) de John Grierson.
- El Tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) de Apichatpong Weerasethakul.
- Film socialisme* (2010) de Jean Luc Godard.
- Furia* (Fury, 1936) de Fritz Lang.
- Industrial Britain* (1931) de John Grierson.
- La edad de la tierra* (A idade da terra, 1980) de Glauber Rocha.
- La sangre del condor* (Yawar Mallku, 1969) de Jorge Sanjinés.
- La vendedora de rosas* (1998) de Victor Gaviria.
- Las mil y una noches* (As mil e uma noites, 2015) de Miguel Gomes.
- Las uvas de la ira* (The Grapes of Wrath, 1940) de John Ford.
- Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea.
- Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty.
- Org* (1998) de Fernando Birri.
- Pizza, birra y faso* (1998) de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano.
- Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) de Roberto Rossellini.
- Scarface, el terror del hampa* (Scarface, 1932) de Howard Hawks.
- Sem essa, aranha* (1970) de Rogério Sganzerla.
- Tierra en trance* (Terra em transe, 1968) de Glauber Rocha.

Intermitencias: Desconectarse, desaparecer, dormir, soñar

María del Pilar Gavilanes

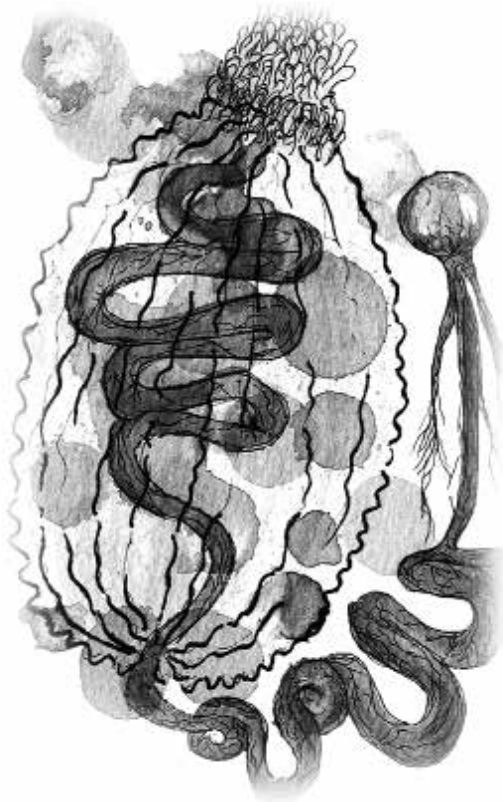
Universidad de las Artes

Docente del Dpto. Transversal de Teorías

Críticas y Prácticas Experimentales

Cátedra de Ciudad y espacio público

maria.gavilanes@uartes.edu.ec



Autoconservación

Daya Ortiz Durán

10 x 15 cm

Tinta china, marcadores sobre canson

Retoque digital

2021

Resumen

En cinco episodios, este artículo presenta distintas perspectivas sobre los ritmos de la existencia. Primero, retoma algunas proposiciones del *Comité invisible* sobre la necesidad de interrumpir los flujos pues estos estarían usurpando el tiempo de los individuos; luego, aborda la política de la discreción planteada por Pierre Zaoui en *La discreción o el arte de desaparecer* que, en el mismo sentido, establece el anonimato y la invisibilidad como formas de reapropiación del tiempo; para continuar, afirma la indispensable diferenciación entre el tiempo del trabajo y del descanso a partir de *La noche de los proletarios, archivos del sueño obrero* de Jacques Rancière y de *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño* de Jonathan Crary; finalmente, presenta *Los durmientes*, una obra de la artista Sophie Calle. En este recorrido, se analizan las formas del tiempo sustraído a los flujos ininterrumpidos y a las exigencias de la producción continua. En el contexto actual, reapropiarse del tiempo de la existencia constituiría una apuesta política por vivir el presente y transformarlo.

Abstract

In five episodes, this article presents different perspectives that reflect on the rhythms of existence. First, it recalls some propositions of *The Invisible Committee* concerning the need to interrupt flows since they would be usurping time from the individuals; then, it addresses the politics of discretion proposed by Pierre Zaoui in *Discretion or the art of disappearing*, which, in the same sense, establishes anonymity and invisibility as forms of reappropriation of time; afterwards, it affirms the indispensable differentiation between the time of work and rest, appealing to some reflections in *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France* by Jacques Rancière and *24/7 Late Capitalism and the Ends of Sleep* by Jonathan Crary; finally, it presents *The Sleepers*, a series of photographs by the artist Sophie Calle. Through this configuration, non-quantifiable forms of time are analyzed: time subtracted from uninterrupted flows and the demands of continuous production. In the current context, the reappropriation of time, which allows ways of life according to logics other than efficiency, would be a political bet to live in the present and to transform it.

Este texto plantea una reflexión sobre los usos del tiempo no cuantificable y, sustraído así, a las lógicas de los flujos y de la ganancia. Este 'tiempo suspendido' requiere, sin em-

bargo, mantener algún tipo de vínculo con los sistemas de producción, pues no se puede prescindir completamente de ellos sin arriesgarse a perder la posibilidad de intervenir en la configuración de una realidad. Por lo tanto, se propone a continuación una serie de acciones intermitentes que permitan una reapropiación del tiempo por parte de los individuos. En el marco de la (post)pandemia, cuando parecen reforzarse los mecanismos de las actuales sociedades de control, las actividades frente a las pantallas, la obsesión por la conectividad y los efectos de los algoritmos; cabe interpelarse sobre el uso del tiempo y la necesidad de crear ritmos singulares de la existencia que resistan a las lógicas dominantes.

Episodio 1. Desconectarse: vivir el presente

Las proposiciones del Comité invisible, grupo de autores anónimos, parten de un análisis del funcionamiento del poder en la actualidad: se sustenta sobre el uso de la tecnología y esta, se presenta como neutra, «tan neutra como la página blanca de Google».¹ De modo que, hábilmente, las tecnologías modulan el uso del tiempo en la vida de cada vez más individuos. Es por eso que en sus libros *La insurrección que viene* (2007), *A nuestros amigos* (2014) y *Ahora* (2017), una suerte de manifiesto en tres tomos, proponen interrumpir los flujos —atentar contra ellos y desconectarse— como prácticas fundamentales de orientación hacia la acción política y la posibilidad de crear otras formas de vida, otras formas de organización.²

Los aparatos pueden mantener a los individuos permanentemente conectados y estarían generando una crisis que, según el Comité invisible, sería ante todo, una ‘crisis de

1 Comité invisible. *À nos amis* (Paris: La fabrique, 2014): 84.

2 Estos tres libros están disponibles en la red, en acceso gratuito y en varios idiomas. Cabe subrayar aquí el postulado de la intermitencia: El comité invisible promueve la interrupción de los flujos y, a la vez, se sirve estratégicamente de ellos.

la presencia' pues las prótesis tecnológicas no nos permiten estar disponibles o realmente atentos a lo que nos rodea, estaríamos funcionando en un régimen de media-presencia / media-ausencia.³ Es, a partir de esta constatación, que el acto consciente de desconectarse permitiría recuperar la atención al presente, al aquí y al ahora, como condición necesaria para participar activamente en la experiencia colectiva.

Además, al desconectarse, los individuos sustraen sus acciones a la contabilización que las transforma en mercancía pues, en la actualidad, los medios tecnológicos permiten «una evaluación generalizada, en tiempo real, de todos los aspectos del ser».⁴ Al alimentar los *Big Data* y contribuir así a la eficacia cada vez mayor de los algoritmos, estaríamos creando perfiles que determinarían nuestro valor social y económico. En este sentido, recordemos un episodio de la serie *Black Mirror* o su ejecución 'real' en varias ciudades chinas que aplican un proyecto piloto para calificar en permanencia la actuación de cada ciudadano, sirviéndose de un sistema de vigilancia generalizado que conlleva a represalias o recompensas en función de su puntaje social.⁵

Ante tal panorama, el Comité invisible reivindica formas de la experiencia colectiva que puedan prescindir de las pantallas. La acción en el presente implicaría reconocer —y renunciar— a la ilusión sostenida por el universo cibernético (GAFA: Google, Apple, Facebook, Amazon) que procura al individuo «el sentimiento de tener acceso al mundo entero

3 Comité invisible, *À nos amis*, 31. Cf. Walter Benjamin, en su ensayo "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", detectaba ya en el mundo moderno un nuevo modo de percepción 'distráida'. Es importante aclarar que el término de presencia se entiende en esta reflexión con respecto a la atención que se puede comprometer o no con un entorno, es decir, en su acepción fenomenológica y no en el marco de una discusión ontológica en la que esta noción ha sido ampliamente cuestionada.

4 Comité invisible. *Maintenant* (Paris: La fabrique, 2017): 98.

5 En *Black Mirror*, se trata del episodio *Caída en picada*, capítulo 1, tercera temporada. Cf. Envoyé especial, *Chine: des citoyens notés en fonction de leurs bonnes ou mauvaises actions*, emisión de France 2 Télévision, 11 de octubre del 2019. Accesible en: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10158920317672598&id=95750947597&extid=DfOcskDI35mgt3p7&d=w&vh=e.

al estar, en realidad, cada vez más separado; de tener cada vez más ‘amigos’ cuando es cada vez más autista». ⁶ A los cuerpos inmovilizados frente a las pantallas, este grupo de voces anónimas hace un llamado:

[...] hay que salir de su casa, ir al encuentro, tomar la ruta, trabajar en los vínculos de conflicto, prudentes o felices, entre las partes del mundo. Hay que organizarse. Organizarse verdaderamente no ha sido jamás otra cosa que amarse. ⁷

Es decir, organizarse a partir de lo que amamos hacer y proporcionarse colectivamente los medios para realizarlo.

Para este colectivo, los acontecimientos tienen lugar a partir de la confluencia de los cuerpos, y estos encuentros serían «menos espectaculares que ‘el movimiento’ o ‘la revolución’ pero más decisivos. Nadie sabría decir lo que puede un encuentro». ⁸ Vale aquí recurrir a una cita extensa sobre el potencial atribuido a la proximidad entre los cuerpos:

Es político todo lo que tiene que ver con el encuentro, el frotamiento o el conflicto entre formas de vida, entre regímenes de percepción, entre sensibilidades, entre mundos, *a partir del momento en que este contacto alcanza un cierto umbral de intensidad*. El franqueamiento de este umbral se señala inmediatamente por sus efectos: las líneas de frente se trazan, las amistades y las enemistades se afirman, la superficie uniforme de lo social se agrieta, hay rupturas entre lo que estaba falsamente unido y comunicaciones subterráneas entre los diferentes fragmentos que nacen de ahí. ⁹

Así, es a partir de los encuentros que se organizan nuevas subjetividades y surgen formas de vida singulares. En este sentido, los autores encuentran ejemplos notables de orga-

6 Comité invisible, *Maintenant*, 47.

7 Comité invisible, *Maintenant*, 47.

8 Comité invisible, *À nos amis*, 43-44.

9 Comité invisible, *Maintenant*, 60.

nización en las ocupaciones ZAD (zonas a defender) o en la autogestión de los campos de migrantes. Si el Comité invisible entiende la acción política como una creación continua de formas, entonces, por nuestra parte, podríamos vincular estas proposiciones con los procesos de creación y la experiencia estética, cuando estos implican proximidad entre los cuerpos, intensidades, toma de decisiones e invención de maneras de relacionarse con el mundo y con los demás.

Este llamado a movilizar los cuerpos suena aún más urgente en la situación (post)pandémica. Luego de interminables confinamientos, requerimos desconectarnos. Necesitamos ocupar el espacio público y rodearnos de múltiples otros. Desconectarse para vivir aquí y ahora implica, también, renunciar a otros lugares, donde la vida es aparentemente más intensa, según las publicaciones en redes sociales. De la misma manera, la atención hacia quienes nos rodean implica renunciar a las otras personas con quienes podríamos estar. Es decir, renunciar a la ilusión cibernética que dilata decisiones y diluye intensidades, para comprometerse con el presente de un encuentro, con la singularidad de una relación y actualizar posibilidades apelando, no a la fantasmagoría de las redes, sino al potencial político de la imaginación.

Ese sería el desafío. Ahora bien, apelamos a estos planteamientos y los siguientes, subrayando su cualidad de intermitencia, pues no excluimos por completo la posibilidad de invención de formas de sociabilidad mediadas por las pantallas y de usos alternativos del espacio digital. En cualquier caso, desconectarse intermitentemente permitiría establecer un uso regulado de la tecnología, para evitar estados de impotencia y generar espacios de creatividad. En este sentido, abordamos en el segundo episodio las proposiciones del filósofo Pierre Zaoui sobre la importancia de retirarse temporalmente de la mirada pública.

Episodio 2. Desaparecer: ceder la presencia al mundo¹⁰

Si los medios masivos, las tecnologías de la comunicación y el funcionamiento de las redes sociales promueven un máximo de visibilización del individuo, en *La discreción o el arte de desaparecer*, Pierre Zaoui piensa la discreción como una resistencia al orden de la transparencia. La propuesta radicaría en retirarse temporalmente del flujo de las imágenes, en dejar el orden de la mostración de sí y de la vigilancia generalizada para devenir imperceptible. Optar por la discreción es, básicamente, una experiencia de despersonalización que no se enfoca en las identidades, en los seres y en las cosas sino en las relaciones entre ellos.

La discreción es una experiencia discontinua, presupone una dialéctica de la aparición y la desaparición. Responde a la especificidad de momentos, lugares y acontecimientos en los que sería indispensable involucrarse, manifestarse, visibilizarse y hacerse escuchar; mientras que en otros sería imprescindible retirarse para privilegiar la existencia de los otros y del mundo. Así, la política de la discreción consistiría en

[...] saber valerse de astucias ante los mandatos contradictorios del tiempo –ser nadie donde se nos pide ser alguien, ser todos los nombres de la historia donde nos piden no ser más que este alguien.¹¹

Y, entre el anonimato y las multiplicidades, inventar nuevas formas de subjetivación.

Esta política de la discreción no se opone necesariamente a formas de la política más tradicionales. Pierre Zaoui toma el ejemplo de las manifestaciones donde se busca demostrar una

¹⁰ Este episodio ha sido retomado y modificado de una publicación anterior: “El devenir imperceptible y la política de la discreción”, *Linha Mestra* N.º 38, mayo-agosto 2019: 35-39. <http://lm.alb.org.br/index.php/lm/issue/view/12>.

¹¹ Zaoui. *La discreción o el arte de desaparecer* (Barcelona: Arpa, 2017): 109.

fuerza por la presencia masiva de voces y de cuerpos y, al mismo tiempo, gozar del anonimato de cada uno como parte de la multitud. Por nuestra parte, consideramos que el anonimato, además de una cuestión de goce, constituye una necesidad urgente frente a sistemas de control cada vez más eficaces. Pensemos, por ejemplo, en las recientes protestas masivas en Hong Kong donde, frente a un aparato panóptico ultrasofisticado, devenir irreconocible era tanto una cuestión de sobrevivencia personal como del movimiento mismo.¹²

La discreción se entiende como una política cuando implica una elección consiente, una forma de actuar, de marcar un ritmo en las relaciones, de producir otras formas del tiempo. En las sociedades de vigilancia y de saturación de la imagen pública de sí, la discreción es una actitud estética y política «constituida por pequeños gestos, posturas ínfimas, miradas y desvíos de miradas» que escapa a la lógica de clasificaciones e identidades. Frente a una macropolítica de la transparencia y de la hipervisibilidad, Zaoui defiende una micropolítica discreta que promueva las formas del anonimato, las zonas de indiscernibilidad, los devenires imperceptibles. En la era del espectáculo, se trataría de subvertir el modelo griego de una visibilidad de todos en el ágora para plantear, más bien, una sociedad en la que

[...] cada cual puede hacerse visible, ser reconocido en sus derechos y su dignidad y donde cada uno debe retenerse regularmente de serlo para dejar un poco de lugar a los otros y al mundo.¹³

Esto implica ser discretos en medio de los otros, así como evitar la exhibición de la intimidad en la vida pública.

12 La primera manifestación tuvo lugar el 9 de junio 2019 y las protestas se mantuvieron hasta el primer semestre del 2020, mermadas por las restricciones de la pandemia. Para ocultar sus identidades, los manifestantes utilizaron punteros láser para distraer a la policía, rociaron pintura sobre cámaras de vigilancia y con paraguas desplegados evitaban el reconocimiento facial. Además, se organizaron donaciones de ropa para poder cambiar de atuendo y se recolectó dinero para comprar boletos de tren de un solo uso y evitar así las tarjetas con chip rastreado.

13 Zaoui, *La discreción...* 119.

Aquí, proponemos pensar esta política de la discreción en relación con la actividad artística. Consideremos la práctica de un artista discreto que resistiría a producir y a exponer permanentemente, fenómeno que conduce muchas veces a una sobreproducción de lo mismo o a una redundancia de productos derivados. Se trataría, en este caso, de trabajar a un ritmo que alterne la visibilidad requerida por la producción artística, con momentos de discreción dedicados al desarrollo de procesos de investigación, experimentación y creación, que no resultan necesariamente en una producción visible y cuantificable.

En el mismo sentido, Boris Groys plantea la necesidad de mantener los procesos creativos alejados de una mirada pública. El mundo virtual crea un campo de visibilidad total y la exhibición permanente en las redes borra la diferencia entre el momento y el lugar de la producción de las obras con su ulterior exposición. Para Groys, el exhibir de principio a fin los procesos creativos sería problemático, siguiendo la idea de Jean-Paul Sartre, quien concibe la mirada de los otros como un impedimento de cambio, pues no le permite al individuo diferenciarse de la identidad que le ha otorgado la sociedad. Groys plantea la invisibilidad temporal como indispensable al trabajo artístico, pues este «es creativo porque tiene lugar más allá del control público, incluso más allá del control que ejerce la conciencia del autor».¹⁴ Así, la separación entre el tiempo de la producción y el de la exhibición permitiría crear una diferencia, con respecto a sí mismo, con las identidades asignadas y con la producción anterior.

El siguiente apartado retoma una concepción de la política establecida a partir de los ritmos de producción y de las relaciones históricas entre visibilidad y enunciación en la esfera pública, elaborada por Jacques Rancière, especialmente en su libro *La noche de los proletarios, Archivos del sueño obrero*.

¹⁴ Boris Groys. «Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo», *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014): 139. Cf. Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada* (1944), disponible en: https://www.u-cursos.cl/usuario/b4b4c73df7def7a17d81718b5e6ed682/mi_blog/r/a_puerta_cerrada.pdf.

Episodio 3. La noche: pensar, dormir, soñar

A partir de los archivos del movimiento obrero del siglo XIX, *La noche de los proletarios* recoge experiencias de las noches de la emancipación, es decir, del tiempo extraído por los obreros del restrictivo ciclo del trabajo diurno y del reposo nocturno que tenía por función restablecer las fuerzas del trabajador para que regrese a su labor, para dar cabida a otras actividades, al pensamiento, a los sueños colectivos, a la utopía.

La emancipación y la revolución intelectual del movimiento de la década de 1830 consiste, para los obreros, en extirparse de una identidad social que determina estrictamente al proletario como un cuerpo que labora, no se espera que el obrero acceda al privilegio del pensamiento. En ese contexto, los obreros van a reapropiarse del tiempo de sus noches para compartir lecturas, debates y experiencias estéticas; recuperan, de este modo, un tiempo robado por su condición social e histórica. También, deambulan por la capital apropiándose del espacio urbano. Así, Gabriel Gauny, maestro carpintero, poeta y filósofo, más allá de sus 12 horas diarias de labor, defiende su derecho a la reflexión tanto en sus prácticas cotidianas como en sus escritos.¹⁵ Además, uno de los gastos indispensables de sus escasas economías son sus zapatos pues, en tanto que ciudadano, considera indispensable poder pasear por la ciudad.

Desde esta perspectiva, la emancipación obrera es, ante todo, la ruptura de un orden del tiempo que estructura el orden social, la afirmación de un derecho negado a la cualidad del ser pensante; esto apunta a una alteración en el reparto de lo sensible —como lo nombra Rancière— pues la reivindicación obrera busca una voz y una visibilidad de los trabajadores en la escena social de la que han sido excluidos, busca redefinir las jerarquías establecidas en el mundo común en el que participan.

¹⁵ Una parte de los 471 escritos de Gabriel Gauny, conservados en la Biblioteca Municipal de Saint-Denis, han sido editados por Jacques Rancière en *Gabriel Gauny. Le philosophe plébéen* (París: La fabrique, 2017).

Siguiendo esta línea de reflexión, podríamos afirmar que en el mundo contemporáneo se trata igualmente de extraerse de una identidad social, esta vez cibernética. Además, como se ha planteado en los episodios anteriores, la acción política ya no concierne únicamente una reivindicación de visibilidad sino, también, defender el derecho a eclipsarse. *La noche de los proletarios* podría ser actualmente la de aquellos que buscan recuperar las noches ‘improductivas’, es decir, un tiempo no cuantificable que se extrae del ciclo de la (sobre)producción, del rendimiento (auto)exigido, de la conexión permanente a las redes, para generar actividades consigo mismo y con los demás que no dejen huellas cuantificables.

Apagarse, descansar, dormir, recuperar fuerzas para soñar. En la situación (post)pandémica, la mayor parte de las actividades se han trasladado a las pantallas, sin diferenciar geografías ni horarios. Parecería aún más urgente restablecer el derecho a desconectarse, proteger las horas de descanso y de sueño. Que la oscuridad de la noche apague la ilusión de poder estar permanentemente en cualquier momento en cualquier lugar.

Episodio 4. Insomnio: 24/7

En su libro *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Jonathan Crary critica, precisamente, la indiferenciación creciente entre el tiempo de la acción y el del descanso.

[...] un mundo desencantado por la erradicación de sus sombras, de su oscuridad y de sus temporalidades alternativas. Es un mundo idéntico a sí mismo, un mundo superficial, sin pasado y sin espectros.¹⁶

Es un mundo anestésico que produce insensibilidad y amnesia. La exigencia de la disponibilidad permanente y de la efi-

¹⁶ Crary, *24/7...*, 29.

cacia continua debilita las capacidades mentales y perceptivas, neutraliza las fuerzas de reacción, empobrece la experiencia.

Como en los episodios anteriores, el autor parte de una constatación: la integración creciente de actividades al intercambio electrónico no solo permite un mayor control de los individuos, de su tiempo y de su experiencia, sino que instaura también una lógica de autocontrol. Y, además de consumir tiempo y atención, los formatos estandarizados de los aparatos tecnológicos homogenizan los lenguajes y los comportamientos, debilitando la singularidad de las diversas maneras de hacer de los individuos.¹⁷ Estos fenómenos se han visto agudizados con la situación (post)pandémica, todo tipo de actividades se ejecutan en línea, adaptándose al formato de los programas disponibles y casi independientemente de los tiempos y los espacios diferenciados.

En las pantallas aparecemos decapitados. Necesitamos encontramos cuerpo a cuerpo. Necesitamos también aburrirnos, desorientarnos, otorgarnos el derecho a la pereza y a la inutilidad.¹⁸ Necesitamos inventar otras formas del tiempo. Muchas veces, estas acciones forman parte de la experiencia estética. Y, precisamente, Crary recurre a diversas obras como muestras de otras alternativas. *La Jetee* de Chris Marker, por ejemplo, «reafirma que la imaginación es indispensable a la sobrevivencia colectiva, así como la memoria y la creación».¹⁹ Según su interpretación, esta película imagina otro tiempo, pues localiza

[...] un momento utópico no en el futuro a construir, sino en la imbricación de la memoria y del presente, en la vivencia inseparable del sueño y de la vigilia, del sueño y de la vida, en el sueño de una vida que aparecía como una inagotable promesa de despertar.²⁰

17 Sobre el potencial de resistencia y de creación de las diversas maneras de hacer de los individuos y de la colectividad, Cf. Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano I y II* (México: Universidad Iberoamericana, 1999).

18 Cf. Paul Lafargue. *El derecho a la pereza. Refutación del derecho al trabajo de 1848* (Madrid: Fundamentos). s/f *Le droit a la paresse. Réfutation du droit au travail de 1848*. <http://www.marxists.org/archive/noneng/francais/lafargue/80-pares.htm>.

19 Crary, 24/7..., 104.

20 Crary, 24/7..., 105.

Así, se entiende el sueño, no en su dimensión individual, sino como parte integral de la vida y como imaginación colectiva. Citando a los surrealistas, recuerda la relación que planteaban entre el sueño y una revolución de la vida cotidiana; este era, además, el camino hacia un conocimiento inaccesible a través de la racionalidad. Crary afirma que «en la despersonalización del sueño reside un mundo común».²¹ Sin embargo, cabe subrayar, no sería posible acceder a este mundo compartido sin antes aceptar la propia inactividad.

Al igual que el Comité invisible, Crary apuesta por el encuentro como posibilidad de insurrección, por encuentros capaces de generar nuevas configuraciones y otras temporalidades. En este sentido, subraya en *D'Est*, una película de Chantal Ackerman, el énfasis en “el acto de la espera como algo esencial a la experiencia de estar juntos, a la posibilidad provisoria de la comunidad”. Filmada en 1993, en una Europa del Este en plena transformación, esta película muestra que un encuentro exige

[...] ser paciente por consideración de los otros, como una aceptación tácita del tiempo compartido. El tiempo suspendido, improductivo de la espera sería inseparable de toda forma de cooperación o de relación mutua.²²

Si las formas del tiempo suspendido habilitan la emergencia de una comunidad, es importante subrayar que pensamos en colectividades no identitarias, no basadas en la pertenencia originaria sino en experiencias compartidas. En este sentido, el filme de Ismet Ergun, *Bende Sira / Es mi turno* presenta una reflexión sobre los límites y las posibilidades de una comunidad abierta a la transformación, a partir de la relación entre las imágenes, la palabra y la capacidad de escuchar al otro. Una cancha de barrio cualquiera se transforma en el escenario de múltiples historias cuando, día tras día, un grupo de niños junta sus monedas para

²¹ Crary, 24/7..., 137.

²² Crary, 24/7..., 135.

que uno de ellos asista a una función de cine y, luego, regrese para recrear la película con su relato, sus gestos y la imaginación de sus compañeros. Este ritual se repite inalterado, hasta que un abuelo invita a todos los niños al cine. De regreso a su espacio de juego, todos quieren contar su versión del filme, hablan al mismo tiempo, se interrumpen, se pelean; como si el acceso a la proyección de imágenes hubiese mermado su potencial de intercambio, de imaginación y, sobre todo, de escucha. Una hermanita discreta, que desde el principio miraba al grupo desde una distancia establecida, estando a la vez presente y excluida, será quien restablezca la dinámica de la palabra y de los imaginarios compartidos.

Episodio 5. Sophie Calle y *Los durmientes*

Sophie Calle hace fotografías de desconocidos que persigue en las calles y, así, a través de los trayectos de los otros, recorre la ciudad en la que se ha instalado como extranjera. Si sus primeras obras surgen de deambulaciones en el espacio público, para *Los durmientes* se invierte esta dinámica: del 1 al 9 de abril de 1979 invita a desconocidos a dormir en su cama; esta estuvo ocupada durante una semana por 28 personas que durmieron sucesivamente allí. Los invitados se quedaban aproximadamente 8 horas, recibían una comida, sábanas limpias y aceptaban ser fotografiados. Sophie Calle toma notas sobre las especificidades de su sueño y sobre sus conversaciones al despertar. Esta experiencia compartida se traduce en una instalación de 173 fotografías acompañadas por 23 textos, un conjunto de retratos fotografiados y relatados que aparecen como una representación de algún tipo de inconsciente colectivo.

Los durmientes remite sin duda a la película *Sleep* (1964) de Andy Warhol, pero a diferencia de esta, en la que él filma a su amante durmiendo, el trabajo de Sophie Calle se basa en un contrato de confianza entre desconocidos. Este proyecto impli-

ca aceptar la presencia del otro durante el sueño, es decir, en un estado de abandono de la conciencia y de vulnerabilidad absoluta del cuerpo. Además, exponer la documentación de esta experiencia en los espacios artísticos resulta particularmente interesante pues cuestiona nuevamente las fronteras establecidas entre lo supuestamente íntimo y lo público, entre lo personal y lo colectivo, a través de una exhibición poco espectacular.

En el mismo sentido, ante la restricción actual del uso de los espacios públicos y confinados a nuestros perímetros privados, es fundamental afirmar, una vez más, que lo personal es político.²³ Si «el contexto general quiere obligarnos a poner nuestras interacciones privadas como centro de nuestras vidas», escribe Mabel Tapia en “De las plazas a los salones”, es importante recordar que «nuestro dar vueltas en círculos, entrando y saliendo regularmente de confinamientos y desconfinamientos, es fundamentalmente político»; y resalta cómo en las actuales circunstancias pandémicas y en contra de una lógica de privatización de la vida, «convertimos nuestros salones en plazas al tiempo que ocupamos las plazas y las calles».²⁴ Este número de *Des-bordes* recopila diversas experiencias opuestas a las consignas de seguridad paranoica en la vía pública, en el esparcimiento del virus y en las supuestas innovaciones de seguridad virtual que promueven el miedo al otro.

Además de enfatizar la necesaria contaminación de los espacios y apostar por la vulnerabilidad de los cuerpos, *Los durmientes* y otras tantas propuestas artísticas²⁵ reflexionan sobre el valor real del tiempo del descanso, de la aparente improductivi-

23 Cf. Kate Millett, *Política sexual* (Valencia: Cátedra, 1995).

24 Mabel Tapia. “De las plazas a los salones”, *Des-bordes* N.º 0.68, enero 2021. <https://des-bor-des.net/2021/01/20/de-las-plazas-a-los-salones/> Este número de *Des-bordes* presenta reflexiones de distintas voces sobre las actuales condiciones de vida, además, busca «actualizar la idea del arte correo y del cultivo de redes transnacionales, abriéndose a la posibilidad de explorar un tiempo tentacular donde cada carta y sus resonancias puedan hablarle al presente, al pasado o al futuro».

25 Para citar solo un ejemplo entre tantos, remitimos a la exposición *Dormir, rêver, et autres nuits*, 3 febrero - 21 mayo 2006, CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux. (*Dormir, soñar y otras noches*). <https://actuphoto.com/2634-dormir-rever-et-autres-nuits-au-capcmusee-dart-contemporain.html>.

dad del sueño y otros estados de la consciencia que escapan a la racionalización mercantil, y pueden dar lugar al acontecimiento aquí y ahora, y así, a la regeneración de la experiencia colectiva.

Recuperar el sueño (colectivo)

Desconectarse, desaparecer, dormir, soñar: hemos articulado en este recorrido diversas propuestas de intermitencias, con el objetivo de reflexionar sobre formas del tiempo que resistan a cronologías impuestas por sistemas de control y lógicas mercantiles de sobreproducción, individualismo y aislamiento que buscan regular los cuerpos y, por supuesto, las formas de la vida colectiva.

La multiplicación de las pantallas tiende a desarticular el tejido social. Los aparatos tecnológicos diseñados para un consumo adictivo determinan cada vez más vidas egocéntricas. Ante eso, sería preciso propiciar encuentros cuerpo a cuerpo que generen alteridad, poner en riesgo las identidades que fabricamos o que nos son asignadas, desconectarse del modo individuo encargado de su propia productividad, negarse a ser su propio empresario para descansar y, también, para desplazar las ilusiones del espectáculo y de las redes sociales con sueños, individuales y colectivos, inapropiables. Requerimos eclipsarnos, esporádicamente, para vislumbrar nuevos resplandores.

Estas reflexiones sobre la reapropiación del tiempo y las formas de la experiencia tienen como horizonte de alcance la posibilidad de la comunidad. En cada episodio hemos introducido un vínculo con la experiencia estética, pues esta puede convocar a la movilización de los cuerpos y a la colectividad. Además, su potencial consiste en instaurar usos disruptivos del tiempo. Las prácticas artísticas producen objetos y, sin embargo, no están totalmente investidas por ese producto. Producen también marcos temporales heterogéneos, experimentaciones sin resultados cuantificables ni metas, invierten en tiem-

pos improductivos, activan líneas de fuga, pérdidas, ensayos y error. Entonces, pensamos en la experiencia estética como una disrupción en las dinámicas que anestesian los sentidos; esta contrarresta los imperativos de sobreproducción que desembocan en frustrantes impresiones de escasez, así como las lógicas de propiedad que anhelarían tener el tiempo, exhortándonos, más bien, a tomarnos el tiempo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Comité invisible. *L’Insurrection qui vient*. Paris: La fabrique, 2007.
- . *À nos amis*. Paris: La fabrique, 2014.
- . *Maintenant*. Paris: La fabrique, 2017.
- Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- De Certeau, Michel y Lucy Giard, Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Lafargue, Paul. *El derecho a la pereza. Refutación del derecho al trabajo de 1848*. Madrid: Fundamentos. s/f *Le droit a la paresse. Réfutation du droit au travail de 1848*, <http://www.marxists.org/archive/noneng/français/lafargue/80-pares.htm>
- Rancière, Jacques. *La noche de los proletarios, Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- (ed.). *Gabriel Gauny. Le philosophe plébéien*. Paris: La fabrique, 2017.
- Sartre, Jean-Paul. *A puerta cerrada* (1944). https://www.u-cursos.cl/usuario/b4b4c73df7def7a17d81718b5e6ed682/mi_blog/r/a_puerta_cerrada.pdf
- Tapia, Mabel. “De las plazas a los salones”, *Des-bordes* N.º 0.68, enero 2021. <https://des-bor-des.net/2021/01/20/de-las-plazas-a-los-salones/>
- Zaoui, Pierre. *La discreción o el arte de desaparecer*. Barcelona: Arpa, 2017.

Geografías extáticas de la música sufí en Vincent Moon y Soundwalk Collective

Andrés Dávila

Universidad de las Artes

Docente de la Escuela de Cine

Cátedra de Cine experimental

andres.davila@uartes.edu.ec



Tiempo compartido

Roger Pincaj

10,5 x 7,4 cm

Cartulina, marcador, acuarela, lápiz, pluma

2021

Resumen

Este artículo analiza, en principio, cómo se presenta la cuestión del tiempo y lo lejano en el discurso etnográfico moderno. Posteriormente, se estudia una selección de películas de la colección *Petits Planètes* de Vincent Moon y la creación sonora *Illuminations* de Soundwalk Collective. Tomando como referencia la obra de Jean Rouch y las nociones de 'cine-trance' y 'etnoficción', se plantea una reflexión sobre las prácticas rituales del sufismo —presentes en *Petits Planètes* e *Illuminations*— y la relación entre música, trance y poesía. Finalmente, se evidencia cómo, en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas, las formas del tiempo emergen a partir de complejas relaciones intersubjetivas, geográficas e históricas.

Abstract

This article initially analyzes how the question of time and the distant is presented in modern ethnographic discourse. Subsequently, a selection of films from Vincent Moon's *Petits Planètes* collection and Soundwalk Collective's sound creation *Illuminations* are studied. Taking as a reference the work of Jean Rouch and the notions of "trance cinema" and "ethno-fiction", it is proposed a reflection on the ritual practices of Sufism —present in *Petits Planètes* and *Illuminations*— and the relationship between music, trance and poetry. Finally, it is shown how in the field of contemporary artistic practices, the forms of time emerge from complex intersubjective, geographical and historical relationships.

Desde inicios del siglo XX el cine y la etnografía se han constituido como los principales productores de imágenes y representaciones de países y culturas remotas. En este sentido, el viaje se establece como uno de los principales vectores del encuentro con el 'otro cultural' y es integrado a la nueva disciplina de la etnografía como un instrumento de representación de la realidad de 'otras' culturas. La expansión colonialista marca, en primer lugar, el inicio de viajeros-exploradores como lo fueron en su tiempo los operadores de los hermanos Lumière y sus escenas de carácter etnográfico registradas alrededor del

mundo. En segundo lugar, esta expansión da inicio a las primeras misiones científicas, en las que parten los primeros etnógrafos junto a cineastas, escritores, lingüistas, geógrafos, musicólogos y pintores hacia culturas extra-occidentales.¹ Por último, como lo señalan Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, la figura del viajero y del científico explorador se desplaza, con la llegada de la Primera Guerra Mundial, a la figura del turista: «los nuevos “viajeros” [que] se desplazan en grupos compactos hacia lo exótico y sus ruinas».² En este sentido, la historia de los primeros años del cine y de su relación con la expansión colonial ofrece una perspectiva única sobre la representación cultural,³ el deseo de domesticación de lo ‘exótico’ y la imposición de la civilización en pueblos no occidentales.⁴ De esta manera, desde la antropología y la etnografía, se procede a estudiar las culturas no occidentales a través de modos positivistas de investigación científica. Asimismo, se determina a los pueblos no occidentales irremediamente inferiores a la civilización a partir de diferentes estrategias de representación en las que el

1 Es el caso de la misión etnográfico-museológica francesa Dakar-Yibuti, que inaugura en 1931 el trabajo de campo y la recolección de objetos dentro de un contexto científico. En el mismo año, el 6 de mayo de 1931, se lleva a cabo la inauguración de la exposición colonial en París.

2 Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. *Notre caméra analytique* (Paris: Post-éditions, 2015): 127.

3 A propósito de la conjunción entre viaje, turismo y cine de explotación comercial, María Paz Peirano sostiene acerca del género popular del cine temprano conocido como *travelogue*: «los valores modernos se intersectaron en el gesto del viaje y del turismo como consecuencia del desarrollo tecnológico y la expansión del colonialismo europeo, modulando las posibilidades de acceso a los lugares “remotos” del mundo y la generación de imágenes sobre ellas. El *travelogue* se constituyó así como un modo fundamental de encontrar y conocer al otro cultural, como también fue un modo de informar y educar a las audiencias sobre la humanidad lejana. Este impulso es también la raíz de la creación de las convenciones del relato etnográfico». María Paz Peirano. “Viaje, romanticismo y crítica cultural: la mirada antropológica de Chris Marker”, en *La Zona Marker*, ed. de Ricardo Greene e Iván Pinto (Chile: FIDOCES, 2013): 72.

4 Como lo sustenta Michel Leiris, esta expansión dio origen a la creación del prejuicio y el ‘concepto ideológico’ de raza «Creo que los prejuicios raciales se remontan a un pasado relativamente reciente. Es a partir del momento en que se produce la expansión colonial de los pueblos occidentales en otras partes del mundo que, como justificación de esta empresa colonizadora, se inventa el prejuicio de raza, no dudaría en decirlo. Era necesario decretar irremediamente inferior al pueblo al que se había puesto en peligro». Michel Leiris y Paul Chavasse. *Entretien avec Michel Leiris*, dirección de Paule Chavasse (Francia: Office national de radiodiffusion télévision française, 1968).

cine tendrá un papel decisivo. Por lo tanto, podríamos decir que, según este discurso modernista, los pueblos que gravitan alrededor de la civilización occidental son considerados a partir de los parámetros de las sociedades industriales; circunscribiendo así un dualismo irremediable entre las culturas no industrializadas —lejanas tanto en el tiempo como en el espacio—, y la cultura occidental.

El antropólogo holandés Johannes Fabian, en su libro *El Tiempo y los otros. Cómo construye su objeto la antropología*, diagnóstica, a partir del término alocronismo, «una *tendencia persistente y sistemática a colocar el(los) referente(s) de la antropología en un tiempo distinto al presente del productor de discurso antropológico*».⁵ Según Fabian, las prácticas y el discurso antropológico introducen una distanciamiento entre el tiempo presente del sujeto de estudio europeo y el tiempo pasado de los pueblos no europeos observados por la antropología e involucran una «negación de la coetaneidad entre el sujeto y el objeto del discurso antropológico».⁶ El tiempo desde el que la antropología estudia a otras culturas está, para Fabian, enmarcado dentro de la ideología y los dispositivos de distanciamiento de la producción industrial capitalista, creando de esta manera una temporalidad lineal y causal entre la cultura industrial europea y las culturas preindustriales. Según Fabian, dentro de los diferentes usos del tiempo del discurso antropológico, el tiempo del Otro es siempre 'diferente'.⁷

En 1996, el crítico de arte e historiador estadounidense Hal Foster publicó *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. En el capítulo "El artista como etnógrafo", Foster retoma la crítica realizada por Fabian a los presupuestos de la antropología referentes a la proyección del tiempo en el espacio y a la creación de «un discurso temporalizador».⁸ Como lo argumenta Foster:

5 Johannes Fabian. *El Tiempo y el Otro. Cómo construye su tiempo la antropología*. Bogotá: Universidad del Cauca, 2014): 56.

6 Fabian, *El Tiempo...*, 32.

7 Fabian, *El Tiempo...*, 54.

8 Fabian, *El Tiempo...*, 33.

Con el espacio y el tiempo así proyectados el uno en el otro, «allí» se convirtió en «entonces» y lo más remoto (en cuanto medido desde una especie de meridiano de Greenwich de la civilización europea) se convirtió en lo más primitivo. Esta proyección de lo primitivo era manifiestamente racista: en el imaginario blanco occidental su ubicación era siempre oscura. Persiste tenazmente, sin embargo, porque es fundamental a las narraciones de la historia-como-desarrollo y la civilización-como-jerarquía.⁹

Foster observa en “El artista como etnógrafo”, un desplazamiento de «lo social a lo cultural o antropológico»¹⁰ en las prácticas artísticas contemporáneas y expone algunos de los riesgos asociados a este ‘retorno a lo real’. Para el crítico norteamericano, el arte contemporáneo se mantiene en muchos aspectos encapsulado en supuestos realistas y en lo que él denomina la fantasía primitivista: las proyecciones de lo primitivo en la historia cultural del Otro y del inconsciente.¹¹

Aunque desde inicios de la etnografía, los supuestos de objetividad y las estrategias de representación — a partir de los cuales esta disciplina trabaja — han sido replanteados, cuestionados y renovados por las vanguardias artísticas, para Foster, esta ‘idealización de la otredad’ aún no ha sido totalmente desarticulada.¹²

En el ámbito del cine, los postulados de la objetividad etnográfica han sido criticados y renovados por diferentes artistas. Asimismo, se ha criticado la intención de objetividad, de no intervención o ‘verdad’, y esto ha permitido que el género etnográfico se vaya construyendo e hibridando con enfoques estéticos, poéticos, reflexivos y críticos. En su libro *Etnografía experimental. El trabajo del film en la época del video*, Catherine

9 Hal Foster. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001): 181.

10 Foster, *El retorno...*, 184.

11 Foster, *El retorno...*, 180. Como lo indica Catherine Russell, a propósito de esta historiografía teleológica de la cultura occidental: «El Otro primitivo viene a representar la infancia de la civilización solo dentro de una historiografía modernista del progreso». Russell, *Experimental...*, 48.

12 «Aunque revaluado por Freud, para el cual los neuróticos podemos también ser salvajes, o por Bataille y Leiris o Senghor y Césaire, para los cuales la alteridad es la mejor parte de nosotros, esta fantasía no está deconstruida». Foster, *El retorno...*, 181.

Russell se refiere a cómo las prácticas alternativas de la etnografía devienen estrategias de «representación contracultural que nos permiten liberar al otro del a-historicismo de la premodernidad». ¹³ En este sentido, la experimentación formal y el punto de vista personal son centrales para «repensar conjuntamente la estética y la representación cultural». ¹⁴

Este artículo reúne una serie de películas de Vincent Moon sobre el ritual de trance sufi conocido como *dhikr* y la creación sonora *Illuminations* de *Soundwalk Collective* sobre los últimos años del poeta francés Arthur Rimbaud en Abisinia y la relación de su poesía con las prácticas sufíes. Estas obras revelan cómo el cine experimental y las prácticas artísticas contemporáneas desempeñan un papel fundamental para pensar desde la coetaneidad las relaciones espaciales y temporales entre culturas distantes. En primer lugar, a través del uso del plano-secuencia y de la inmersión en la continuidad del espacio ritual y en su duración, como una forma de compartir y experimentar el tiempo del Otro (Vincent Moon). En segundo lugar, a través de la incorporación de la ficción en la práctica etnográfica y la puesta en relación de diferentes intrincamientos temporales y geográficos (*Soundwalk Collective*). ¿Cómo podemos pensar las formas del tiempo presentes en estas prácticas cinematográficas y artísticas contemporáneas cercanas a la etnografía? Para intentar responder a esta pregunta, las nociones de 'cine-trance' y 'etnoficción' de Jean Rouch parecen esenciales, por lo tanto, se utilizarán como guía para este artículo. ¹⁵ En el ámbito del cine etnográfico, las películas e investigaciones de Rouch sobre los cultos de posesión y el fenómeno de la migración en África Oriental son de las referencias más importantes de la relación

¹³ Russell, *Experimental...*, 128.

¹⁴ Russell, *Experimental...*, 228.

¹⁵ La figura de Rouch como cineasta-etnógrafo es de gran importancia, no solo por su interés por la posesión, sino también por la dimensión prolífica de su obra, por sus innovaciones técnicas y estéticas (que van más allá del cine etnográfico y que influyeron en la *Nouvelle Vague*, así como en el *Direct Cinema*), o bien, por su actividad dentro de las instituciones científicas y las redes cinematográficas.

entre música y trance y ficción y etnografía.¹⁶ Veremos cómo su legado se extiende a las prácticas cinematográficas y artísticas contemporáneas, con las que dialoga constantemente y comparte tanto vínculos temáticos como formales. Estos elementos nos servirán como herramientas teóricas para abordar el conjunto de obras elegidas para este artículo.

Petites Planètes

El cineasta francés Vincent Moon¹⁷ encuentra en la experiencia del viaje un acceso al mundo y, en la música, un medio de encuentro con el otro.¹⁸ A lo largo de una serie de películas rodadas entre 2011 y 2019, Moon explora la diversidad de expresiones del trance en el mundo contemporáneo. Estas forman parte de la colección de películas y músicas del mundo titulada *Petites Planètes*; un título que rinde homenaje a la colección de guías de viaje *Petite planète* dirigida por Chris Marker — un cineasta nómada como Moon — y publicada por *Seuil* entre 1954 y 1964.¹⁹ Una gran parte de la colección *Petites Planètes* se ocupa del folclore, la música, y los rituales religiosos en diferentes lugares del mundo y, más específicamente, de la relación entre el trance y la música. Las películas y la música que forman parte de este programa encuentran su precedente en *Les Nuits de Fiume* (2003), un *fotoblog* crea-

16 La relación entre la música y el trance —esencial en Vincent Moon y en *Soundwalk Collective*— ha sido igualmente analizada en el ámbito de la etnomusicología por Gilbert Rouget en su libro, publicado en 1980, *Música y trance: esbozo de una teoría general de la relación entre música y posesión*, donde establece una tipología de los fenómenos del trance en diferentes culturas. En este artículo nos basaremos en su tipología para analizar la relación entre música y trance en las prácticas sufíes.

17 Nombre artístico de Mathieu Saura.

18 La mayor parte de sus películas y grabaciones sonoras realizadas en los cinco continentes están disponibles en su página web *Petites Planètes*: <https://petitesplanetes.earth>.

19 Chris Marker dirige en la editorial *Seuil*, con la complicidad de Juliette Caputo, la colección de guías de viaje *Petite Planète*, que es según él «el equivalente a la conversación que [nos] gustaría mantener con un hombre inteligente que conoce bien el país que a uno le interesa». Christine va Assche et al., *Chris Marker* (Paris: La cinémathèque française, 2018): 186.

do por Moon y dedicado a la vida nocturna del *underground* parisino, así como en más de 200 películas realizadas entre 2006 y 2012, producidas por *La blogothèque* y centradas en la música *indie* y *rock*.²⁰ Matheus Siqueira resume de la siguiente manera la estética que Moon desarrolló durante su colaboración en *La blogothèque*:

[..] el formato era sorprendentemente sencillo: grabar una actuación en directo con una sola cámara y el menor número posible de planos —la mayoría de ellos en una sola toma— en un lugar improvisado, ordinario y realista. Las locaciones iban desde pequeños apartamentos, estaciones de autobús, cafés, taxis, puentes, parques hasta lo que se convertiría en el núcleo de *Les concerts à emporter*: las calles de París.²¹

En el transcurso de su colaboración con *La blogothèque* y durante la realización de sus películas sobre conciertos de rock y música experimental, Moon desarrolló un estilo basado en el uso de sonidos e imágenes sincronizados, así como la grabación de planos-secuencia con cámara al hombro en continua interacción con los músicos. A partir de la creación de la colección *Petites Planètes*, Moon perfecciona este estilo y, además, se emancipa del entorno de la producción musical comercial y del *videoclip* promovido por *La blogothèque*. Las películas que forman esta colección se destacan, por un lado, por la gran pluralidad de formas musicales y ubicaciones geográficas y, por otro, por la implicación corporal en los rituales o conciertos de los músicos y participantes y la inmersión de Moon en el espacio-tiempo de los rituales o conciertos a través del uso del plano-secuencia.²²

20 Al mismo tiempo, Moon rodará películas fuera de París y realizará documentales para el festival de música ATP (All Tomorrow's Parties) como, por ejemplo, el retrato del cantante y poeta japonés Kazuki Tomokawa, *La faute des fleurs - a portrait of Kazuki Tomokawa* (2015).

21 Matheus Araujo de Siqueira. *Listening to Vincent Moon: musical encounters and the cinematic diagram* (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2018): 176.

22 Vincent Moon es quien realiza la imagen y el sonido directo en todas estas películas.

La noción de ‘cine-trance’ resulta entonces fundamental para entender la metodología de trabajo de Moon. Jean Rouch acuñó este neologismo, por una parte, a partir de su larga experiencia y conocimientos como etnólogo y cineasta interesado en los rituales de posesión y, por otra, a partir del método de filmación de Dziga Vertov conocido como *ciné-vérité* o *kinopravda* y del método de ‘cámara participante’ de Robert Flaherty. Estos dos cineastas fueron considerados por Rouch como los pioneros del cine directo; una práctica que exploró asiduamente en gran parte de su obra. Baptiste Buob, en su artículo *Splendeur et misère de la ciné-transe*, subraya el alcance y la plasticidad de la noción de ‘cine-trance’. En este artículo, Buob observa las sucesivas formulaciones del ‘cine-trance’ que Rouch realizó y cómo estas pasan, en un inicio, de una concepción científica (siguiendo el ejemplo de Marcel Mauss o Marcel Griaule, para quienes el cine se concibe como un complemento de la investigación etnográfica y como un método de ‘registro de la realidad’) a una visión poética.²³ Esta visión poética emerge en Rouch a través de la improvisación y la inspiración que derivan del compromiso físico y mental del cineasta y del sonidista durante el rodaje. En palabras de Rouch, el ‘cine-trance’ es «[una] extraña coreografía que, si está inspirada, hace que el camarógrafo y su ayudante de sonido no sean invisibles, sino participantes en la ceremonia en curso».²⁴

Entre 2011 y 2019, Moon grabó una serie de películas sobre la experiencia extática de cofradías sufíes de El Cairo, Indonesia, Etiopía, Chechenia, Marruecos, Kosovo, India y Georgia.²⁵ En el sufismo, la experiencia del trance está vincula-

23 Baptiste Buob. *Splendeur et misère de la ciné-transe* (Paris: L’Homme, 2017): 223-224.

24 Jean Rouch. *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnologue*, en *La Notion de personne en Afrique noire* (Paris C.N.R.S., 1971), 152.

25 Esta serie incluye las películas: ¡JAKARTA JAKARTA! (2011), codirigida por el Colectivo Ruangrupa; NOW ETIOPÍA. ILLUMINATIONS. Ritual sufíes in the holy city of Harar (2012); THE GREAT JIHAD. Sufism in Chechnya (2012); y las películas codirigidas con Priscilla Telmon: DÉDALES. The Hamadcha Brotherhood of Fès (2017); SUFIZMI. The Halvedi Brotherhood of Prizen (2017) (2017); TAJALLI. Shahi Qawwals de Ajmer (2018); LAYLATUL BARAA’AH. One night with the order sufí Naqshbandi of Fèz (2019) y PANKISI SUFI (2019).

da al ritual de recitación conocido como *dhikr*, donde confluyen recitaciones, movimientos, cantos y música vocal o instrumental que se escuchan e interpretan con la intención de alcanzar una experiencia trascendental. Debido a la expansión del islam por el mundo y al contacto de las cofradías sufís con culturas no islámicas, cada una de estas ha desarrollado diferentes formas musicales y métodos de recitación que son acompañados de sonidos y movimientos específicos. El etnomusicólogo francés Gilbert Rouget encuentra entre algunas de las características musicales específicas del *dhikr* los movimientos repetitivos del cuerpo, la respiración rítmica, la exhalación de la voz, el uso del *acelerando* y del *crescendo* y la repetición del nombre sagrado de Alá. Como lo señala Rouget,

[...] la música, la palabra y la danza crean tanto una gran eferescencia física como un estado de "monoideismo" que, combinados, crean unas condiciones psicofisiológicas aparentemente muy favorables para el desarrollo del trance.²⁶

En esta serie de películas de Moon, la inmersión en la dinámica de los rituales, a través del uso virtuoso del plano-secuencia, crean una 'extraña coreografía' entre el realizador y los adeptos sufíes que corresponde plenamente a la noción de 'cine-trance' de Rouch.

Esta simbiosis entre el ritual, la cámara y el sonido —que hacen de la práctica cinematográfica de Moon una práctica interactiva— se encuentra especialmente en las películas codirigidas con Priscilla Telmon y realizadas a partir de un único plano-secuencia *SUFIZMI. The Halvedi Brotherhood of Prizen* (2017), *DÉDALES. The Hamadcha Brotherhood of Fès* (2017), *PANKISI SUFI* (2019) y *TAJALLÎ. Shahi Qawwals de Ajmer* (2018). Esta última película sobre los cantantes sufíes Shahi Qawwals está filmada en el santuario sufi de Ajmer Dargah Sharif en Ajmer, en el es-

²⁶ Gilbert Rouget. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (Paris: Gallimard, 1990): 548.

tado de Rajastán, India. En *TAJALLÎ*, Moon filma a los cantantes sufíes Shahi Qawwals rodeados de adeptos sufíes sentados en la terraza del santuario, utilizando un plano-secuencia de 26 minutos. Los desplazamientos de la cámara de Moon acompañan el *crescendo* y *decrescendo* de la música, acercándose y alejándose lentamente de los músicos y adeptos y utilizando diferentes puntos de vista y encuadres. En la mitad de la película un grupo de faquires entra en escena y realiza una demostración en la que se perforan con largas agujas metálicas el rostro, los brazos y el cuello, sin mostrar ningún dolor y sin lastimarse. La demostración y la música alcanzan su plenitud. Enseguida, el ritual termina repentinamente al igual que la película. El final del plano-secuencia de Moon retorna a la puesta de sol con la que la película iniciaba.

En *TAJALLÎ*, a través de un solo plano, sin cortes ni *racords*, Moon logra crear una narrativa que abarca la pluralidad de eventos y etapas que componen el ritual de *dhikr*. En resumen, podemos decir que el tiempo compartido es un aspecto central del ‘cine-trance’ de Moon, ya que permite que el tiempo cinematográfico coincida con el ‘tiempo presente’ y la ‘duración real’ del ritual.

Illuminations

En 1873, a sus 19 años, Arthur Rimbaud rompe definitivamente con la poesía. En 1880 —después de innumerables viajes entre el interior de Europa, Indonesia, Alejandría y Chipre—, Rimbaud se instala hasta 1891 entre la ciudad de Adén en el Yémen y Harar, en el sur este de la antigua Abisinia. Todavía es un misterio el hecho de que Rimbaud —una de las figuras más importantes de la poesía moderna— no haya escrito una sola línea de poesía durante los 11 años que vivió entre estas dos ciudades. Esto se puede constatar en su correspondencia africana, en la que guarda, hasta el final de su vida, un gran silencio respecto a su obra poética.

Illuminations plantea la idea de un segundo periodo poético de Rimbaud en diálogo con las prácticas sufís de Abisinia. Las resonancias entre la poesía del 'Rimbaud europeo' y el misticismo sufí son hiladas por *Soundwalk Collective*²⁷ a partir de relaciones complejas de espacios y tiempos. Este proyecto de 'cine sonoro'²⁸ reelabora el viaje de Rimbaud a Harar a partir de la siguiente pregunta: ¿qué hubiera pasado si Rimbaud hubiera continuado su escritura poética, en secreto, a través de su transmisión oral a los grupos sufís de Abisinia?

La etapa inicial de este proyecto parte de una conversación en Nueva York, entre Stephan Crasneanski y el cineasta y poeta lituano Jonas Mekas. Según Mekas, durante su estancia en África, Rimbaud habría reelaborado y traducido algunos de sus poemas para que fueran cantados por grupos sufíes de Abisinia. «La idea era una especie de *desaire* a Occidente y a Europa, que lo habían rechazado». ²⁹ A partir de esta idea «cierta o no,

27 *Soundwalk Collective* se fundó en 2000 y está formado por Stephan Crasneanski y Simone Merli. Con sede en Berlín y Nueva York, ellos trabajan sobre todo con grabaciones de campo y sonidos característicos de edificios, así como de lugares reales e imaginarios. *Illuminations* es una colaboración realizada con Patti Smith en 2019 y producida por *Deutschlandfunk Kultur*, *France Culture* y *The analogue Fondation*.

28 «[...] la idea es que se trate de un cine sonoro, que de repente podamos sentarnos como en un marco cinematográfico, pero que ya no lo miremos sino que lo escuchemos, realmente como una imagen sonora, me parece algo muy hermoso y poético». Stephan Crasneanski, *Illuminations*. Entrevista con Iréné Omélianenko (París: France Culture, 2018).

29 Stephan Crasneanski, entrevista con Olivier Zahm, 2019, *Purple Magazine — Purple 76 Index issue 29*, <https://purple.fr/magazine/purple-76-index-issue-29/crasneanski-stephan/>. En una entrevista de Mekas al poeta beatnik Gregory Corso, este último comenta su intención de llevar al cine la vida de Rimbaud bajo el prisma de la generación beatnik. En el proyecto de Corso, Rimbaud es un «joven genio hippie» de apellido Rainbow, que viaja de un pequeño pueblo de Estados Unidos hacia Nueva York (como Rimbaud lo haría de Charleville a París) donde conoce a un Verlaine, interpretado por Allen Ginsberg. Asimismo, en lugar de viajar a Harar, el joven Rainbow viaja a Tánger, para convertirse en traficante de marihuana (como Rimbaud lo haría con el tráfico de armas en Abisinia) y descubre «un artefacto antropológico único en su especie —como los territorios que Rimbaud descubrió en sus exploraciones». Al final de la película, el joven Rainbow quiebra en sus negocios y antes de morir se da cuenta de que fue uno de los precursores del movimiento hippie. Jonas Mekas. *Cuaderno de los sesentas: escritos 1958-2010* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018): 328. Al igual que en la poesía de Rimbaud, en la poesía beatnik, el viaje, la deambulación y la errancia son algunos de los motivos centrales. A esto se suma el desprecio por las convenciones de la sociedad y la búsqueda de lo lejano. En los años cincuenta, muchos escritores de la generación Beat como Jack Kerouac o Allen Ginsberg, optaron por el viaje como una

mito o no»,³⁰ la creación sonora *Illuminations* busca las posibles resonancias entre ‘la imaginación poética de Rimbaud’ y el sufismo. Para este efecto, *Soundwalk Collective* realizó un trabajo de ‘antropología compartida’ con la conferencia sufí etíope del jeque Ibrahim, con el propósito de encontrar múltiples formas de diálogo entre la música sufí y la poesía de Rimbaud. Para este proyecto, la poesía de Rimbaud fue traducida por primera vez a las lenguas locales de Abisinia: oromo y harari. Es así que, a partir de los poemas *Sensación*, *Eternidad* y *Canción de la Torre más Alta*, se encontraron diferentes vínculos formales y temáticos con la música y los cantos de preguntas y respuestas que se practican en los rituales *dhikr* del sufismo etíope. Además, los poemas de Rimbaud son leídos en inglés por Patti Smith, para quien la figura del poeta francés —como para otros músicos de rock y poetas como Bob Dylan o Jim Morrison— impregna tanto su música como su obra literaria. Durante toda la creación sonora, la música sufí y la poesía de Rimbaud alternan con grabaciones de campo de Harar (sonidos de la ciudad y de la *adhan*: la llamada a la oración musulmana que se usa para convocar a los fieles desde el minarete de las mezquitas), los sonidos minimalistas producidos por un sintetizador *Buchla* y la lectura de la correspondencia del último año de vida de Rimbaud con su madre Vitalie Rimbaud y su hermana Isabelle Rimbaud.³¹

En cierta medida, *Illuminations* explora el ‘polo experimental’ de la obra del cineasta francés Jean Rouch y su «deconstrucción de la oposición dualista entre ficción y no ficción»,³² esbozada por Rouch en sus películas etnográficas y

forma de evasión y de encuentro con el Otro. Asimismo, escritores cercanos a esta generación como Paul Bowles, William Burroughs o Brion Gysin, decidieron instalarse durante años en Tánger, en el norte de África. En este sentido, la evasión de Europa de Rimbaud y su desaparición de los círculos literarios tiene múltiples resonancias con esta generación de artistas y escritores de los años cincuenta.

³⁰ Crasneanski, *Purple*.

³¹ En la versión de *Illuminations* para *France Culture*, en la cual nos basamos para este artículo, la correspondencia de Rimbaud es leída por el músico etíope Mulatu Astatke, el cineasta Abel Ferrara, el actor Melvil Poupaud y la actriz Charlotte Rampling.

³² Jean-Paul Colleyn. “Jean Rouch, presque un homme-siècle”, *L’Homme* (2004): <https://journals.openedition.org/lhomme/25007>

que encuentra su forma definitiva en sus 'etnoficciones'. Además de la incorporación de la ficción, el trabajo etnográfico de Rouch se caracteriza por la interactividad del cineasta con las personas que filmaba. Esta interactividad se desarrolló en sus etnoficciones a partir de guiones improvisados y escritos mientras se rodaban algunas de sus películas. En estas, los temas de la migración y el viaje constituían el eje central. Como señala Jean Paul Colleyn a este respecto:

La gran idea de Rouch fue invitar a sus amigos nigerinos —personajes reales— a inventar situaciones ficticias con él y a representarlas. No cabe duda de que el intercambio siguió siendo desigual —lo quisiera o no, Rouch seguía siendo el jefe—, pero este intercambio sigue siendo la experiencia más avanzada de la antropología compartida.³³

Catherine Russell considera que la incorporación de la ficción en la etnografía está estrechamente ligada al

[...] deseo, la fantasía y la imaginación [...] Más allá de la simple verdad, el *cinéma vérité* puede producir potencialmente una nueva realidad, una ciencia ficción que mezcla la ciencia objetiva y el arte subjetivo.³⁴

Cabe destacar que la metodología de trabajo de *Soundwalk Collective* es en varios aspectos cercana a la de Rouch. Sin embargo, en *Illuminations* la etnoficción se despliega en una etnografía imaginaria. En su libro *Imaginary Ethnographies*, Gabriele Schwab señala las limitaciones creativas de las etnografías antropológicas frente a la libertad de invención de las etnografías imaginarias. Para la autora, a pesar de que en muchas etnografías antropológicas la presencia del autor implica

33 Jean-Paul Colleyn. "Jean Rouch à portée des yeux", *Cahiers d'études africaines* (2008): <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/12552>

34 Russell, *Experimental...*, 287.

una dimensión subjetiva, esta dimensión es considerada como una interferencia que hay que reelaborar y reducir al máximo. Por el contrario, en el caso de las etnografías imaginarias, la transferencia, la incorporación de la fantasía y las diversas formas de intertextualidad y politemporalidad se convierten en elementos esenciales del encuentro con el otro.³⁵

Debemos tomar en cuenta que, de las resonancias y confluencias entre Rimbaud y el sufismo, aparecen diferentes líneas de reflexión posibles. La primera tiene que ver con la metáfora del viaje y el encuentro con el Otro; la segunda, con el encuentro intercultural y con las conexiones que se pueden establecer entre la poesía de Rimbaud, el sufismo y la música minimalista. Estas dos líneas de reflexión tienen además tendencia a converger en la noción de frontera. Como lo comenta Stephan Crasneanski,

[...] el arte nunca ha conocido fronteras y siempre ha sido una inspiración constante de cultura a cultura. Esto es lo que da forma al ser humano desde el primer día: la cultura ha sido siempre el primer paso de nuestra interconectividad.³⁶

Conclusiones

No obstante la diversidad formal y estética de las obras comentadas en este artículo, es posible detectar un hilo conductor que las une: las relaciones de coetaneidad que establecen con las prácticas sufíes a través de la exploración de diversas formas del tiempo. En el caso de Moon, las formas del tiempo están vinculadas al tiempo compartido e intersubjetivo y a su materializa-

35 Gabriele Schwab. *Imaginary ethnographies: literature, culture, and subjectivity* (New York: Columbia University Press, 2012): 76.

36 Stephan Crasneanski, entrevista con Golo Fölmer, 2019, *Klangkunst: Arthur Rimbaud und der Sufismus, Hörspien und Feature*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/klangkunst-arthur-rimbaud-und-der-sufismus-illuminations.1022.de.html?dram:article_id=402292

ción en la experiencia del 'cine-trance'. En el caso de *Soundwalk Collective*, las formas del tiempo emergen a partir de los intrincamientos temporales y geográficos que permite el encuentro de la ficción con la práctica etnográfica, y que, a propósito de *Illuminations*, podemos considerar como un ejercicio de etnografía imaginaria. Por otro lado, vemos en estas obras cómo los cultos de trance del mundo contemporáneo, en su mayoría populares, siguen resistiendo la subordinación a los sistemas religiosos e incorporándose a lo que Jean-Luc Nancy llama «un devenir-música de la sensibilidad y un devenir-mundial de la musicalidad [...] contemporánea de una expansión de la imagen cuya amplitud no corresponde a transformaciones equivalentes en el tenor sensible».³⁷ Como podemos ver en el caso del sufismo, las relaciones de las ceremonias con el trance son multifacéticas y tienen fuertes resonancias con la poesía y la música que no pertenecen a la ortodoxia musulmana. De hecho, muchas veces el carácter marginal y a veces transgresor de estas prácticas, frente a las religiones institucionales, les confiere una dimensión subversiva y libertaria.

Sobre la realización y circulación de las obras mencionadas en este texto, son periféricas en cuanto a los circuitos de producción y distribución industrial: uso de equipos de video y posproducción que han caído en desuso y exploración exclusiva de los poderes del sonido y de la música para construir una ficción.³⁸ En este artículo intentamos mostrar cómo estas obras

37 Jean-Luc Nancy. *À l'écoute*, (Paris: Galilée, 2002): 45.

38 En el caso del cineasta y explorador sonoro Vincent Moon, en varias entrevistas muestra desdén cuando se le pregunta por cuestiones técnicas. En su página web, bajo el epígrafe 'tecnología', se puede leer una lista de las herramientas tecnológicas que ha utilizado para casi todas sus películas y la forma de distribuirlas: «Panasonic P2. Micrófono *shotgun*. Zoom H2N y Zoom H6N. Transmisores inalámbricos *Sennheiser*. Micro tranvía *Lavalier* DPA 40-60. Final Cut Pro. Compressor. Vimeo. Licencia Creative Commons by-nc-sa». Vincent Moon, <http://www.vincentmoon.com/page-about.html>. En el caso de *Soundwalk Collective*, la ausencia de una en el arte contemporáneo para la creación sonora ha hecho que este tipo de obras sean comisionadas y producidas inicialmente por la radio, como es el caso de *Illuminations*, producida por *France Culture* y *Radio Deutschland*. Nicole Benez define acertadamente el propósito de la democratización de las herramientas digitales frente a los circuitos de producción y circulación industriales: «la popularización de las herramientas

trabajan la cuestión del trance y la etnografía experimental a través de la investigación, la imaginación etnográfica y la invención formal. En este sentido, la colección *Petites Planètes* y la creación sonora *Illuminations* pueden considerarse como etnografías de la alteridad que exploran las formas del tiempo.

Bibliografía

- Araujo de Siqueira, Matheus. *Listening to Vincent Moon: musical encounters and the cinematic diagram*. Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2018.
- Brenez, Nicole. *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. Paris: De l'Incidence, 2019.
- Fabian, Johannes. *El Tiempo y el Otro. Cómo construye su tiempo la antropología*. Trad. Cristóbal Gnecco. Bogotá: Universidad del Cauca, 2014.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Hell, Bertrand. *Possession et chamanisme: les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion, 2012.
- Mekas, Jonas. *Cuaderno de los sesentas: escritos 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Galilée, 2002.
- Ricci Lucchi, Angela y Yervant Gianikian. *Notre caméra analytique*. Paris: Post-éditions, 2015: 127.
- Rouch, Jean. *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe*, en *La Notion de personne en Afrique noire*. París: C.N.R.S., 1971.
- Rouget, Gilbert. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1990.
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography. The Work of film in the age of video*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

de producción y distribución digital permite a los creadores y enunciadores de todo tipo una autonomía total, en el sentido de que mantiene toda la cadena, desde la concepción hasta la circulación de las imágenes». Nicole Brenez. *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques* (Réville: De l'incidence, 2019): 68.

- Schwab, Gabriele. *Imaginary ethnographies: literatura, culture, and subjectivity*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Van Assche, Christine Jean-Michel Frodon, Nora M. Alter y Raymond Bellour. *Chris Marker*. Paris: La cinémathèque française, 2018.

Bibliografía en línea

- Buob, Baptiste. *Splendeur et misère de la ciné-transe*, Paris: L'Homme, 2017: <http://journals.openedition.org/lhomme/30697>
- Colleyn, Jean-Paul. *Jean Rouch, presque un homme-siècle*. Paris: L'Homme, 2004: <https://journals.openedition.org/lhomme/25007>
- . *Jean Rouch à portée des yeux*. Paris : Cahiers d'études africaines, 2008: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/12552>
- Connolly, C. Thomas. *Rimbaud Islamique?: Le vertige artificiel de "Fleurs"*, 2017: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26468464>
- Crasneanski, Stephan y Olivier Zahm. *Purple Magazine - Purple 76 Index issue 29*, 2019: <https://purple.fr/magazine/purple-76-index-issue-29/crasneanski-stephan>
- . y Golo Föllmer. *Klangkunst : Arthur Rimbaud und der Sufismus, Hörspien und Feature*, 2019: https://www.deutschlandfunkkultur.de/klangkunst-arthur-rimbaud-und-der-sufismus-illuminations.1022.de.html?dram:article_id=402292
- Jean Voellmy, *Les déclarations de Rimbaud confrontées à celles d'autres voyageurs*, 1994 : <https://www.jstor.org/stable/44780564>
- Remillieux, Daniel. *Rimbaud, la mémoire incertaine et la postérité*, 2003: <https://www.jstor.org/stable/44780407>
- Rimbaud, Arthur. *Voyage en Abyssinie et au Harar*, 1928: www.gallica.bnf.fr

Grabaciones sonoras

- Crasneanski, Stephan. *Illuminations*. Entrevista con Iréné Omélianenko. Paris: France Culture, 2018.
- Leiris, Michel y Paul Chavasse, *Entretien avec Michel Leiris*, dirección de Paule Chavasse. Paris: Office national de radiodiffusion télévision française, 1968.

Los trazos: heridas del tiempo

Olga del Pilar López

Universidad de las Artes

Docente del Dpto. Transversal de Teorías

Críticas y Prácticas Experimentales

Cátedra de Fundamentos de Estética

olga.lopez@uartes.edu.ec



Araña-zos
Roger Pincaj
45 x 68 cm
Carbón sobre papel
2021

Ese enigma solo puede desentrañarse —o plantearse siquiera— mediante el acto de re-creación consciente, concienzudo, obstinado: la busca del tiempo perdido — y reencontrado en el corazón de los objetos— es el tema común de Eliot, de Proust, de Frazer, de Myllyne, de toda una taxonomía de artistas empeñados en afrontar el misterio de lo material y revelar cómo lo que nos rodea, fugaz, pasajero, guarda paradójicamente en su interior el secreto perenne de esa "idea primera" de la que habla Eliot.

En un árbol, en un lindero, en un viejo manual de ornitología del Trópico, en el interior vacío de un cuarto de estar con vistas a un jardín, en el vuelo de un pájaro tras su ventana puede anidar el escondrijo del tiempo recobrado.

Javier Montes

"Nombres de pájaros: el pájaro en Myllyne"

La memoria, esa traza fugitiva, efímera, nos enseña con dulzura, pero con seguridad, el sabor de la inmortalidad.

Pensamiento del maestro Huang*

Resumen

Este artículo busca definir y explorar el término 'trazo' a partir del cual repensar la relación entre las artes y la filosofía. Eso implica varios compromisos: entablar una relación con la materiología y la trayectología en tanto saberes que buscan entender la actividad de la materia y así cuestionar el territorio epistémico de las artes y su discurso humanista. Dos autores: Manuel DeLanda y François Dagognet nos permiten entender la novedad de estos campos de estudio y aclarar las relaciones entre ciencias, filosofía y artes. Por otro lado, si

* Citado por Fabienne Verdier, *Passagère du silence. Dix ans d'initiation en Chine*. (Paris: Alba Michel, 2003).

bien los trazos se pueden reconocer a varias escalas, lo que más nos interesa son los esteto-trazos, ligados a las artes y, en particular, a las artes pictóricas. El trazo es la evidencia de una línea liberada y la vía para proponer un estilo que surge de la mancha, del borrar, tachar y volver a trazar como una exploración inédita que se asombra ante la existencia del mundo.

Abstract

This article seeks to define and explore the term stroke from which to rethink the relationship between the arts and philosophy. This implies several commitments: establishing a relationship with materiology and trajectology as knowledge that seeks to understand the activity of matter and thus question the epistemic territory of the arts and its humanist discourse. Two authors Manuel DeLanda and François Dagognet allow us to understand the novelty of these fields of study and in turn the relationships between sciences, philosophy and the arts. At the same time, recognize that, although the lines can be recognized at various scales, what interests us most are the aesthetic lines, linked to the arts and, in particular, to the pictorial arts. The line is the evidence of a liberated line and the way to propose a style that emerges from the stain, from erasing, crossing out and redrawing as an unprecedented exploration that is amazed at the existence of the world.

Introducción

¿Y por qué un tiempo recobrado? ¿Esto significaría igualmente que la novela de Proust es en realidad una trayectología que hace visibles los recorridos de los personajes por la ciudad? Así, estos cuerpos con sus inscripciones recuperan instantes, trazos¹ de temporalidades en algunos casos perdidas, pero que el arte intuye, retoma y hace visibles. Ligar a Mylaine y a Proust

¹ Este artículo recibió los aportes de los participantes del Vol. V de la Residencia Truequé (29 de febrero al 8 de marzo de 2019), que tuve el agrado de curar y que giró en torno a dos conceptos, 'trazos' y 'transiciones', y sus aportes a las artes. Las imágenes de este artículo provienen de algunos artistas que participaron en esta residencia.

es poner en conexión dos tipos de materiología.² El primero con los recorridos de los pájaros y el segundo con los trayectos y encuentros de los humanos. Esto nos lleva a pensar en ecosistemas elaborados por signos que destronan la singularidad humana. Una materialidad que deja huellas en la piel de la tierra por la creación de ambientes etológicos, sea por los recorridos a veces intercontinentales de los pájaros o bien por las rutinas y encuentros de los grupos sociales en la vida urbana. Si bien, en el vuelo de los pájaros no hay una marca tangible, sí existe una repetición inscrita en la especie que se vuelve un hábito reiterado por siglos. Esto se manifiesta en las migraciones de pájaros retomadas por cada generación. Especie de escritura en el aire que nos lleva a pensar los trazos en tanto que elementos materiales, pues si bien en este caso no son visibles directamente, ellos se pueden evidenciar en las fotografías de Mylayne, quien constata cada año los mismos recorridos con la llegada de los pájaros en puntos específicos. Ellos no llegan por azar al lugar donde el fotógrafo los espera con su cámara, sino que siguen trazos, invisibles para nosotros, pero bien presentes, a la manera como nuestros aviones siguen unas rutas convencionalmente determinadas. Lo cual nos lleva a pensar en la trayectología planteada por François Dagognet, quien la define como una ciencia de los trazos, en tanto que residuos de las formas —al margen de la función—, en el mundo: fragmentos de objetos industriales, guijarros, pedazos de madera, como presencias del ser, como celebración de lo banal.³ En nuestro

2 La materiología es una perspectiva filosófica que piensa la composición de la materia en el mundo y, a partir de allí, saca consecuencias filosóficas. Ella se aleja de la metafísica y del idealismo que tenían como principios apartarse del mundo e imponer una serie de ideas a lo real. Esto lo entendieron muy bien Gilles Deleuze y Félix Guattari con la ciencia de su época y lo aplicaron a su filosofía. En ese sentido ellos hablan de un pensamiento de lo nuevo, del nacimiento espontáneo de las formas. Esta vía filosófica fue inaugurada por los presocráticos y se ha actualizado varias veces en la historia del pensamiento. Para ampliar esta perspectiva remito al libro de Clément Rosset. *Logique du pire* (Paris: PUF, 1971).

3 Cfr. François Dagognet. *Detritus, desechos, lo abyecto*, traducido por Luis Alfonso Paláu (Medellín: Universidad Nacional, 2002).



caso, esta ciencia nos permite pensar en todo tipo de líneas inscritas en superficies en donde se exalta la marca que dejó un cuerpo al pasar.

Es por ello que en este texto intento abordar un elemento bien escurridizo, el trazo, que justamente se define por una actitud: deslizarse por diversas pieles y guardar un cierto carácter subversivo, al separarse de la forma y desligarse de lo figurativo. Si solo arriesgamos una lista somera podríamos decir que hay trazos efímeros, inclasificables, trazos que se tornan hilos e hilos que se tornan trazos. Pero, del mismo modo, podríamos indicar todo tipo de líneas: aéreas, telefónicas, ópticas, de la mano, de la vida, de la piel o bien líneas, molares, moleculares, de fuga e incluso líneas de tiempo. Esta apertura al problema pareciera inquietante, pues en vez de acotar los trazos, la pregunta por ellos los hace proliferar, al punto de adquirirse una mirada kleentiana, la cual tiene por característica vaciar de volumen a los cuerpos para conservar solo un trazo, y evidenciar



Un hilo invisible. Papel de 160gr/m3. 33 x 33 cm. Daniel Guana, 2020.

esa línea que salió a pasear, como se observa muy bien en su obra, *La máquina temblorosa* (1922). Por eso, para ir a la búsqueda de los trazos propongo dividir este texto en tres partes: en primer lugar, un tiempo que se cristaliza en el espacio; en segundo lugar, encuentros espontáneos con el trazo; y, por último, algunas presencias de los trazos en las artes visuales con énfasis especial en Paul Klee.

Trazo: un tiempo cristalizado en el espacio

Buscamos pensar el tiempo, ya no el tiempo de la modernidad, sino aquel convocado por el espacio. De este modo, el tiempo se hace presente por esa fijación, por esa huella o signatura que deja en el cuerpo de la tierra, en el lienzo, en la hoja en blanco. Ahora bien, algunas preguntas nos interesan: ¿qué rol cumplen los trazos en el arte?, ¿qué tipo de tiempo encontramos en el trazo que

escapa a *Chronos* y, por tanto, alude a otras temporalidades como *Aión*? Para intentar responder a estas preguntas y afrontar una ontología del trazo y más adelante del trazar, debemos abordar una primera definición. En primer lugar, el trazo es una herida que se hace en el espacio (superficie) y que en algunos casos necesita de una renovación constante. En otros términos, el trazo requiere el movimiento como punto de partida o, bien, depende de su reiteración, de una actualización para conservarse. Un trazo es una grafía que se fija en tres planos: movimiento, actualización y fuerzas (energías-intensidades). Todo trazo está ligado a un cuerpo: animal, vegetal o mineral, y es de estos que provienen las fuerzas que van a generar esta herida del tiempo sobre el espacio. En esa medida, todo trazo escapa al Sentido, pero es sentido (estética). Él remite a fuerzas que se quedaron fijadas en el tiempo e implica una dirección que no es recta, sino en muchos casos sinuosa, pues está más en concordancia con las expresiones de la vida. Entonces, el trazo es la manera como el tiempo hace presencia en el espacio, como construye un hábitat a partir de hábitos. O bien, el trazo es una imagen del tiempo.

Manuel DeLanda nos recuerda tres niveles de expresividad: la huella, la firma y el estilo. En el primer caso encontramos a las moléculas, las bacterias y otros organismos micro, que dejan marcas. Sin embargo, con la aparición de los seres territoriales aparece la firma, la cual permite que yo le diga a otro que este territorio me pertenece. Casos puntuales de peces, pájaros, mamíferos, que marcan los lugares con sonidos, olores, colores. En el tercer caso, el estilo, el cual no solo está inscrito en el material genético de los seres, sino que da cuenta de un aprendizaje. Esto también se puede evidenciar en el canto de los pájaros.⁴ Hacemos esta paráfrasis de DeLanda para agregar un cuarto elemento, el trazo, el cual por su puesto es un cambio de intensidad sostenido que marca los espacios y deja eviden-

⁴ Manuel DeLanda. "Viviendo al borde del caos" (28 de enero de 2011, 60:35, SIT_AC, IX simposio Internacional de Teoría sobre Arte contemporáneo). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=slbrwHnMTyk&t=5s>.



Un hilo invisible. Papel de 160gr/m³. 33 x 33 cm. Daniel Guana, 2020.

cias indelebles de su presencia. Así, conformaríamos la cadena: huella-firma-estilo-trazo. Esta cadena está en relación con los eco-trazos y los eto-trazos. Sin embargo, podemos ampliar el espectro e incluir a los humanos, lo cual nos permite hablar de eco-trazos, eto-trazos y etno-trazos. La composición de estos términos alude a tres gestos distintos. En primer lugar, las marcas que la tierra hace sobre ella misma, en una relación de cuerpos que genera acontecimientos y la hace devenir sentida. Podemos pensar en la erupción de un volcán: la ceniza, la lava que de él emana afecta a otros cuerpos y hace trazos en ellos. Esto dicho en términos de Manuel DeLanda significa: la materia no necesita del humano para devenir sentida, ella se expresa, lo cual se hace visible en los puntos críticos que nos llevan de una forma a otra, tal y como lo evidencia la morfogénesis. Estos eco-trazos serían, entonces, expresividades de la materia que incluso se conservan por siglos. En cuanto a los etno-trazos, en tanto que expresividad humana, quisiéramos hacer alusión a los niños autistas estudiados por Fernand Deligny. Los recorridos de los niños por el campo que, como especies de telas de araña, son recuperadas por este estudioso. Cartografías de sus cere-

bros, que nos parecieran poner sobre la pista de un trazar innato del cual dieran cuenta estos niños. De modo que según Deligny:

Actuar persiste bajo el modo de mamar, y si guardamos trazos de esos gestos, nos encontramos ante una red de trazos en la cual el misterio nos espera tan pacientemente como la *aragne* se agazapa en su morada, con una pata indolentemente apoyada sobre los hilos de su tela que llegan hasta ella; a partir de lo cual siente todo lo que sucede en su tela, sitúa y evalúa el origen improbable de sus vibraciones.⁵

Las deambulaciones de los niños autistas son telas de arañas desplegadas en los territorios, lo cual es otra manera de decir que el trazar nos aproxima a los animales, nos pone en esa planicie espinosista donde se anula toda jerarquía. En este caso, los niños reiteran sus recorridos durante años, al punto de generar dibujos que expresan su singularidad que, si bien no utilizan un lenguaje fonético, sí es un estilo que marca la diferencia y permite sentir su presencia en el mundo. Estos etno-trazos no provienen de una intención de mullir, sino de la espontaneidad de un cerebro que no ‘vive al borde del caos’, sino que justamente habita el caos. Esta actitud involuntaria se liga a la constitución de formas a diversas escalas. Por eso los recorridos de los niños autistas estudiados por Deligny ponen la luz sobre otro ámbito del trazar en tanto que herir la tierra, pero en este caso a nivel humano e incluso a nivel del inconsciente.

Ahora bien, para explorar más ampliamente esta pregunta por los trazos y cómo se vinculan al tiempo, nos interesa volver sobre los argumentos de José Luis Pardo y su ‘geo-poética’. Así, un trazo es un hábitat que se consolida a partir de un conjunto de hábitos. Esto se puede pensar a varias escalas: el trazo que el río hace sobre la montaña a partir de marcar en la piedra un recorrido, lo cual implica que la montaña y el río se conviertan en seres sen-

⁵ Ferdinand Deligny. *Lo arácnido y otros cuentos*, traducido por Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2015): 38.

tidos. Los trazos de los animales quienes a partir de sus trayectos elaboran su propia grafía sobre la tierra o, bien, los recorridos humanos que nos llevan de los etnogramas a los estetogramas. Para Pardo, esta grafía del río sobre la montaña permite escapar al sentido, a la vez que nos pone en relación con una exterioridad donde rige otro tiempo que escapa a la subjetividad y la interioridad, tal y como lo habían conceptualizado Descartes y Kant, para devenir sentido (sensible). O bien para llevarnos a pensar en la materia y hacernos sentir que existe un mundo al margen de nuestra consciencia y al margen de cualquier idealismo. Entonces ¿cuál sería este tiempo de la exterioridad? Un tiempo espacializado, que solo se hace visible por las líneas, los trazos, las grietas, en fin, por las intensidades que de alguna manera quedan cristalizadas. Ahora bien, esta grafía (*graphein*: grabar, arañar, raspar) de la exterioridad es ajena al tiempo presente, pues cuando la vemos ya ha pasado, por eso podemos indicarla como trazo en tanto que tiempo solidificado. Entonces, el tiempo del trazo es del orden del pasado y del futuro, más no del presente, es un acontecimiento. El trazo en tanto que exterioridad es una presencia, ella no es resultado de una consciencia, ella misma es una individualidad. El trazo convoca siempre exterioridades: tierra, cuerpo, cerebro, superficies artísticas (lienzos, partituras). Por esta vía nos encontramos de nuevo con un proceso de deshumanización, ya que el trazo en tanto que constituido a diversas escalas nos hace sensibles a la actividad de la materia, de la vida, a la presencia del espacio y el tiempo, a la vez que a una extemporaneidad.

Estos trazos que nos interesan los podemos ligar con las cuatro definiciones que propone Pardo de Geo-grafía.⁶

⁶ Vale la pena insistir en el hecho de que esta *graphia* no alude a la lingüística o a la semiótica, sino a la inversa, demostrar que existe una expresividad en el universo que no es del orden del lenguaje y que lo problemático fue la preponderancia de la lingüística estructuralista como paradigma. De modo que hablamos de un lenguaje corporal, de un lenguaje animal, entre otros. Cuando lo más valioso es reconocer otras expresividades en el orden de la vida, así como otras intensidades a nivel humano que no son del orden lingüístico: la expresividad del rostro de un actor, los tonos musicales o las intensidades de la voz en una conferencia buscan entablar relaciones que no son del orden del lenguaje.

En primer lugar, la Geo-grafía entendida como escritura 'de' la tierra. Es decir, la tierra misma que se pliega y se despliega. Podemos pensar en una avalancha, en un torbellino o un tsunami, en donde la tierra propone sus propias grafías. Por tanto:

Las líneas de la montaña muestran cómo se ha formado y se ha erosionado, las del árbol muestran cómo se ha enfrentado a los retos de la vida en el bosque y a los vientos que lo han atormetado, las de la ola o la nube muestran que ha sido moldeada por corrientes de aire y agua.⁷

Otra manera de indicar que las líneas siempre son del orden intensivo y que la materia no cesa de expresarse. En segundo lugar, Geo-grafía en el sentido de inscripción 'en' la tierra: todo signo que se hace sobre la superficie de la tierra y la convierte en sentida: pisadas, surcos, caminos. Hay una red de caminos principales y secundarios que ha acompañado a la formación de las ciudades, de modo que la importancia de un camino correspondía a la red en la cual estuviese inscrita. En tercer lugar, Geo-grafía 'sobre' la tierra implica todos los tipos de escritura que nos permiten hablar de un archi-suelo. Las formas de escritura a la manera como lo indicaremos más adelante con los sitios de Nazca o bien con los aeropuertos. En este caso, la piel de la tierra se toma como un gran lienzo donde en algunos casos se hacen escrituras discursivas o en otros casos figurales. En cuarto lugar, una Geo-grafía en tanto que descripción 'de la' tierra a la manera como lo hace un mapa.⁸ Estas cuatro grafías permiten una amplificación de nuestro problema, pero en tanto tengamos bien presente que es la tierra como sentida a la manera como la describían ya los griegos (Hesíodo) con Caos. Es decir, es Caos quien permite la separación del cielo y la

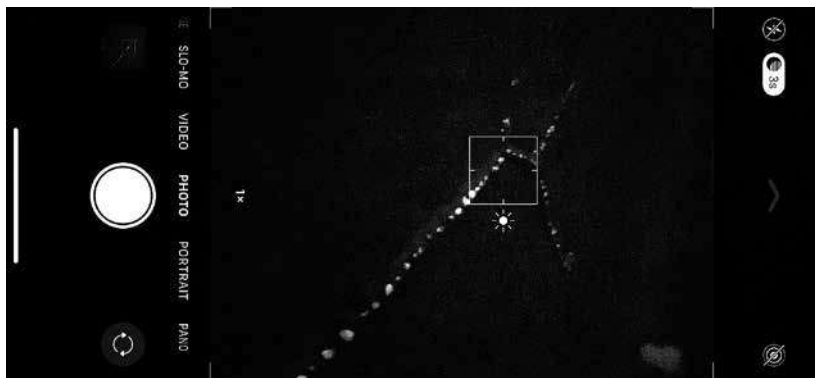
7 Tim Ingold. *Líneas una breve historia*, traducido por Carlos García Simón (Barcelona: Gedisa, 2015): 181.

8 Cfr. Pardo, José Luis. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Serbal, 1991).

tierra, quien abre un espacio o bien él mismo es espacialización.⁹ En la medida que se separan el cielo y la tierra se abre el espacio para que el tiempo se exprese. De modo que Caos es lo que precede al tiempo, por ello es atemporal. Así, habría un gran trazo que da nacimiento al cosmos y a partir del cual se abre una gran superficie que contendría las demás posibilidades de líneas.

El trazo lo sentimos como la marca de una intensidad que ha herido el espacio, algo irrepresentable en tanto que presencia y en tanto que ausencia, pues no se habita el trazo en un presente, sino en una extemporaneidad, es decir, cada vez que lo encontramos, él ya estaba ahí. Sin embargo, para que el trazo se produzca requiere una repetición, es decir, un hábito, lo cual debemos problematizar con Deleuze y las tres síntesis del tiempo, en las cuales el hábito se vincula con el presente. Por su parte, Pardo hace un giro y trata de pensar el hábito fuera del tiempo, pues cuando nos lo encontramos él ya está instalado, mientras que en el caso de Deleuze y de Hume es aquello que se actualiza en un presente. Lo paradójico con el trazo es que puede responder a estos dos tiempos: una presencia ajena al tiempo y a su vez una actualización, como podría pensarse con los recorridos de animales y humanos. Si nos ubicamos a escala humana, la historia se concibe por un trazar constante del pensamiento, eso que en su momento Deleuze llamó los clichés y que pueblan todos los terrenos del arte. O para decirlo de otro modo, ellos serían la tradición con la cual cargamos y a la cual se deben enfrentar los artistas para hacer una especie de borramiento y lograr un espacio en blanco. En tal caso es preferible 'vivir al borde del caos'. Así, habría maneras singulares de trazar en las artes, por ello, un artista alcanza su propio estilo en la medida que singularice sus trazos sonoros, pictóricos, corporales o literarios. Estos últimos,

9 En la conferencia previamente señalada, Manuel DeLanda nos recuerda cómo los griegos ya habían visto esos puntos críticos a partir de los cuales surgen nuevas formas, solo que no tenían las herramientas matemáticas para explicarlos. En ese sentido, habría una línea de filósofos materialistas presentes ya en el mundo antiguo que enuncian la morfogénesis con términos como Caos. En el mundo contemporáneo, estas producciones espontáneas de la materia fueron matematizadas por Edward Lorenz y sus atractores caóticos.



ALTER EGO. Instalación *in situ* / Madrigueras de cangrejo, arena, piedras y pintura fotoluminiscente. Alexis Cruces, 2020.

si bien se inscriben en el universo lingüístico y de sentido, pueden trazar de modo singular la imagen del pensamiento. Por eso, vale la pena recordar de nuevo a Nietzsche, quien buscaba salvar a los humanos exiliados en el interior del tiempo y de la historia del espíritu para que retornaran a la Tierra, rebautizada por él como la Ligera, para que habitaran el espacio, se inscribieran y se movieran por él sin 'rumbo'. De modo que, si bien el Eterno Retorno puede ser pensado de varias maneras, en este caso nos interesa en tanto que anulación del tiempo, para hacer aflorar los espacios: de los cuerpos de la tierra y, sobre ellos, todo tipo de archi-escrituras sentidas. Este quizás sea uno de sus tantos actos, anular el tiempo para ponernos en presencia de los trazos, aquellos que las artes, líneas de fuga, debían hacer proliferar.

A la búsqueda de los trazos

Debemos recordar que el trazo viene de la etimología en latín *tractus* que significa arrastrado. Ahora bien, ¿arrastrado sobre qué? Sobre una superficie, por lo cual, para hablar de los trazos debemos tener en cuenta una espacialización. O, para decirlo de otro modo, el trazo hiere las diversas superficies para lo-

grar continuos sinuosos, pues tanto los trazos como las líneas (que en algunos casos pueden ser sinónimos) son la expresión de un cuerpo, que cuando concierne a la mano, aparece desatada y liberada de un ojo que la controle. Así, nos encontramos con una triple relación: trazo-superficie-mano. Rayar, mullir, tallar, tachonar, dejar que las líneas hagan cuerpos y que ellas mismas sean cuerpos es parte de lo que aquí ocurre. En este caso, pareciéramos estar más próximos de las artes plásticas que hieren y violentan la 'pulcritud' del lienzo y que, en general, buscan afectar las superficies para hacer trazos. Incluso debemos tener en cuenta el *Land Art*, el cual tomó como lienzo la superficie de la tierra y logró integrar el arte y la naturaleza. Por tanto, a la composición trazo-superficie-mano debemos agregar todo tipo de deambulaciones y nomadismos que convocan al inconsciente y a la estética del andar para tornar la tierra en sentida. Presente no solo a nivel humano, sino también en los recorridos de los animales quienes cooperan en esta escritura de los trazos sobre la superficie de la tierra para, finalmente, generar una geología donde se sobreponen diversas capas, a partir de una colaboración interespecífica. Un buen ejemplo de esto nos lo ofrece John Brinckerhoff Jackson, quien en su libro *Las carreteras forman parte del paisaje* nos recuerda esa trayectología diseñada durante siglos en Norteamérica y en donde podemos encontrar el rol de los animales, las plantas y los diversos grupos humanos. De antemano, los bisontes surcaron el territorio, hicieron las primeras heridas (marcas) que serían, a su vez, reutilizadas por los autóctonos y posteriormente por los colonos. Esta escritura a-significante que a su vez inventa los lugares, es estudiada a través de una ciencia que surgirá posteriormente: la odología. Ella reconoce los diferentes estratos sobre los cuales se diseñaron las carreteras que surcan a Norteamérica y que, solo ocasionalmente, rinden homenaje a ese nomadismo que les dio nacimiento. En esa medida, habría la posibilidad de ligar la trayectología y la odología, pues ambas se conjugan en una materiología, que a

su vez encuentra una experiencia artística en la banalidad y el minimalismo propias del *Land Art*,¹⁰ el cual fusiona el arte y la vida o el arte y la naturaleza, como decíamos antes. En cualquier caso, una estética del trazo que lleva a la fusión entre el camino horizontal y el paseante vertical: dos líneas que salen a pasear.

Si revisamos bajo otro ángulo estos trazos que salen a pasear, vale la pena recordar los dibujos del altiplano de Nazca, etnogramas que dejaron múltiples heridas sobre la piel de la tierra con los cuales rememoramos a unos ausentes de los que ni siquiera sabemos su nombre. Así, la visión aérea de Nazca es una presencia del tiempo que no se percibe a ras de suelo, sino desde una lejanía. Unos trazos que en ningún caso estuvieron diseñados para ser percibidos por los humanos, sino generar aproximaciones con otros seres, para soñar el encuentro con otros mundos. Casos similares nos recuerda Olga Tocarczuk quien, en su vida errante, habita esa mirada a gran escala que proponen los aeropuertos, en donde el trazo solo se puede avizorar y adquiere sentido desde las alturas. Ejemplo de ello es la imagen del aeropuerto de Sídney en forma de avión, al punto de constituir la imagen banal de un avión que aterriza sobre otro avión. O bien el aeropuerto de Tokio, que avizoramos como un enorme jeroglífico, del cual desconocemos su traducción. Al punto que, si «no hemos aprendido el alfabeto japonés, no sabremos qué significa nuestra llegada, con qué palabra nos dan la bienvenida. ¿Qué nos estamparán en el pasaporte? ¿un gran signo de interrogación?».¹¹ Fantasía de la viajera que, aunque pareciera sentirse acogida, desconoce el tipo de invitación que ha recibido. En ello se siente el misterio de Oriente en contraste con la simplicidad del aero-

10 María José Arbeláez. *Los artistas caminantes. Richard Long y Hamish Fulton* (Bogotá: Universidad Distrital, 2015): 75. La autora enfatiza sobre la experiencia de estos dos artistas y nos presenta sus cartografías sensibles, las cuales pone en relación con el CsO de Deleuze y Guattari. Esto implica que la experiencia estética del caminar se mueve en un campo intensivo que disuelve cualquier individualidad y, más bien, apunta a una multiplicidad. A ellos, se agrega Tony Smith y, más recientemente, el grupo *Stalker*. Sin embargo, en nuestro artículo no se enfatiza tanto el nomadismo —ampliamente estudiado—, sino el efecto del camino (trazo) sobre las superficies y la manera como afecta a los cuerpos partir de sus campos intensivos.

11 Olga Tokarczuk. *Los errantes* (Buenos Aires, Anagrama, 2019): 173.

puerto australiano que, en vez de invitar a fabular, solo impone una metáfora muy simple. El aeropuerto de Tokio y las figuras de Nazca se reservan un significado desconocido, aunque el primero tiene una finalidad bien precisa: un trazo que se pone al servicio del turismo y termina por equipararse a una ciudad. Especie de presunción del trazo que, para hacerse visible desde las alturas, utiliza todo un despliegue tecnológico para herir la tierra. En este caso, el deambular de los nómadas o de los caminantes se torna un transportar. Así, en el deambular, la línea de viaje y el viajero son la misma cosa, en tanto que en el transportar, la línea se torna un conjunto de puntos. En otro sentido, el pasar por los aeropuertos implica que nosotros-seres-trazo quedamos sometidos a una especie de domesticación. Ya no es más la línea que sale a pasear, sino la línea sometida a los sistemas de control. Por ello, vale la pena recordar la diferencia que hacían Deleuze y Guattari entre los nómadas y los sedentarios. Ellos veían allí dos maneras de trazar el espacio: en el primer caso, las líneas dirigen los recorridos y los puntos quedan a merced de estos trayectos; en el segundo caso, son los puntos que determinan las líneas. Esto se ve muy bien con los aeropuertos en tanto que evidencias de los sedentarios: son ellos quienes rigen las líneas.¹²

Otra experiencia del trazo que se funde con el cuerpo nos lo recuerda Pere Salabert, en particular al referirse al arte y al aludir al problema de «poner el alma o el cuerpo» en la obra. Para ello, exalta la entrega de los artistas chinos narrada en los cuentos de esta tradición:

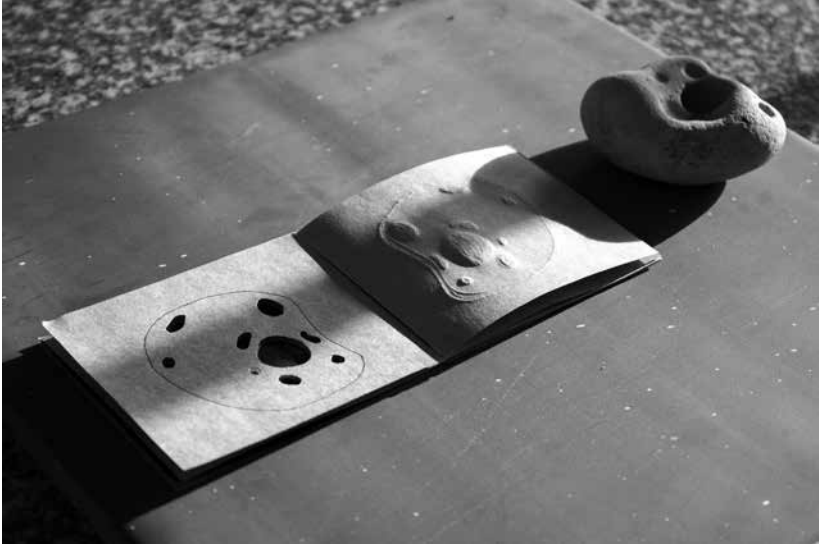
Así uno de ellos cuenta cómo un pintor al oír expresar a alguien su reparo frente a un paisaje que acaba de pintar, introduce un pie en el cuadro sin decir palabra, y después el otro, penetrando en la pintura con todo su cuerpo. Se dice que, habiendo desaparecido en su paisaje, nunca nadie volvió a saber del artista pintor.¹³

12 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2* (Paris: Minuit, 1980).

13 Pere Salabert. *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida* (Murcia: CENDEAC, 2009): 572.

Él se fusiona con su obra, se confunde con la acción del pincel y se convierte en un elemento más del paisaje, en un trazo, en una línea intensiva por medio de la cual la obra adquiere vida. Ello nos recuerda la autonomía del trazo, propio de la pintura de la China tradicional, en la cual, a partir de un acto minimalista, se expone el viento o el silencio con trazos autónomos. Sobre esto retomamos el testimonio Fabienne Verdier, quien en su libro *Passagère du silence*, escribe sus peregrinaciones en la búsqueda de los grandes calígrafos con los que sigue su formación durante años. Ella nos recuerda esa tradición de la China antigua y el valor del trazo que, al formar parte de las artes plásticas, se libera de cualquier significado y, más bien, da cuenta de la mano desatada ajena a cualquier tecnicismo óptico, puesto que la «caligrafía es un organismo vivo». Esta no solo encarna la singularidad de cada artista, sino que gracias a su sinuosidad demuestra el contacto con la actividad de la vida y se expresa una fuerza contenida. En este caso, el trazo se vincula a las filosofías chinas: taoísmo y confucionismo, así como a los poetas de la China imperial, por medio del cual ellos invocan las experiencias del silencio, del vacío o bien la relación con las fuerzas del mundo. En ese proceso de iniciación, Verdier vuelve sobre las distintas enseñanzas del maestro Huang, quien le propone sentir y expresar en su pintura los más mínimos gestos de la vida cotidiana. Recordemos un fragmento del libro ya evocado:

Uno enriquece su pintura viviendo plenamente el humor del día, decía él. El pintor no copia la naturaleza, al mismo tiempo, ella es su primera revelación; él restituye los trazos, los estados, la carcasa. Una fibra de hierba es fuente de conocimiento. Ella enseña la línea fuerte, cortante, densa. La danza del pájaro en vuelo te indica cómo desplegarse, tomar aliento, aterrizar. Debes nutrirte de las vidas que te rodean. Ellas provocarán emociones y percepciones cada vez más ricas y variadas. El pintor, a lo largo de su existencia, se construye un banco de datos psíquicos a



Lógicas de una roca. 20 x 15 cm. Libro de artista. David Jarrin Tello, 2020

partir de su connivencia con el mundo. Es eso que él restituye en sus trazos. Un día, de ese banco de datos nacerá naturalmente, en un gesto espontáneo, un acto creativo.¹⁴

En esta cita se ve cómo la vida se concretiza en movimientos, en trazos que luego forman parte de los paisajes, de la caligrafía. Especie de comunión donde lo figurativo queda en suspenso para entrar en una relación espiritual con el universo y sentir su movimiento, su fuerza, aquello que activa todos los seres. Por tanto, podríamos afirmar que el trazo es la experiencia misma de la vida, es advertir su devenir. Por el contrario, cuando la línea se somete al sentido, se evacua su carácter figural y plástico para quedar inscrita en el significado/significante. De ahí que la lucha por una línea 'liberada' es constante, en la medida en que el discurso presente en todas las culturas domestica constantemente la subversión del tra-

14 Fabienne Verdier. *Passagère du silence* (Paris: Alba Michel, 2003) : 122. Traducción de la autora.

zo. Ello se liga, a su vez, con elementos morales reiterados constantemente: el hombre moral es aquel que actúa de manera recta, es decir, que es soportado por una geometría que impide toda desviación. Por el contrario, un ser inmoral es torcido, carece de rectitud y sería, más bien, del orden de lo sinuoso. Igualmente, el tiempo de la modernidad está erigido como una línea recta, por lo cual la crisis de esta época es equivalente a tiempos fragmentados, carentes de precisión como los enunciados por aquellos teóricos que hacían frente a esa geometría rígida de la modernidad en donde se había negado la 'libertad' de la línea. O como lo indicaba Walter Benjamin en su método de la historia: hay que hacer una mirada al pasado a contrapelo, es decir, reconocer sus fragmentos, sus alegorías.¹⁵ De esta manera, el trazo se actualiza en una lectura del tiempo que, en vez de pensarse sobre la forma moderna del tiempo lineal, se inventa otras épocas y otras temporalidades.

Algunos trazos de las artes visuales

Ahora bien, ¿qué significa trazar en pintura? En su libro, *Francis Bacon. Una lógica de la sensación*, Deleuze hace un acercamiento al trazo al momento de describir el diagrama, el cual define a partir de cinco puntos, entre los cuales solo nos interesa exaltar uno: la diferencia entre la línea y el trazo-mancha. Así, para Deleuze habría dos tipos de pintura: una que se vincula a la línea/color y una segunda que se pone en relación con el trazo-mancha. En este caso, el trazo es un conjunto de líneas, pero sobre todo el trazo es quien permite al artista pasar de una pintura óptica a una pintura manual. Por esta vía, él encuentra la mano desatada que lo lleva a teorizar el diagrama: la relación con el caos, fundamental en

¹⁵ Cfr. Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, traducido por Nora Rabotnikof (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995).

su filosofía del arte.¹⁶ Sin embargo, la línea, en tanto que forma geométrica y de carácter óptico, fue interpelada ya por Cézanne, quien se dedicó a perder las líneas y a hundirse en el color. Su intención era explorar la profundidad y mostrar ese nacimiento del mundo, lo que antes indicábamos en términos contemporáneos: los puntos críticos de donde nacen las formas. Así, tanto Cézanne como Bacon son exploradores de la mancha, quizás porque a través de ella podían aproximarse al nacimiento del mundo, a esa novedad constante. Aspecto que, como ya indicábamos antes, Deleuze entendió con la ciencia de su tiempo, por eso no es gratuito que elija a este tipo de artistas. Vale la pena recordar, igualmente, que la filosofía de Merleau-Ponty está ligada a Cézanne, sobre el cual el fenomenólogo volvió varias veces y a quien le dedica un texto en particular: "La duda de Cézanne". A su vez, Merleau-Ponty está atravesado por las reflexiones que hizo Bergson sobre el tiempo, de modo que su exploración de la pintura de Cézanne pasa por el crisol del filósofo de *Materia y memoria*. Para reconocer este vínculo, volvamos sobre el siguiente fragmento:

Bergson no busca el "serpenteo individual" más que en los seres vivos, y avanza bastante tímidamente cuando dice que la línea ondulada "puede no ser ninguna de las líneas de la figura", que no está ni aquí ni allá, y sin embargo "es la llave de todo".¹⁷

Lo que a su vez Merleau-Ponty denomina la línea prosaica y que podría corresponder a nuestra aproximación de los trazos, tanto en Cézanne como en otros artistas, en particular en Paul Klee, quien indica que ella es la que permite no tanto representar, sino hacer visible. Ahora bien, esa visibilidad no es del orden de la forma, sino del orden de la presencia. Por ello, nos

¹⁶ Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Une logique de la sensation* (Paris: Seuil, 2002).

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty. *El ojo y el espíritu*, traducción de Jorge Romero Brest (Paidós: Buenos Aires, 1985): 55.



Un hilo invisible. Papel de 160gr/m3. 33 x 33 cm. Daniel Guana, 2020.

interesa pensar cómo Kandinsky y Paul Klee se aproximan a la línea en el sentido del trazo que exploramos aquí. De un lado, Kandinsky comienza por el punto y luego pasa a la línea para indicar que esta es el movimiento del punto, por lo cual se encuentra en su recorrido con las líneas sinuosas que vehiculan un alto ingrediente de azar. Kandinsky hace la diferencia entre la línea y el plano, en tal caso, este último es el que más se equipara a lo que nosotros llamamos el trazo (es decir, una línea que escapa al soporte de la geometría euclidiana, una línea liberada). Kandinsky indica:

La cuestión de la configuración externa de la línea nos recuerda el mismo tema planteado con respecto al punto. La conformación lisa, dentada, desgarrada, redondeada, determina propiedades que ya en la imaginación evocan sensaciones táctiles.¹⁸

Es aquí donde queremos seguir pensando con Kandinsky, pues nos interesa la transición entre la línea y el plano y

¹⁸ Kandinsky. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Paidós: Barcelona, 2016): 82.

cómo este paso da entrada a lo táctil. Igualmente, con Paul Klee vemos un despliegue de líneas, verticales, horizontales, curvas, para formar ríos o lluvias de estrellas. Es a partir de un acto bien distintivo: el N-1, es decir, restar materia expresiva, que logra la línea que sale a pasear. Él expone una línea sin representación que escapa al arte figurativo y despliega su fuerza plástica al dejar de estar sometida a un significado y un significante.¹⁹

Klee vuelve visible lo que no lo es, es decir, el trazo toma valor por su resonancia corporal en un espacio plástico, para explorar un entre-mundo. Esto significa, escapar de un conjunto de connotaciones que someten el dibujo a las exigencias del ojo, para generar 'escándalo' con una línea sentida, una línea como presencia. Es una especie de combate entre la mano y el ojo en donde la primera lucha por una sensibilidad, mientras que el segundo busca encerrar el espacio plástico en una connotación significativa inscrita en una tradición. Por eso, vemos como Klee tiene una relación ambivalente con el trazo: por un lado, directa, estrecha, obsesiva, por el otro, aquello que le permite explorar el enigma del sexo, descubrir la cultura y seguir todo el tiempo las fuerzas deformantes. O como escribirá en su *Diario*, ver con un ojo y sentir con el otro. Lo que podría entenderse como un ver y un palmar, ese entre del que hablábamos antes, pues ya no es un ojo que se dedica a sentir lo que es legible en el contexto inmediato, sino aquel que siente en ese 'entre' que es al mismo tiempo interioridad y exterioridad. Por tanto:

[...] hay una mano que opera en el registro de lo legible, su trazo es claro y vivo, fácil de reconocer. Es la mano que traza para el ojo que "ve". La mano izquierda trabaja sin destreza no hace aquello que yo deseo, nos puede llevar a la forma nunca vista, a la expresión, como una interioridad de vuelta. Estos son los dos

¹⁹ Cfr. Paul Klee. *Teoría del arte moderno*, traducido por Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus, 2015).

tipos de figura de que las manos son capaces. Utilizar la mano izquierda y, el ojo que siente, es *liberar* el elemento lineal de su espontaneidad, de su pobreza innata de escritura.²⁰

Es aquí que nos encontramos con el trazo en términos de una energética. Al poner esto en el centro de su pintura Klee ya no busca el trazo reconocible, en tanto que sometido a una geometría plástica o a una escritura, sino que se desplaza, se aleja de su centro y pone a prueba las reglas de la percepción. Esta energía, esta intensidad que activa lo pictórico en Klee es un trazo-espermático donde las contradicciones se juntan, donde los niños se confunden con las amazonas en territorios indiferenciados. Por lo cual: «para que el dibujo-esperma resulte tal cual es, debe aceptar ser hallado por el óvulo y movido pasivamente a la acción».²¹ Ese punto gris que salta, saca la línea a pasear y la hunde en el caos del cual emergen las formas, una espacialización en este caso pictórica. Ya no habría separación entre línea y superficie, sino una mixtura, en donde los movimientos del punto constituyen superficies. Es la invención de un espacio invisible que se hace posible. Así, estos trazos de Klee son fuerzas que afectan los cuerpos que insisten sobre el carácter sensible y sensual de las líneas. En cada caso, la línea no es un contorno, no es un significante, es más bien una energía condensada que nos lleva a ese momento ‘primitivo’ en que fuera del tiempo el caos generó ese primer trazo. En esa medida, Klee reencuentra esa ‘mano’ del Caos que permite todo comienzo y da nacimiento a las formas y a *Chronos*. Un arte de la presencia, de lo real que no tiene nada que ver con la representación, sino con el encuentro del des-tiempo olvidado y oculto bajo todos los trazos posteriores. Ello también lo encontramos en Francis Bacon cuando nos pone frente a la Figura, expresión de una mano que encuentra la deformación de los cuerpos por el efecto de las intensidades que los atraviesan, para ir al encuentro de aquello más real, de esas ‘primeras’ heridas de los cuerpos donde el movimiento y la materia se confunden, donde las formas se diluyen

20 Jean-François Lyotard. *Discurso, Figura*, traducido por Isaac Dentrumbasaguas y Román Antopolsky (Buenos Aires: la Cebra, 2014): 316.

21 Lyotard, *Discurso, Figura*, 321.

en una carne primigenia, esa que dará nuevas formas bajo la mirada de un ojo asombrado. El trazo aparece así en zonas de indeterminación y en el caso de la pintura, un trazar en tanto que estilo emerge después de borrar, eliminar tachar: esa energía primera, seminal y ovular que hizo un trazo y da nacimiento al mundo de las cosas. Quizás es aquí donde esté el esfuerzo del arte, en tratar de recordar aquello que escapa a toda posibilidad de registro, en donde se da el 'acontecimiento', ese punto límite, ese borde previo al caos y que pareciera fuera del tiempo. La primera herida que no es del orden de la imaginación, la fantasía o los sueños, sino de la sensibilidad para ver a continuación la actividad de la materia, ese acto real, ese primer trazo que se hace en ausencia de los humanos. Esto nos lleva de nuevo a Manuel DeLanda, quien reflexiona sobre ese límite que buscan los artistas: los puntos críticos que los alejen de las ideas ya instauradas y los lleven a experimentar los bordes sin hundirse en el caos. Esa es la búsqueda de los artistas en la psicodelia y el delirio —a la manera como lo vivió Artaud, Lowry, Fitzgerald—, es decir, vivir en campos intensivos fuertes para poder crear, para acceder a lo impensable y generar nuevas sensaciones.

Este primer acercamiento al trazo buscó una cierta definición, en ningún caso cerrada, de este término. Esto con el fin de activarlo, como una especie de máquina que ponga en relación la filosofía y las artes. Así, el trazo nos permite en tanto que materia expresiva 'pura' atravesar distintas escalas, conectar a los humanos con las demás expresividades de la materia y de la vida, para entender que él es una vía para encontrarnos con una materialidad, es decir, con una producción espontánea de las formas al margen de cualquier idealismo o metafísica. En fin, esta morfogénesis es fundamental para lograr una 'deshumanización' de las artes y pensar a una escala no humana la creación artística. El trazo reafirma la existencia de una estética expandida, en donde las artes, más que ser un caso singular, nos permiten tender lazos con las demás especies y sentir que cada una de ellas tiene una manera particular de expresarse y que habría un arte en 'bruto' en los animales, como bien lo indicaron Deleuze y Guattari, tanto en *Mil Mesetas* como en *¿Qué es la filosofía?*

Bibliografía

- Arbeláez, María José. *Los artistas caminantes. Richard Long y Hamish Fulton*. Bogotá: Universidad Distrital, 2015.
- Brinckerhoff Jackson, John. *Las carreteras forman parte del paisaje*. Traducido por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikof. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995.
- Dagognet, Francois. *Detritus, desechos, lo abyecto*. Traducido por Luis Alfonso Paláu. Medellín: Universidad Nacional, 2002.
- DeLanda, Manuel. “Viviendo al borde del caos”, 28 de enero de 2011, 60:35, SIT_AC, IX simposio Internacional de Teoría sobre Arte contemporáneo, <https://www.youtube.com/watch?v=slbrwHnMTyk&t=5s>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Une logique de la sensation*. Paris: Seul, 2002.
- Deligny, Fernand. *Lo arácnido y otros textos*. Traducido por Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- Ingold, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Traducido por Carlos García Simón. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Kandinsky. *Puntos y líneas sobre el plano. Contribuciones al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Traducido por Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Traducido por Isaac Dentrambasaguas y Román Antopolsky. Buenos Aires: La Cebra, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*, traducción de Jorge Romero Brest. Paidós: Buenos Aires, 1985.
- Montes, Javier. “Nombres de pájaros: el pájaro en Mylayne”, en Jean-Luc. *Trazos del cielo en manos del tiempo*.
- Pardo, José Luis. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991.
- Salabert, Pere. *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Verdier, Fabienne. *Passagère du silence. Dix ans d'initiation en Chine*. Paris: Alba Michel, 2003.

Sobre los Autores

Pedro Cagigal

Estudió Artes Visuales en la Universidad Católica del Ecuador y posee una maestría en Cultura Digital y Sociedad en King's College London. Ha trabajado como artista, diseñador y realizador audiovisual. Fue miembro del colectivo Wash lavandería de arte. En 2012 fue coordinador del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC) y en 2016 se desempeñó como subsecretario técnico de Emprendimientos Culturales en el Ministerio de Cultura del Ecuador. Actualmente es docente la Universidad de las Artes, ha escrito varios artículos que abordan temas de arte, tecnología y políticas del conocimiento. Sus temas de investigación incluyen corporalidad y *performance* digital, ideología en el arte y metodologías de investigación artística inter y transdisciplinar.

Sara Baranzoni

Ph. D. en Estudios Teatrales y Cinematográficos. Docente de Performance y coordinadora de la Carrera de Creación Teatral en la Universidad de las Artes de Guayaquil (UArtes, Ecuador), y *adjunct lecturer* en la Universidad Tecnológica de Dublín, Irlanda (TUD Dublin). Su investigación se centra en la filosofía de la tecnología, la ecología política y los estudios de *performance*. Ha publicado numerosos ensayos en italiano, francés, español e inglés. Es cofundadora de la revista internacional *La Deleuziana*, miembro de la Red de Estudios Latinoamericanos sobre Deleuze y Guattari, codirectora científica del festival de filosofía “Baite filosofiche” (Lecco, Italia) y co-coordinadora para UArtes del proyecto internacional Real Smart Cities (Horizon 2020, Marie Curie actions) y Networking Ecologically Smart Territories (NEST, Horizon 2020, Marie Curie actions).

Paolo Vignola

Ph. D. en Filosofía, es docente de Estética, Literatura y Nuevas Tecnologías y Teoría literaria en la Universidad de las Artes de Guayaquil (UArtes, Ecuador). Profesor de Filosofía Contemporánea en la Maestría de la Universidad del Azuay (2021, Ecuador) y *adjunct lecturer* en la Universidad Tecnológica de Dublín, Irlanda (TUD Dublin). Estudioso de filosofía francesa contemporánea, estética y ecología política, ha publicado varios libros y numerosos ensayos en italiano, francés, español e inglés, en particular sobre Deleuze y Guattari, Bernard Stiegler y el Antropoceno. Es cofundador de la revista internacional *La Deleuzia-*

na, miembro de la Red de Estudios Latinoamericanos sobre Deleuze y Guattari, codirector científico del festival de filosofía “Baite filosofiche” (Lecco, Italia) y co-coordinador para UArtes de los proyectos internacionales Real Smart Cities (Horizon 2020, Marie Curie actions) y Networking Ecologically Smart Territories. (NEST, Horizon 2020, Marie Curie actions).

Jorge Flores Velasco

Ph. D. en Estudios Cinematográficos de la Universidad Nueva Sorbona – París 3 y magíster en Cine Documental de la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires. Su investigación aborda la estética decolonial del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre 2011 y 2019 dirigió la Semana de Cine Ecuatoriano de París. Ha sido también jurado en festivales de cine (FIDMarseille, Entrevues Belfort) y profesor de la Universidad del Litoral Côte d’Opale en Francia. Desde 2012 es miembro investigador del Instituto de Cine y de la Memoria (IRCAV) de la Universidad Nueva Sorbona. Sus investigaciones y publicaciones se inscriben en los siguientes campos disciplinarios: estética, estudios decoloniales y poscoloniales, historiografía latinoamericana, filosofía, y sociología histórica y comparativa. Desde 2018 es docente de la Escuela de Cine de la UArtes, editor de la revista académica *Fuera de Campo* y director de sus propios proyectos cinematográficos.

María del Pilar Gavilanes

Doctora en Artes y Lenguajes en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales de París (EHESS). Magíster en la escuela de arte École Nationale Supérieure d’Arts de Cergy-París; magíster en Arte Contemporáneo y Nuevas Tecnologías en la Universidad París 8 Saint-Denis. Trabaja la poesía visual y se especializa en el campo del cine. Miembro del comité editorial de Index, revista de arte contemporáneo, de Funes editora y de UArtes ediciones (hasta el 2021). Actualmente es docente e investigadora en la Universidad de las Artes de Guayaquil, integrante de los grupos de investigación La filosofía y las artes y Real Smart Cities.

Andrés Dávila

Docente y realizador audiovisual. En 2013 obtuvo un máster en Cine y Estudios Audiovisuales en la Universidad Sorbonne Nouvelle-París 3. Actualmente realiza un doctorado en la misma institución. Sus líneas de investigación y práctica artística exploran la relación entre etnografía y cine experimental. Ha colaborado con cineastas, coreógrafos y artistas visuales en proyectos de danza contemporánea, performance,

videoinstalación y cine experimental en Colombia, Ecuador, Francia, Italia y Suiza. Actualmente reside en Ecuador, donde trabaja como docente en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. Su película *Sour Lake* (2019) ha sido seleccionada en diferentes festivales internacionales de cine y arte contemporáneo.

Olga del Pilar López

Ph. D. en Estética por la Universidad Paris X. Docente titular de la Universidad de las Artes. Grupos y proyectos de investigación en los que ha participado: la Filosofía y las Artes, Real Smarts Cities, Trágico y tránsito, estudios deleuzianos, estudios urbanos, estéticas expandidas, estéticas populares. Libros: *La philosophie tragique chez Clément Rosset: un regard sur le réel*; *Amarilla y Roja. Estéticas de la prensa sensacionalista*. Algunos artículos: “Las fuerzas que forman y de-forman el cuerpo”, “Proust-Deleuze: les signes des jeunes-filles”, “El ritornelo: un cristal sonoro”, “Clément Rosset y la experiencia musical”, “Clément Rosset: un pharmakon de la philosophie”, “La filosofía trágica en la obra de Clément Rosset”, “La imagen-cristal en Pedro Páramo”, “La ciudad y las narrativas de las drogas”, “Breve relato de un bestiario en *Mil Mesetas*”, “La diferencia estética de lo trágico en *Diferencia y repetición*”, “La fisiografía nietzscheana: una est/ética para nuestra época”.

Artistas

Daya Ortiz Durán

Estudió en el ITAE entre 2011-15. Licencia de la carrera de Artes Visuales con especialización en Escultura en la Universidad de las Artes. Ha trabajado principalmente en relación con cuatro líneas de interés: archivo, sueños, memoria y afecto, sirviéndose de distintos medios para explorar e hilar estas líneas: video performance, fotografía, dibujo, escultura e instalación. Realizó su exposición individual “Disecciones” (2019) en espacio independiente en la ciudad de Guayaquil. Es miembro de la no colectiva de artistas NHormiga, con quienes ha compartido una trayectoria de exposiciones dentro y fuera de Guayaquil desde 2018 hasta el presente año.

Roger Pincay

Licenciado en Artes Visuales 2019, por la Universidad de las Artes. También cursó estudios superiores de Tecnología de Artes en el ITAE. Ha participado en exposiciones colectivas como “Funka fest” 2018,

“Esta página ha sido dejada intencionalmente en Blanco”, MAAC, Sala Galo Caleció; “Bitácora”, Casa de arcos, muestra paralela a la XI Cuenca; “Artimañas” Exposición paralela oficial de la XIII Bienal de Cuenca. 2016. “Tránsito 82/16”. Galería Dpm 2016; en las Ediciones del 48 al 54 Salón de Julio, Pintura Museo Municipal Guayaquil. En el 2012 realiza su primera Exposición Individual “Parole”, en un espacio independiente; Muestra “(Con)Fabulaciones (Tecno)etológicas” en el Museo Nahim Isáías, 2019.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Se imprimieron 400 ejemplares
en Grafipren S.A. de Guayaquil, en septiembre de 2021.

Familias tipográficas: Unisans y Merriweather Serif y San Serif

Vivir es marcar y ser marcado, trazar sobre superficies de lo vivo y de lo inerte, dejar huellas, surcos, heridas. Todos los intersticios de la materia atraviesan y son atravesados, los cuerpos se entrelazan, se separan y vuelven a buscarse; el acontecimiento de vivir (y de morir) se expresa en los marcajes del tiempo. Los autores convocados a esta reflexión polifónica se preguntan, desde distintos lugares del pensamiento y del arte, por asuntos constitucionales a la experiencia de lo humano, acaecida en los entramados temporales.

El acercamiento a los misterios del tiempo se plantea aquí en términos de múltiples maneras concretas. ¿Qué surcos deja el tiempo en la materia? ¿En qué dimensiones de la temporalidad ocurren los trazos? ¿Cómo asumimos las encrucijadas de nuestro presente? ¿Enfrentamos o evadimos hoy nuestra condición? ¿Cómo podemos comprender la producción de la subjetividad bajo la égida de la sociedad de control y de la proliferación de estrategias coercitivas respecto al uso del tiempo? ¿Qué líneas de fuga podemos conjeturar frente al exceso de 'positividad' que nos agota? ¿Es acaso posible desconectarse, desaparecer? Por otro lado, ¿qué líneas de desterritorialización desencadenan algunas obras del arte contemporáneo? ¿De qué modo el cine puede romper con los clichés, con los estereotipos y, en ese sentido, liberar al pensamiento de los intentos de sincronización, de miserabilización simbólica? ¿Cómo pueden establecerse diálogos interartísticos entre la literatura y el cine que permitan, desde construcciones cronotópicas, proponer miradas nuevas que logren poner en tela de juicio las orientaciones colonialistas que han imperado en la narrativa tradicional y en las producciones cinematográficas? ¿Es posible horadar la cronología al sumergirse en experiencias extáticas en las que el artista se descentra, se lance al afuera de la otredad? ¿Cómo pensar el arte de cara a los acontecimientos de nuestra actualidad histórica? Estos interrogantes son solo el principio de una interminable lista de preguntas que suscita la lectura de esta obra colectiva, oportuna y necesaria en un momento tan convulso como el que vivimos.

Elena Acosta

Facultad de Artes y Humanidades

ITM - Medellín

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

ISBN: 978-9942-977-37-3



9 789942 977373