



Estéticas de la migración

DIRECTORIO UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C.

David Fernández Dávalos **Rector**

Alejandro Guevara Sanginés **Vicerrector Académico**

Rosalinda Martínez Jaimes **Directora de Publicaciones**

Luis Javier Cuesta **Director de la División de Humanidades y Comunicación**

Alberto Soto **Director del Departamento de Arte**

Dina Comisarenco Mirkin **Editora**

COMITÉ EDITORIAL

Matthew Baigell Profesor emérito, Rutgers University, New Brunswick, NJ, Estados Unidos / baigell@aol.com

Joan Marter Rutgers University, New Brunswick, NJ, Estados Unidos, editora de *Women's Art Journal* / joanmarter@aol.com

Lilian Zirpolo Editora de *Notes in Early Modern Art*, Estados Unidos / lilianzirpolo@gmail.com

Tirza T. Latimer California College of the Arts, Estados Unidos / tlatimer@cca.edu

Terri Geis Curadora de Programas Académicos del Pomona College Museum of Art, Estados Unidos / terri.geis@gmail.com

Ascensión Hernández Martínez Universidad de Zaragoza, España / ashernan@unizar.es

Erica Segre University of Cambridge, Reino Unido / es251@cam.ac.uk

Mario Sartor Universidad de Udine, Italia / mario@msartor.com

Yolanda Wood Universidad de La Habana, Cuba / Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, Cuba / caribe@casa.cult.cu / venus@cubarte.cult.cu

Clara Bargellini Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México / cioni@unam.mx

Marina Vázquez Museo Ídolos del ESTO (Mi ESTO) y Fototeca, Hemeroteca y Biblioteca Mario Vázquez Raña / marinavazquezr@gmail.com

Marta Penhos Universidad de Buenos Aires, Argentina / martapenhos@yahoo.com.ar

Pilar García MUAC y Curare / pigage@germenos.com

Mónica Steenbock Universidad Nacional Autónoma de México / monicasteenbock@yahoo.com.mx

José Ignacio Prado Feliú Académico independiente / igprado@yahoo.com

Alejandro Pelayo Rangel Director General de la Cineteca Nacional México / pelran@yahoo.com

María de los Ángeles Pereira Perera Universidad de La Habana, Cuba / mpiedra@cubarte.cult.cu

Amaury A. García Rodríguez El Colegio de México / amaury@colmex.mx / amaurygarcia@hotmail.com

Deborah Dorotinsky Alperstein Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México / deborah.dorotinsky@gmail.com

María José González Madrid Facultat de Belles Arts y Centre de Recerca de Dones Duoda de la Universitat de Barcelona / mariajosegonzalez@ub.edu

Luis Rius Caso Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (Cenidiap) / segrel58@gmail.com

María Estela Eguarte Sakar Museo Nacional de Historia y Coordinación Nacional de Museos / sakarova_ee@yahoo.com.mx

CONSEJO DE REDACCIÓN

Karen Cordero Reiman / corderokaren@gmail.com

Ana María Torres Arroyo / ana.torres@ibero.mx

María Luisa Durán y Casahonda Torak / luisa.duran@ibero.mx

Olga María Rodríguez Bolufé / olga.rodriguez@ibero.mx

Ivonne Lonna Olvera / ivonne.lonna@ibero.mx

Alberto Soto Cortés / alberto.soto@ibero.mx

José Luis Barrios / jose.barrios@ibero.mx

Editora Dina Comisarenco Mirkin / nierika.editora@gmail.com

Asistente editorial Alejandro Hernández García / nierika.asistente@gmail.com

Diseño de logotipo Paola Álvarez Baldit

Imagen de portada Yohanna M. Roa, *Pangea Enciclopédica*, 2018, collage: imágenes de atlas enciclopédico, recortadas para armar nuevamente el continente, 120 X 100 cm



NIERIKA. REVISTA DE ESTUDIOS DE ARTE, Año 8, Núm. 15, enero-junio 2019, es una publicación electrónica semestral editada por la Universidad Iberoamericana, A. C. Domicilio de la publicación: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950-4919, www.uia.mx/publicaciones, nierika.editora@gmail.com Editora responsable: Dina Comisarenco Mirkin. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2011-102613361900-203, ISSN: 2007-9648, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable del diseño web y actualizaciones: Dina Comisarenco Mirkin y Dirección de Comunicación Institucional de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01219, Ciudad de México, Tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación: 13 de diciembre de 2018.

Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos sin consentimiento del editor: publica@ibero.mx

ESTÉTICAS DE LA MIGRACIÓN *AESTHETICS OF MIGRATION*

Coordinadores/Coordinators José Luis Barrios y Jesús Torrivila

ÍNDICE / INDEX

5 **NOTA EDITORIAL/EDITORIAL STATEMENT**

Dina Comisarenco Mirkin

7 **PRESENTACIÓN/PRESENTATION**

José Luis Barrios y Jesús Torrivila

ARTÍCULOS TEMÁTICOS / THEMATIC ARTICLES

- 9 Arte como tránsito: experiencias del éxodo de Vietnam / *Art as Transit: Experiences of Exodus from Vietnam*
Cristina Nualart
- 22 Por encima, debajo y a lo largo: vidas en vilo / *Above, Below and Along: Lives on the Hyphen*
Dianne Pearce
- 32 El arte relacional en las migraciones / *Relational Art in Migrations*
Lydia Elizalde
- 40 *Migration, Stagnation and Segregation: Spatial Policies in the Greek Islands after the EU-Turkey Agreement* / Migración, estancamiento y segregación: políticas espaciales en las Islas Griegas tras Acuerdo entre la UE y Turquía
Gabriela Benazar Acosta
- 56 Notas sobre la diáspora venezolana actual: la Crisálida de Pepe López / *Notes Regarding the Current Venezuelan Diaspora: Pepe López's Crisálida*
Elizabeth Marín Hernández
- 68 *La Torre de David y El Lejano Oeste: posnacionalismo y posautonomía en las islas urbanas. Movimientos y desterritorialización en la Caracas del siglo XXI* / *La Torre de David & El Lejano Oeste: Post-nationalism and Post-autonomy in Urban Isles. Movements and De-territorialization in 21st Century Caracas*
Julieta Omaña Andueza

PERSPECTIVA CRÍTICA / CRITICAL PERSPECTIVES

- 80** El museo como límite. Apuntes sobre la representación y la autorrepresentación / *The Museum As a Limit. Notes About Representation and Self-representation*
Daniel Montero Fayad
- 91** Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Totalidad y fragmento: el cuerpo, entre arte, cultura y técnica / *Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. Wholeness and Fragment: The Body, Between Art, Culture and Technology*
Marian de Abiega
- 99** Comunismo sucio / *Dirty Communism*
Sergio Villalobos-Ruminott
- 117** Un vagón de tren herméticamente cerrado... 30 años de asfixia / *A Train Wagon Tightly Closed... 30 Years of Asphyxia*
Hugo Salcedo Larios

DOCUMENTO / DOCUMENT

- 131** Apuntes. Cruce postal: el otro nuevo viaje / *Notes. Postal Crossing: The New Other Journey*
Valentina Alvarado Matos

ENTREVISTA / INTERVIEW

- 134** Entrevista a Nahum B. Zenil / *Nahum B. Zenil Interview*
Odailso Berté

RESEÑA / REVIEW

- 142** Reseña del libro-catálogo *Tamayo: The New York Years*, Evelyn Carmen Ramos con colaboración de Beth Shook, Washington: Museo Smithsonian de Arte Americano-Giles, 2017 / *Book-Catalogue Review Tamayo: The New York Years, Evelyn Carmen Ramos and Beth Shook, Washington: Smithsonian American Art Museum in Association with D. Giles Ltd., London, 2017*
Dafne Cruz Porchini

Nota editorial

Editorial Statement

Dina Comisarenco Mirkin

nierika.editora@gmail.com

De entre los numerosos y graves problemas que aquejan a nuestra sociedad contemporánea, la migración forzada de miles y miles de personas alrededor del mundo es uno de los más dramáticos. La violencia y la falta de oportunidades laborales, ligadas directamente con el creciente y despiadado fenómeno de la globalización, de forma continua y cotidiana está forzando a familias y a poblaciones enteras a desplazarse de sus lugares de origen o de aquellos a los que sus antecesores habían migrado algunas generaciones atrás, y que ahora eran suyos, a dejar sus viviendas, amigos y familiares en aras de intentar conseguir una vida más digna en otra parte, a costa de sufrir durísimos desarraigos físicos y espirituales que en muchos casos ponen en riesgo sus propias vidas.

Esta dura realidad que como testigos más o menos cercanos presenciamos a diario, ya sea en vivo o a través de periódicos y noticieros, permea al arte contemporáneo. Las imágenes mediáticas frecuentemente tienden a anestesiarnos frente al dolor de la realidad que representan, mientras que los artistas, a través de distintas estrategias creativas, intentan reconectarnos con nuestros afectos y memorias, incluso con los más dolorosos, con la esperanza quizás, de que encontremos así, a través de la concientización y la visibilización, una forma de solucionar tan dramática y generalizada situación.

En este nuevo número de *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, coordinado por nuestro querido y admirado colega, miembro de nuestro Consejo editorial, José Luis Barrios, en conjunto con nuestro reciente graduado de la Maestría en Estudios de Arte y ahora muy prometedor estudiante del nuevo doctorado en Teoría Crítica e Historia del Arte, Jesús Torrivilla, hemos reunido una interesante muestra de artículos que, desde distintos abordajes metodológicos, dan cuenta de la rica relación que existe entre el fenómeno actual de la migración y la producción estética en un espectro geográfico muy amplio.

Comenzamos con el texto de Cristina Nualart que estudia el fenómeno migratorio en Vietnam a partir de distintas obras artísticas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, en las que encuentra un significado reparador; para desplazarnos luego, a partir del texto de Dianne Pierce, a la exposición *TransAMERICAS* de 2017 en el Museum London en Ontario, Canadá, donde nos acercamos a la obra de 14 artistas latinoamericanos que viven en Estados Unidos y en Canadá, organizada en torno a los temas de los idiomas, los viajes, los puentes y la comunidad; llegamos así al texto de Lydia Elizalde que se concentra en la obra del artista albano Adrián Paci sobre el éxodo y las vidas en tránsito hacia otros lugares; hasta que finalmente en el texto de Gabriela Benazar Acosta, desembarcamos en las costas de Grecia y su enorme concentración de emigrados que a partir del tratado entre la Unión Europea y Turquía, especialmente a partir de la guerra civil en Siria, quedaron varados allí en dramáticas circunstancias. Caso aparte es el de Venezuela, país latinoamericano muy cercano al nuestro, que se aborda en este número especial a través de dos textos, uno de Elizabeth Marín Hernández, que analiza la obra del artista de dicho país Pepe López, *Crisálida*, de 2017 con sus potentes y evocadoras figuras empacadas; y el de Julieta Omaña Andueza, que se concentra en la obra de los también ve-

nezolanos Ángela Bonadies & Juan José Olavarría y la del escritor Alejandro Castro en relación con el tema de la desterritorialización que experimenta el país.

En la sección de *Perspectiva crítica*, presentamos otros muy interesantes textos: el primero, escrito por Daniel Montero Fayad en el que analiza cómo los museos son un lugar privilegiado en donde se presentan los conflictos por la presentación y la representación del otro en tanto lugares que enuncian los desplazamientos y las migraciones; el segundo, a cargo de Marian de Abiega, trata sobre las transformaciones que suceden en la percepción del arte, en vista de los cambios tecnológicos en Theodor Adorno y Walter Benjamin; el tercero, de Sergio Villalobos-Ruminott, partiendo de Jean-Luc Nancy, Jorge Alemán y Alberto Moreiras, plantea la relación entre comunismo sucio e infrapolítica abriendo la posibilidad de una concepción diferente del comunismo; y finalmente, el cuarto, de Hugo Salcedo Larios, analiza la recepción de su obra de teatro *El viaje de los cantores*, inspirada en un hecho real en el que murieron 18 migrantes, que si bien se concentra sobre todo en el horizonte de expectativas de sus lectores y espectadores, se relaciona con el tema principal del dossier sobre estética y migración.

Cerramos el número con un texto de Valentina Alvarado Matos, *Apuntes. Cruce postal: el otro nuevo viaje*, que por su carácter testimonial incluimos en nuestra sección de documentos; una entrevista inédita al destacado artista mexicano Nahum B. Zenil, a cargo de Odailso Berté, que a partir de sus recuerdos de infancia y su encuentro con la obra de Frida Kahlo nos acerca a la conformación de la cultura visual del artista; y una reseña sobre un excelente libro-catálogo de la exposición de la obra del gran artista mexicano Rufino Tamayo en Nueva York, escrita por la distinguida investigadora Dafne Cruz Porchini.

También la portada, a cargo de la artista plástica Yohanna Roa, alumna de nuestro doctorado en Teoría Crítica e Historia del Arte, con su obra titulada *Pangea enciclopédica* (2018), compuesta por imágenes de un atlas, primero recortadas, y luego, recompuestas por la artista, abona al tema de nuestro dossier, al recordarnos el concepto de la unidad del mundo en un solo continente, mucho tiempo antes de su fractura y de la arbitrariedad de las divisiones políticas actuales.

Con este volumen me despido de mi labor editorial como editora de *Nierika. Revista de Estudios de Arte*. Durante los siete años que he estado al frente de la revista, desde su fundación y hasta el momento actual, he procurado siempre publicar textos de investigación sobre temáticas variadas que brindaran oportunidades a académicos en distintos niveles de desarrollo profesional con gran apertura, y también que propiciaran la reflexión crítica de alto nivel académico. Actualmente, gracias a la confianza depositada en todo nuestro equipo editorial, la publicación es un referente nacional e internacional en los estudios de arte.

Toda mi gratitud para la Universidad Iberoamericana que me confió esta extraordinaria oportunidad de adquirir muy valiosas experiencias, en la que junto a los destacados miembros del comité editorial, del consejo de redacción, coordinadores invitados, autores, dictaminadores, revisores de estilo, diseñadores, alumnos creadores de portadas y asistentes, he aprendido mucho no sólo sobre las distintas y complejas facetas de la labor editorial, sino sobre creatividad, compromiso y generosidad. Gracias muy especiales a todos los lectores por todo su apoyo, cariño y comentarios que nos han hecho crecer a través del tiempo.

Espero que estos 15 números de *Nierika* y todos los que sigan continúen siendo leídos y discutidos, para así seguir aportando a la construcción de conocimiento sobre el rico campo de los estudios de arte para colaborar, no sólo con las disciplinas afines, sino con la conformación de una sociedad más justa y democrática, como así también, que la nueva línea editorial que adopte la revista a partir del próximo número siga consolidando la labor iniciada de acuerdo con los ideales humanistas de dignidad, respeto a la diversidad y libertad que animan a nuestra universidad. ■

Coordinadores: José Luis Barrios y Jesús Torrivilla

jose.barrios@ibero.mx

La globalización no puede entenderse sólo como la libre circulación de mercancías, sino como el “lugar” que ocupa la movilidad de los cuerpos y las fuerzas de trabajo en los regímenes de poder. Esta realidad nos hace pensar en la poderosa vinculación entre la violencia, la exclusión y las lógicas económicas del libre mercado, tensiones que producen un sistema en que los cuerpos son expropiados al punto de un nuevo esclavismo voluntario. La economía de libre mercado, con su consecuente alienación extrema de la fuerza de trabajo y la extraterritorialidad del capital, se encuentra en contradicción con un orden de lo político y jurídico deficitario del mundo globalizado, incapaz de dar respuestas.

Ante esta situación, la estética contemporánea, avanzando en lo propuesto por Jacques Rancière, sería la manera en la que el ámbito de lo sensible se distribuye a partir de las lógicas de la modernidad globalizada. Es decir, el modo en que el poder, pensado como la tensión entre desterritorialización del capital y la reterritorialización de las políticas de control, da lugar a la precarización de la existencia como dato inédito de las sociedades contemporáneas. De acuerdo con esto, el cuerpo es el lugar y la escritura donde pueden leerse los índices materiales, afectivos y discursivos de las formas de la precariedad producto de la violencia y exclusión económica.

Este número de *Nierika. Revista de Estudios de Arte* se concentrará en el estudio de las prácticas artísticas, públicas y críticas, para reflexionar sobre el concepto de *migración*. Se propuso construir esta reflexión a partir del entendimiento del cuerpo migrante como el dato que puede hacer visible y enunciable las condiciones estético-materiales producidas por la globalización contemporánea; particularmente, la manera en que el diferencial entre las lógicas de la mercancía y las de la fuerza de trabajo necesariamente genera fenómenos de violencia y precarización.

En específico, los artículos de esta edición abordan dichas prácticas artísticas a partir de tres registros o cortes conceptuales: habitar, narrar y representar. En el caso del *habitar*, la manera en la que el espacio y el lugar, tanto público como privado, son proyectados, ocupados y actualizados tiene la potencia de hacer inteligible cómo la violencia y la precarización pueden ser entendidas como ordenamiento, flujo, disposición y localización de los cuerpos migrantes. El registro del *narrar*, por otro lado, trata con la *enunciabilidad* de las formas en que los cuerpos son afectados por las lógicas de la globalización moderna. Los procesos de subjetivación del migrante se dan mediante la *apropiación de la palabra, hablada y escrita*, que ofrecen un medio particular que nos permite aproximarnos a los modos en que la figura del migrante es producida, tanto por el sujeto mismo, como por las diferentes sociedades en las cuales se desplaza, haciéndolo inteligible. Finalmente, el registro del *representar* trata con las formas en las que la migración se *visibiliza* en el contexto de la globalización. Por representación entendemos los modos en los que se configura la imagen del migrante y como éstos son subvertidos por la creación artística, la cual busca distanciarse de los modos de producción hegemónicos de visibilidad del migrante para develar las singularidades de su existencia.

Las vidas de los migrantes, entonces, en los resquicios que deja el capital y el régimen político, aparecen suspendidas, en constantes desplazamientos en la búsqueda de producir su singular latencia. En su artículo *Por encima, debajo y a lo largo: vidas en vilo*, Dianne Pearce estudia cómo la cultura puede tender puentes en las vidas en tránsito y de qué manera el artista se introduce como agente de “infiltración” en un cuerpo social que reivindica su inestabilidad y heterogeneidad. Entre el arraigo y el desarraigo que producen las reterritorializaciones propias de la migración el texto de Elizabeth Marín, *Notas sobre la diáspora venezolana actual: la Crisálida de Pepe López*, se centra sobre uno de los fenómenos de migración más dramáticos para la región en la actualidad y piensa en el trabajo del artista Pepe López como la potencialidad de producir un documento del desplazamiento en medio de un espacio suspendido, lugar de especial elocuencia para la producción artística. Pero pensar en el estatuto jurídico del expulsado, más allá de los nombres con que se entiendan sus desplazamientos, la extranjería aparece como la respuesta a una condición vital, como lo encuentra la investigadora Cristina Nualart en los artistas que estudia en *Arte como tránsito. Experiencias del éxodo de Vietnam*.

Dentro del registro del habitar, una investigación como la que Gabriela Benazar Acosta presenta en *Migration, Stagnation and Segregation: Spatial Policies in Greece after the EU-Turkey Agreement*, confirma la manera en que las políticas europeas se han mostrado insuficientes y más bien han creado “fronteras dentro de las fronteras”, donde se perpetúa el estado de excepción y de suspensión de derechos, a la manera como lo entiende Agamben. Por eso migrar también es tener que lidiar con el dolor, como lo demuestra Lydia Elizalde en su texto *El arte relacional en las migraciones*, donde explica cómo el arte pone en escena las experiencias de un nuevo orden de existencia. En los resquicios, queda decididamente fuera la idea de la nación para dar lugar a un espacio precario donde el sentido se juega decisivamente en el lenguaje, como propone Julieta Omaña en *La Torre de David y el lejano Oeste: posnacionalismo y posautonomía en las islas urbanas. Movimientos y desterritorialización en la Caracas del siglo XXI*.

Si bien es cierto que una de las condiciones que define el carácter contemporáneo del arte tiene que ver con la radicalidad de la mirada creadora que puede ver su presente —un presente que en nuestros días tiene mucho que ver con las formas de precarización de la vida— sin duda hoy las migraciones junto con las guerras son quizá las forma más desencarnadas de este nuestro tiempo: hacerlas visibles quizá sea lo único que puede el arte. ■

ARTE COMO TRÁNSITO: EXPERIENCIAS DEL ÉXODO DE VIETNAM



ART AS TRANSIT: EXPERIENCES OF EXODUS FROM VIETNAM

Cristina Nualart

Miembro de GIA (Grupo de Investigación Asia)

Departamento de Historia del Arte

Universidad Complutense, Madrid, España

cnualart@ucm.es

<http://orcid.org/0000-0002-0517-5833>

Resumen

Este artículo explora las poéticas de artistas vietnamitas manifestadas en procesos creativos vinculados a la emigración. Se recorren los tránsitos de un emperador exiliado por las fuerzas colonizadoras, de artistas que en su infancia huyeron de la guerra de Vietnam (*boatpeople*) y de artistas que abordan el tema de los refugiados desde otras experiencias personales que no incluyen el exilio forzoso. Los casos seleccionados empiezan a finales del siglo XIX y llegan hasta el año 2017. A través de las diversas respuestas a la extranjería, se observa que el proceso de trabajo individual actúa dando sentido a la dislocación vital. Se postula que los métodos artísticos elegidos por cada artista acarrean un significado reparador y relacional que va más allá del que expresan las obras en sí.

Palabras clave: Vietnam, Indochina, arte, *boatpeople*, exilio, migración forzosa, refugiados.

Abstract

This article examines diverse approaches to creative processes used by Vietnamese artists in relation to migration. The examples discussed are an emperor exiled by colonial forces who turns to art, artists who fled the Vietnam War as *boatpeople* in their childhood, and artists not forced to leave their homeland but who engage with the issue of refugees from other personal experiences. This selection takes us from the tail end of the 19th century to 2017. Through the different responses to diaspora, we observe that the individual artistic processes act to make sense of dislocation. It is argued that the creative methods chosen by the artists embody healing and relational significance beyond the meanings contained in the artworks themselves.

Key words: Vietnam, Indochina, art, *boatpeople*, forced migration, exile, refugees.

¹ Bal, Mieke. "Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time", en Mieke Bal y Miguel Á. Hernández-Navarro, (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 211–238.

² El autor adopta el concepto de post-memoria de Marianne Hirsch para definir la vivencia del trauma y del sentimiento de pérdida de quienes se forman en una posguerra. Bui, Long, "The Refugee Repertoire: Performing and Staging the Postmemories of Violence". *MELUS: Multi-Ethnic Literature of the U.S.* vol. 41, núm. 3, Fall 2016, pp. 112-132. <https://muse.jhu.edu/article/631771>.

³ Bennett, Jill. "Migratory Aesthetics: Art and Politics beyond Identity", en Mieke Bal y Miguel Á. Hernández-Navarro (eds.), *op. cit.*, pp. 109–126.

Mieke Bal explora la temporalidad y el movimiento en relación con la experiencia migratoria, al entender que el vínculo entre los migrantes y sus tierras de procedencia se fundamenta en un tiempo pasado —perpetuado por medio de la memoria— que, de manera paradójica, constituye el sustento temporal sobre el que se construyen sus vidas en el presente y se dirigen hacia el futuro.¹ Al concebir la cultura como un proceso de confrontación, por ejemplo, entre la noción de temporalidad dinámica de la propia cultura y la noción de temporalidad "congelada en pasado" atribuida a otras culturas, la pensadora usa obras de videoarte para proponer que el concepto de multi-temporalidad —cuya experiencia es la heterocronía— es indispensable para entender las micropolíticas inherentes a la cultura migratoria.

Por su parte, Long Bui da un paso más en la exploración temporal al recoger las narrativas de refugiados de segunda generación e incorporar la noción de post-memoria.² Los discursos que configuran quienes heredan historias familiares de desplazamiento forzoso no sólo amplían la dimensión tiempo, sino que son reinterpretaciones que manifiestan un amplio rango de registros creativos, según Bui.

En síntesis, Bal y Bui estudian obras de arte sobre migración por el abanico de nociones de tiempo y de espacio que aportan, al entender que estas investigaciones también aumentan nuestro conocimiento del movimiento humano —movimiento de cuerpo o de memoria— en la era global. Dado que la migración es un acto de movimiento por el espacio físico, y que la heterocronía abre posibilidades para pensar un tiempo voluble, es viable presuponer unas experiencias de conocimiento, por parte de las personas migrantes, que escapan a las consuetudinarias contextualizaciones localistas y temporales.

Allí donde Bal y Bui aportaron ejemplos concretos para dar forma a sus postulados, Jill Bennett busca un marco mayor que el de las obras de arte individuales.³ Bennett lanza una proposición para una estética migratoria, que explica al servirse de las relaciones entre distintas obras exhibidas en exposiciones de arte, y de los nuevos significados creados por esas relaciones. La autora identifica una estética migrante que manifiesta mutabilidad, transitoriedad, flujos en tiempo y espacio; una estética que no quiere ser un espejo de nuestro miedo a lo desconocido, sino movilizar nuevas formaciones relacionales.

Bajo esa proposición, este artículo busca en la interpretación artística un medio para ahondar en el sentimiento y en la experiencia de vacío y dislocación, manifiestos en la experiencia creadora. Si el contexto de creación de obras de arte superpone multiplicidad de espacios y temporalidades, la aprehensión de las piezas se hace más complejo, pero ofrece el potencial de pensar la experiencia migratoria como experiencia a-contextual, o de contexto mutante. El propósito es acercarse al tema del exilio intentando entender de qué modo los métodos artísticos elegidos por cada artista cobran sentido bajo parámetros de una temporalidad y un espacio volubles, donde los cuerpos físicos de los artistas, o el corpus de sus memorias, fluyen y operan entre geografías reales, rememoradas o imaginadas.

Por ello, este artículo evita dirigir el enfoque hacia políticas identitarias, cómplices de la idea de migración —y demasiado blandidas en los discursos sobre artistas de la región del sudeste asiático—, cuyo peligro radicaba, según Giorgio Agamben, en su connivencia con políticas de Estado. Asimismo, no será necesario desgranar todos los matices de la crítica política integrada en las obras comentadas —que en sí misma no será difícil de deducir—, porque el objetivo es realizar una exploración afectiva, no tanto de la visualidad de las obras sino del proceso creativo en sí, y de las relaciones entre las motivaciones de distintos artistas para idear y crear sus piezas. El itinerario que sigue está protagonizado por artistas de

Vietnam cuyas experiencias de desplazamiento fundamentan su trabajo artístico. El primer “viaje” empieza en la era colonial.

HAM NGHI: EL ARTE DE ENMASCARAR

Cuando el país actualmente llamado Vietnam estaba bajo dominio francés, el emperador Ham Nghi (1871-1944), aún adolescente, luchó con sus compatriotas en el movimiento anticolonial para impedir la instauración de un protectorado francés en su reino. Traicionado, el joven fue capturado y enviado en 1889 a Argelia, que era ya una establecida colonia francesa. La maniobra oficial no se limitó a alejar físicamente a Ham Nghi de su tierra y familia, sino que fue un proyecto a largo plazo de adoctrinamiento para que, en caso de que volviese al trono más adelante, fuese un monarca pro-francés. El gobierno en Argelia educó al emperador exiliado poniendo énfasis en la cultura francesa. Ham Nghi no se había formado en la tradición confuciana sino vietnamita, pero en esta nueva etapa de su vida, además de aprender historia, idiomas, música y literatura china y europea, estudió dibujo y pintura como alumno del pintor orientalista Marius Reynaud,⁴ y escultura con Auguste Rodin, con quien intercambiaría alguna obra.⁵

Los temas que representa Ham Nghi son motivos occidentales característicos en la enseñanza francesa: bodegones, retratos de militares, paisajes y puestas de sol cuya belleza compartía con entusiasmo en algunas de sus misivas. En las cartas también describe su soledad y el consuelo que pintar le aporta. En una carta de 1897 escribe que en sus cuadros se ven sus tristes pensamientos y “todos los pliegues de mi corazón”.⁶ Lógicamente, el exilio fue un choque muy duro, como demuestran los informes clínicos que indican que durante los primeros meses Ham Nghi sufrió una profunda depresión.⁷ En 1904, un reportero preguntó al ex emperador por sus esperanzas: “Ya no espero nada”, respondió, y prosiguió impasible a explicar que no tenía permitido volver a ver su país.⁸ “Uno siempre echa de menos su país”, sentenciaba, ya habituado a dispersar la amargura por medio de la contemplación de bellos paisajes y de su trabajo artístico, como confesaba en sus cartas.

Si el arte fue para Ham Nghi una forma de apartar la tristeza, fue también un espacio de actuación, donde recuperó una capacidad de agencia en un contexto que le privaba de autonomía y de libertad de expresión. El prisionero político, pues estuvo siempre vigilado, se sirvió de la creación artística para mantener lazos introspectivos con su Indochina natal, lugar que, tras unos años en Argelia, ya intuyó que no volvería a ver.⁹

La historiadora Amandine Dabat, descendiente de Ham Nghi, ha investigado sus obras en colecciones particulares y su prolífica correspondencia en archivos de Francia, Argelia y Vietnam. Llegó a la conclusión que, tanto en material como en técnica y estilo, las creaciones del artista evidencian una clara factura occidental, con influencias impresionistas o nabis, si bien contienen metáforas que muestran ciertas estructuras de los paisajes vietnamitas, difíciles de reconocer para ojos no iniciados. Para el rey depuesto de Annam, el arte era una pequeña conquista de libertad, donde canalizaba su afecto por su lugar de origen. Se procuraba publicaciones sobre Indochina, cuyas ilustraciones le inspiraban, en especial las de su ciudad, Hue. Se sabe que Ham Nghi diseñaba muebles con las influencias chinas típicas de la decoración que él conoció en Hue, e incluso parece que también fabricó al-

⁴No se duda de la veracidad de este dato, pero contrasta con el punto de vista orientalizante expresado durante la época colonial en un periódico de 1926. El diario no da a Ham Nghi el estatus de un artista con estudios, sino que lo define como autodidacta: “The prince did not, strictly speaking, have an art teacher; he learned to paint according to his own heart; but the artists of Algiers have always been regular guests at his house in El Biar”. Doling, Tim. “Emperor Ham Nghi in Exile”. *Historic Vietnam*. 29 agosto de 2016. <http://www.historicvietnam.com/emperor-ham-nghi-in-exile/>.

⁵Dabat, Amandine. “Questionner la notion d’artiste au confluent de deux cultures : Hâm Nghi (1871-1944), roi du Vietnam puis artiste en France”. *Actas del Séminaire doctoral commun Paris IV*, 2012. <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/Dabat-artiste.pdf>.

⁶Dabat, Amandine. “L’empereur Hâm Nghi exilé (1871-1944): l’univers d’un artiste”, en Caroline Herbelin, Béatrice Wisniewski y Françoise Dalex (eds.), *Arts du Vietnam. Nouvelles approches*. Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 109.

⁷UGVF, “Entretien avec Amandine Dabat: HAM NGHI Empereur en exil, artiste à Alger”. *Union Generale des Vietnamiens de France (UGVF)*, 2 abril de 2018. <https://toasang-ugvf.org/2018/04/02/entretien-avec-amandine-dabat-ham-nghi-empereur-en-exil-artiste-a-alger/>.

⁸Doling. *op. cit.*

⁹Dabat. *op. cit.*, 2015, p. 110.

gunos de sus propios muebles, al aprovechar los conocimientos de artesanía que había aprendido en su país, Dai Nam.

Otro indicio de que su producción artística contiene sutiles mensajes de autoafirmación identitaria está en el nombre de artista que eligió. No firmaba todas sus obras, pero cuando firmaba, escribía su pseudónimo Tu Xuan, usando a veces diversas idiosincrasias vietnamitas (de forma, de orden y de alfabetos). Tu Xuan (hijo de la primavera) es el apodo que su familia le había dado de niño. La mirada colonialista veía en la firma Tu Xuan una referencia estética oriental sin mayor significación, pero el pintor la usaba para dar reposo a la imagen pública de pasivo prisionero —cualquier rebeldía por su parte hubiese sido desastrosa— dando nombre visible a su auténtico ser, identificado con códigos de nomenclatura, lengua y comportamiento social propios de su primera etapa vital.

Al contrario que muchos otros exiliados, Ham Nghi no es parte de una diáspora. Por el temor francés a que volviese a inflamar el movimiento de resistencia en Indochina, pasó su vida en una situación excepcional, que le imposibilitó ser parte de una comunidad de pertenencia, comunidades que otros grupos de refugiados han podido construirse. En ausencia de familia, los artistas en Argelia, donde vivía, y de París, donde pasaba veranos alternos, son el grupo con el que siente cierta afinidad. Si bien comparte la pasión por el arte con esta comunidad artística, fue poco proclive a exponer, y no buscó ejercer una vida de artista profesional. Ham Nhi recibió críticas de prensa en revistas de arte especializadas, aunque no puso a la venta sus obras ni tuvo especial interés en divulgar su obra.¹⁰ Sólo se conocen tres exposiciones de Ham Nghi, en 1904, 1909 y 1926.¹¹ El catálogo de esta última, realizada en la galería Mantelet de París, denomina al artista Prince Tû-Xuan (Prince d'Annam).



Fig. 1 El emperador Ham Nghi (izquierda), en París durante su exposición de pintura de 1926. Imagen de dominio público.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=52548583>.

¹⁰ Amandine Dabat cree que Ham Nhi, consciente de su rango, no quiso comercializar su obra para no atraer la atención de los medios, si bien regalaba piezas a sus amistades, algunas con la dedicatoria manuscrita “don del príncipe de Annam”, Dabat. *op. cit.*, 2012, p. 7. En todo caso, Ham Nghi no tenía necesidad de vender, puesto que cobraba una pensión anual de 30,000 francos, incrementados a 80,000 después de su matrimonio, cantidad que pareció muy generosa al sarcástico periodista que comenta con poca imparcialidad esta noticia. Cávaia, Mariano de “Emperador envidiable”. *El Imparcial*, núm. 13, 480, Madrid, 8 de octubre de 1904, p. 1. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000864778>.

¹¹ De manera anecdótica, noventa años después de su última exposición en vida la obra de Ham Nghi fue incluida en una exposición de arte contemporáneo, *Anywhere But Here*, inaugurada en París en septiembre 2016 y que trataba el tema del dominio colonial en el sudeste asiático. <http://betonsalon.net/spip.php?article664> y https://www.artforum.com/uploads/guide.003/id28480/press_release.pdf.

No es que el arte no tuviese suficiente importancia para él. Para el exiliado, reinventarse como artista hubiese significado desistir de su “destino”, de la vida que los franceses le arrancaron. Ham Nghi tiene la certeza de que le corresponde el trono de sus ancestros: “Ese derecho es indiscutible, pero está siendo disputado”, espeta en una declaración periodística.¹² Así, en el arte puede verter su admiración por la belleza de la naturaleza, su consuelo expreso, y dar luz a sus emociones, por lo demás ocultas, pero es también un sacrificio. Renuncia al rol de artista para que no le usurpe ni suplante su condición de monarca, aun paradójicamente consciente de que esa condición ya le ha sido arrebatada.

Es así que Ham Nghi ejerce la “impotencia” que para Giorgio Agamben¹³ se sitúa en uno de los ejes de la ambivalencia de la potencia, la que implica que ante el “no poder hacer”, está “el poder de no ejercer la propia potencia”. Al haber interiorizado su dolor y rabia, y forzado a esconder cualquier pulsión evocadora de la lucha por la libertad de su tierra, lucha ganada por los franceses, Ham Nghi adopta la máscara de “no poder hacer”. Es sometido a la impotencia, y él toma ese papel. Detrás de la máscara de docilidad, Ham Nghi se sabe una persona con potencia, oculta dentro de una educada fachada. No renunció a su yo histórico, un líder anticolonial, ni quiso erosionar su identidad de monarca traicionado. Según la posición de Agamben, de separarse de su propia impotencia, Ham Nghi perdería su capacidad de resistir. Concederse la autenticidad de una vida como artista, y de artista afrancesado, sería despojarse de su condición de desposeído, expulsado de su país de origen.

El ejercicio del arte para Ham Nghi se conforma como una vía de expresión, de las muy pocas que tiene a su disposición, pero es un ejercicio que elige “no hacer” de manera absoluta, y no sólo, como postula Dabat, porque el estatus de monarca es superior al de artista/artesano, sino porque al “no hacer” de artista puede ejercer resistencia a su deposición. Se resiste a tomar una identidad artística en la forma que la conciben sus opresores, y se resiste, de forma introspectiva, a dejar ir el pasado que le confiere su sentimiento identitario. El caso de Ham Nghi ilustra la amplitud de registros del proceso creativo, que para él implica una práctica artística constante, al mismo tiempo que se resiste a dejarla escapar de su control, motivo por el que rechaza el ejercicio profesional de artista.

DE HAM NGHI A DANH VO: EL ARTE DE OCULTAR

La difícil situación política del emperador depuesto Ham Nghi le obliga a ser discreto en su expresión. La creación de sus obras tiene lugar en un entorno de vigilancia colonial, por lo que utiliza algunos códigos visuales y literarios oriundos de su primera etapa vital, que no son descifrables por el lenguaje cultural que le rodea. Estos discretos indicios le sirven para evocar su tierra natal sin poner en peligro su relativa (controlada) autonomía.

El artista contemporáneo Danh Vo es el autor del proyecto *We The People* (2011-2013), obra escultórica compleja y fragmentada, tanto en el espacio como en el tiempo, que por estar basada en la figura de la Estatua de la Libertad de Nueva York, se relaciona de manera insoslayable con la historia de la migración. Sería redundante explicar el valor simbólico de esta obra, dada la accesibilidad de diversos análisis sobre ella ya publicados,¹⁴ por lo que bastará una breve descripción. La escultura está compuesta por casi 300 piezas de cobre, réplicas de las piezas de la Estatua de la Libertad. Este conjunto de partes, separadas de sus partes colindantes, oculta en su visualidad superficial su forma íntegra y total. Esto es, los trozos de la estatua se pueden ver individualmente, pero la alegoría de la Libertad no es visible en su forma de dama, en su totalidad, ya que las esculturas están situadas en diferentes

¹²Doling. *op. cit.*

¹³Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 64.

¹⁴Véase por ejemplo: Taylor, Nora. “Make History: Danh Vo in Conversation with Nora Taylor”. *Garage*, Spring/Summer, 2015, p. 81-86; Troensegaard, Margrethe. “What’s in a Name? Questions for a New Monument”. *Stedelijk Studies*, núm. 4 de agosto de 2016, www.stedelijkstudies.com; o Nualart, Cristina, “On Liberty: ingeniería civil colonial y monumentos despedazados”. en Sergio Rubira (ed.), *DIDDCC*, Madrid: Centro de Arte, 2 de Mayo, 2017, pp. 87-89. http://ca2m.org/images/documentos/Publicaciones/Libro_DIDDCC_%28FINAL%29_BR.pdf.

¹⁵ Bishop, Claire. "History Depletes Itself". *Art Forum*, septiembre 2015, p. 325. <https://www.artforum.com/print/201507/claire-bishop-54492>.

países, por intención expresa del artista. Se entiende que con esta ocultación por dispersión en la obra *We The People*, Danh Vo hace alusión a muchedumbres desplazadas, y al destino aleatorio a donde van a parar los refugiados.

We The People es una obra expandida que incapacita la mirada totalizante de un espectador situado, y esta particularidad evoca una significativa conexión con la producción de Ham Nghi. En ambas obras hay una ocultación. Como se ha visto, Ham Nghi esconde su afecto por su patria para no atraer sospechas —él ya fue víctima de una traición— y esa aparente negación de una relación de su ser actual con su memoria termina por ocultar su yo pasado, ocultación doble, pues funciona también como un mecanismo de autoprotección de su autenticidad. *We The People* lleva intrínseco un mecanismo similar, pero la ocultación es un juego que Danh Vo pone en conocimiento del público, al no tener que restringir sus mensajes bajo libertad vigilada, como tuvo que hacer Ham Nghi.

Los silenciosos escondites maquinados en las obras o exposiciones de Danh Vo causan cierto rechazo a la crítica de arte Claire Bishop, por la dificultad de aprehensión de la creación completa.¹⁵ Bishop alega que la belleza de la obra de Vo es una máscara que esconde cierta vacuidad en su proposición conceptual. Tal lectura atribuye a la obra de Vo una superficialidad manipuladora. El apelo emocional de la obra, encarnado en su sensual estética, es denostado por Bishop bajo el razonamiento de que es una argucia del artista para dar popularidad a la pieza. Este argumento difiere de manera sustancial de la teorización que hace Iola Lenzi, especialista en arte del sudeste asiático.¹⁶ Para Lenzi, un arte bello, de gran atractivo visual, es frecuente en la región, y no porque busca lo "decorativo", sino por motivos políticos —enfoque procesual— que obligan a repensar la formación de juicios estéticos. En contraposición a la interpretación estética de Bishop, la postura de Lenzi se emite desde el contexto cultural de la región que ha "perdido" a los refugiados/exiliados/emigrantes. Para Bishop, las referencias a la historia y a la guerra de Vietnam en diversas obras de Vo, evidenciadas en el cúmulo de objetos materiales, son invocadoras y no interpretativas. Se deduce que Bishop, al criticar el componente estético de la pieza como algo banal, da crédito a una jerarquía que adscribe un valor superior al análisis intelectual e inferior a la expresión poética y metafórica. Este esquema de superioridad, como bien se sabe, no es infrecuente en el discurso colonizador, o el occidental en general. Allí donde Bishop no ve sentido a poner un cojín amortiguador en forma de belleza formal para contrarrestar la fuerza del significado desgarrador, para Lenzi es precisamente la sensualidad estética la que constituye una herramienta común al contexto del sudeste asiático.

Además, en el arte de esta región de Asia existe la tendencia a utilizar la metáfora y a incorporar en simultaneidad varias perspectivas, concepto que Lenzi denomina visión prismática, visión usada por artistas para reflejar la mirada desde dentro y desde fuera de su centro.¹⁷ Puesto que Vo se ha criado en Europa y se autodefine como internacional, se puede argumentar que Danh Vo no es un artista del sudeste asiático,¹⁸ aunque Nora Taylor

¹⁶ Lenzi, Iola. *Negotiating Home, History and Nation. Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia, 1990-2011*. cat. exp., Singapur, Singapore Art Museum, 2011; y Lenzi, Iola. "Looking Out: How Queer Translates in Southeast Asian Contemporary Art". *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, núm. 38, agosto de 2015. <http://intersections.anu.edu.au/issue38/lenzi.html>. En todo caso, para disfrutar del arte o incluso para emitir juicios de opinión sobre él, no es necesario que las obras tengan un sentido discernible, como se desprende de comentarios de Holland Cotter, crítico del *New York Times*. En una evaluación de una exposición de arte del sudeste asiático, Cotter se enfrenta a una obra cuya lógica no entiende, pero que aun así disfruta enormemente. Cotter, Holland. "Acquired Tastes of Asian Art". *The New York Times*, 22 febrero 2013, p. C23.

¹⁷ Iola Lenzi lleva años usando la expresión "prismic vision" para referirse al concepto de miradas plurales simultáneas: la mirada propia y la del "otro". Ese concepto de "prismic vision" lo ha renombrado recientemente *The Roving Eye*, título que da nombre a la exposición comisariada por ella en el espacio Arter de Istambul, Turquía, en 2014. www.arter.org.tr.

¹⁸ Designación geográfica no exenta de disputa, como construcción colonial o académica. Teh, David. "Unframing the Nation: The Moving Image and its Paragon in Southeast Asia", en Fuyubi Nakamura, Morgan Perkins y Olivier Krischer (eds.), *Asia Through Art and Anthropology*. Londres: Bloomsbury, 2013, p. 152.

lo considera, al menos retóricamente, vietnamita.¹⁹ En todo caso, la confrontación de las posturas de Bishop y de Lenzi nos remite a Ham Nghi, y a las veladas referencias a Indochina en sus pinturas, inasibles para quienes no tienen capacidad para mirar desde una doble perspectiva bicultural.

En sintonía con Claire Bishop, Nav Haq ha reprochado a Danh Vo cierto flirteo con una auto-diferenciación postcolonialista.²⁰ La integración en determinadas obras de Vo de elementos de su biografía personal como emigrante forzoso apela a esa lógica. Algunas obras del artista tratan temas relacionados directamente con Vietnam, y un buen número se alimentan de contenido autobiográfico expresado, como en las obras de Ham Nghi, de manera velada. Según la interpretación de Haq, Danh Vo hace eco de un popular meme en boga en el mundo del arte, que usa el relato del refugiado como apelo para aumentar el reconocimiento artístico, relato que Vo adereza con mucho carisma y un estratégico saber hacer que le ha sido favorable. Se desprende que Haq percibe un uso manipulador de las políticas de identidad, campo de estudios que ha generado intensos debates décadas después de la muerte del príncipe de Annam, si bien, como se ha postulado con anterioridad, Ham Nghi también manipuló su identidad, es decir, sus emociones y deseos, sus máscaras, a través de su producción artística, sin que en ningún momento fuese un recurso para dar valor añadido a su reputación como artista.

DINH Q. LE: LA MEMORIA TEJIDA A MANO

El interés por las políticas de identidad prevalente en el clima intelectual norteamericano a principios de los años 90 favoreció a algunos artistas, admite Dinh Q Le, refugiado vietnamita beneficiario de ese ambiente.²¹ Mucho antes, los ataques de los Jemeres Rojos (Khmer Rouge) a poblados fronterizos de Vietnam en los años 70, instigaron la huida de la familia de Dinh Q Le, quien llegó a California con 10 años tras pasar un año en un campo de refugiados en Tailandia. Vivió casi dos décadas en Estados Unidos, sin conseguir nunca sentirse integrado.²²

En Vietnam, de nuevo su país de residencia desde hace un par de décadas, Dinh Q Le ha buscado fotos de su familia en las tiendas de antigüedades. No ha encontrado ninguna con personas que conoce, pero compra las fotos anónimas cuyas historias familiares le gustaría poseer. Son un sustituto de las fotos y de los recuerdos que su familia perdió en su huida. Estas fotografías sucedáneas le aportan un patrimonio emocional que usa como material artístico. En 1999 creó *Mot Coi Di Ve (Pasar la vida intentando volver a casa)*, una colcha de miles de fotos abandonadas, perdidas o robadas que el artista reunifica cosiéndolas juntas. En esta obra, la fotografía funciona como receptáculo de la memoria, en la que los propios

¹⁹ Taylor, Nora. "Vietnam in Bits and Pieces-Danh Vo and his Fragmented Biography". *Diacritics*, 2012. <http://diacritics.org/2012/12/vietnam-in-bits-and-pieces-danh-vo-and-his-fragmented-biography/>. La misma autora escribe otras reflexiones sobre cuestiones identitarias y la estética asociada a ellas en distintos imaginarios. Por ejemplo, Taylor cree que internacionalmente se asume que la obra del artista de madre japonesa y padre vietnamita Jun Nguyen-Hatsushiba es "vietnamita", por no entender las sutilezas y complejidades que en ella hay, Taylor, Nora A. "Running the Earth: Jun Nguyen-Hatsushiba's Breathing is Free: 12.756.3", en Saloni Mathur (ed.), *The Migrant's Time: Rethinking Art History and Diaspora*. New Haven, Connecticut, Sterling and Francine Clark Art Institute & Yale University Press, 2011, pp. 206-226. Véase también Taylor, Nora A. "Raindrops on Red Flags: Tran Trong Vu and the Roots of Vietnamese Painting Abroad", en Jane Bradley Winston y Leakthina Chau-Pech Ollier (eds.), *Of Vietnam: Identities in Dialogue*. Nueva York: Palgrave, 2001, pp. 112-125.

²⁰ Haq, Nav. "The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art", en Nataša Petrešin-Bachelez (ed.), *Decolonising Museums* [libro electrónico]. 2015, p. 18. http://www.internationaleonline.org/bookshelves/decolonising_museums

²¹ Thea, Carolee. "Elephants and Helicopters: Dinh Q. Lê". *The Brooklyn Rail*, 2010. <http://www.brooklynrail.org/2010/09/art/elephants-and-helicopters>.

²² Napack, Jonathan. "Vietnam's Artists Try to Break Free of Their 'Velvet Prison'". *International Herald Tribune*, 9 junio de 2005.

recuerdos se asocian a los que atribuimos a las personas representadas, pero las fotografías son en sí mismas víctimas de exilio, puesto que no proceden de las personas que las protagonizan. Los individuos, cuyas imágenes vemos, con seguridad se desvincularon de sus fotos por un desalojo, una huida o la necesidad de una emigración apresurada.

En el posterior desarrollo artístico de Dinh Q Le el objeto material sigue siendo esencial, pero el artista comienza a poner el énfasis de su expresión cada vez menos en la carga simbólica del soporte (las fotografías), y más en lo sensorial y, sobre todo, lo táctil, en la técnica y la elaboración manual. Tras estudiar arte en Estados Unidos y realizar un primer viaje de regreso a Vietnam en 1994, Dinh Q Le empezó a aplicar a grandes fotografías una técnica tradicional vietnamita.

El artista tejó largas tiras de fotografías con el empleo de métodos artesanales para hacer esterillas artesanas. En su infancia en Vietnam, Le había aprendido esta técnica de su tía, quien fabricaba a mano esterillas de hojas de palma, método que el artista aplicó después a los “tapices” de imágenes entrelazadas que le han dado un reconocimiento artístico internacional. Cual madalena proustiana, la materialidad (de tacto más que de gusto), lleva a Dinh Q Le a recuperar su vida pre-conflicto, vuelve a asir su memoria, su pasado, de forma sensible. Y no ha delegado ese proceso. Aún hoy, el artista realiza él solo todo el proceso de tejido, sin asistentes.



Fig. 2 Dinh Q Le, fotografía tejida de la serie *De Vietnam a Hollywood*.
Imagen de Cristina Nualart.

Las reconocibles esterillas fotográficas que ha creado con esta fórmula contraponen potentes imágenes. La serie *De Vietnam a Hollywood* de 2002 (expuesta en la Bienal de Venecia de 2003) entrelaza fotografías de familia, imágenes documentales de la guerra de Vietnam y fotogramas de películas que la recrean.²³ Es evidente lo que esto intersecta, visual y materialmente: contenidos en conflicto, memoria y ficción, enemigos, dos lugares lejanos entre sí. La memoria humana también entrelaza recuerdos dispares. Al explicar cómo se originó su empleo de esta técnica, Dinh cita un recuerdo que es muy anterior al momento catalizador (su regreso a Vietnam en 1994):

²³ Allen, Emma.
“Helicopters from Vietnam:
A Q&A with Dinh Q. Lê”.
Artinfo, 29 junio 2010.
<http://www.blouinartinfo.com/news/story/35073/helicopters-from-vietnam-a-qa-with-dinh-q-l>.

Los primeros tejidos en realidad eran sobre mi búsqueda de mi lugar en América, en Occidente. En los descansos en la escuela, como mi inglés era muy malo, no podía comunicarme con los demás, así que iba a la biblioteca y miraba preciosos libros de arte del Renacimiento. Mi tía me había enseñado a tejer esterillas de pequeño, y yo literalmente me entretejé con estas pinturas italianas y flamencas que tanto me gustaban.²⁴

²⁴ Thea, *op. cit.*

²⁵ Bal, *op. cit.*

²⁶ Bui Nhu Huong. "Art in Vietnam Today". *Connect: Vietnamese art scene (Kunstszene Vietnam)*. Berlin: IFA (Institut für Auslandsbeziehungen), 2010, pp. 76–85.

²⁷ La confrontación entre éxodo, educación y desesperación la evocó, en el siglo XIX, el artista Ford Madox Brown: "Las personas formadas están vinculadas a su país con lazos muy distintos a los del analfabeto, cuya principal consideración es alimento y bienestar físico". Es el autor que pintó *The Last of England* en 1855, año en que 350,000 personas emigraron de Gran Bretaña para buscar fortuna en Australia. Esa cifra es comparable a toda la población de Madrid de la época. Tate Gallery, Londres, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/brown-the-last-of-england-n03064>.

Esta deriva (o esta inserción de un polizón) en la cronología de su historia personal, constata de manera inconsciente que el acto manual es también un acto mental. Tejer es un proceso de pensamiento, una *mani*-pulación de ideas. Sin embargo, el trabajo manual del artista en sus series de fotografías manipuladas deja de ser artesanal en sus proyectos de video, editados con ayuda profesional. No obstante, esas otras manos y teclados mantienen vivo el concepto de entretejer, puesto que unas imágenes tocan a otras, se superponen o se fusionan digitalmente, características que Mieke Bal ha analizado en obras de videoarte de otros artistas.²⁵

LY HOANG LY: UN ESPACIO PARA EL ÉXODO

Del mismo modo que Dinh Q Le entreteje información visual, "auténtica" y ajena, la artista Ly Hoang Ly anuda su experiencia personal con la de otros. Aproxima su vivencia de residir en un país extranjero con las narrativas de exilio de emigrantes de la guerra de Vietnam, así activa tangencialmente una post-memoria. Al comienzo de su trayectoria profesional, a finales de los años 90 del siglo XX, la artista Ly Hoang Ly era más conocida como poeta, pero se ha abierto camino como artista visual. Desde *Mam* (2002), su primera instalación —y formidable reivindicación feminista— Ly Hoang Ly ha cobrado protagonismo como artista de performance y multimedia.²⁶ Por ello, le fue concedida una beca Fullbright, gracias a la cual la artista disfrutó de una experiencia de desplazamiento muy diferente a la emigración forzosa, no cabe duda. En 2011, Ly empezó un proyecto de larga duración todavía en curso, basado en su propia experiencia de dislocación. Su privilegiada experiencia de desplazamiento, de Vietnam a Estados Unidos por motivos de formación profesional,²⁷ es inocua y no-violenta, pero lo suficientemente agitadora como para permitir a la artista visualizar la radical desestabilización de quienes se han visto obligados a abandonar su hogar.

Al interpretar la condición de refugiado como metáfora del desplazamiento moderno, Ly Hoang Ly trabaja en un proyecto artístico expandido en el tiempo, que integra materiales como el video, las cenizas o los textos en libros de artistas. Ly ha dado a la pieza en su conjunto un título hallado en internet: *0395A.ĐC*. Esta secuencia numérica es la que atisbó a leer, no por entero y con dificultad, en la imagen digital de un barco de refugiados vietnamitas. El número incompleto del barco registra una pérdida, si bien no sabemos qué cifras, letras o datos se han perdido. Ello remite a lo que se pierde durante desplazamientos urgentes, migraciones forzosas y transformaciones vitales: en tránsito se pueden ahogar el patrimonio humano o los sentimientos de pertenencia. El desconocimiento de la pérdida es símbolo también de la memoria que se puede borrar cuando desaparece la información material que la retiene.

Dentro del trabajo en diversos medios que constituye *0395A.ĐC*, destaca *Boat Home Boat*,²⁸ la primera escultura pública de gran escala de la artista. La sintética forma de un barco está compuesta por 12 piezas de acero que en total pesan 21 toneladas. Cada pieza

²⁸ Titulado *Boat-home/home-boat* en algunas fuentes.



está diseñada para engarzarse en las contiguas, pero la separación de cada una, como en el caso de la facetada obra *We The People* del artista Danh Vo, transmite el dolor de la fractura familiar y social que conlleva el éxodo.



Fig. 3 Ly Hoang Ly, *Boat Home Boat*, 2017, del proyecto en curso *0395A.ĐC*. Escultura de acero SS400, 7.2 x 6.9 x 3.8 m. Edición 1 de 3, donada al público de Vietnam.

Imagen de The Factory Contemporary Arts Centre, Ciudad Ho Chi Minh Vietnam, usada con permiso. <http://factoryartscentre.com/en/collects/boat-home-boat-2017-on-going/>.

El gran tamaño de *Boat Home Boat* permite acoger personas en el hogar intersticial de su centro. El estilizado barco de acero, con su hueco interior y su título circular, abre un espacio donde quienes entren puedan rescatar un pasado común a toda una generación de vietnamitas, dibujando un bucle de recuerdos y olvidos. Con la creación de una obra que acoge al público,²⁹ Ly crea un espacio físico y mediador para iniciar un diálogo sobre la memoria histórica de la que es tan difícil hablar no sólo en Vietnam, sino en España y otros países que han vivido conflictos durante el siglo xx y el actual.

El régimen performativo de la post-memoria, expone Long Bui, busca transmitir a los espectadores algo más que la impresión del autor-sujeto.³⁰ La post-memoria, dice Bui, se modela con afecto corporal, con espectáculo y con participación del público, características que existen en *Boat Home Boat*. Esta obra de Ly Hoang Ly funciona como mecanismo legitimador de la memoria personal y de la memoria transmitida a la comunidad o a los descendientes. La obra impide el estancamiento y el desvanecimiento de las posiciones fluidas y de las perspectivas de los refugiados, así como las de aquellos que, de alguna manera, se sienten herederos indirectos de la migración.

En el conjunto de obras del proyecto *0395A.ĐC* se fusionan registros personales sobre las dificultades relacionadas con la extranjería de toda índole. De ahí que poner en el mismo horizonte el desplazamiento voluntario de la artista (su estancia en Norteamérica) con la situación de refugiados cuyas vidas corren serio peligro no es tan superficial como puede parecer, si tenemos en cuenta la arriesgada intención de abrir puertas a la memoria histórica silenciada. El propósito de la obra de actuar en el nivel de lo afectivo convierte en un acto político esa carga emotiva, esfera de afectos que a su vez deshíela previos actos políticos, los que causaron la guerra. Aquí retomamos el planteamiento de Long Bui mencio-

²⁹ Una de las tres ediciones de la escultura se ha donado al público de Vietnam.

³⁰ Bui, Long. *op. cit.*, 2016, p. 113-115.

nado al inicio: el salto generacional en las narrativas de refugiados ahonda las posibilidades de comprensión y de reparación afectiva. Generaciones que no han vivido en carne propia el exilio forzoso pero que forman parte de la representación familiar de la experiencia pueden alumbrar caminos hacia atrás, además de hacia adelante, para restablecer una armonía en el arco temporal y espacial de toda la comunidad.

TRÁNSITO A LA REPARACIÓN

Otra pieza de marcada fuerza afectiva es una instalación de la artista Nguyen Phuong Linh. Linh presenta la perspectiva menos conocida, la de las personas que no emigraron pero participaron como receptores de la metralla emocional esparcida por la estampida del éxodo. *Candies for Thu Ha* (*Caramelos para Thu Ha*), de 2012, es un barco que “navega” sobre un mar de caramelos, golosinas que Linh quiere ofrecer a una amiga de su infancia.³¹ Nguyen Phuong Linh ha construido el barco con madera recuperada de una iglesia católica de la periferia de Hanoi. Los caramelos son un regalo a la niña de 10 años que se embarcó con sus hermanas para huir de Vietnam. El gesto de amistad, de querer reparar la tragedia con dulzura, es un importante recordatorio de la necesidad vital de cerrar heridas, de que la memoria histórica sea un diálogo emocional, transformador, y no una sutura política.



³¹Đào Mai Trang. *Art & Talent. A foreground on the 8X contemporary artists generation of Vietnam*, Hanoi, Đào Mai Trang, 2016, pp. 162-163.

Fig. 4 Nguyen Phuong Linh, *Candies for Thu Ha*, instalación en Luggage Store Gallery, San Francisco, EUA, 2012. Imagen de Jay Jones usada con permiso.

Con *Candies for Thu Ha*, Nguyen Phuong Linh representa el dolor de su pérdida. Otro artista, Jun Nguyen-Hatsushiba, ha querido sentir personalmente el dolor del exilio de la generación precedente. Esas sensaciones y la larga duración de los efectos de la migración quedan evocadas en la obra *Breathing is Free: 12.756.3*, realizada durante una década por el artista vietnamita-japonés. La intención, dijo Jun Nguyen-Hatsushiba, es experimentar la marginación, la dificultad de manejarse en entornos foráneos, de adaptarse y mudar constantemente, de sentir, en definitiva, las traumáticas vivencias de quienes tuvieron que abandonar su tierra natal.³²

En *Ante el dolor de los demás*,³³ Susan Sontag describe la deshumanización consecuente de la distancia entre quien sufre en su propia carne la experiencia de violencia y quien la experimenta como estímulo visual. Ninguna de las piezas aquí puestas a debate caen en

³²Bui Nhu Huong y Pham Thuong. *Vietnamese Contemporary Art 1990-2010*. Hanoi: Knowledge Publishing House, 2012, p. 106.

³³Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003.

la trampa del espectáculo de la violencia. Incluso las fotografías entrelazadas de Dinh Q Le, que contienen imágenes de violencia real y ficticia, desisten de lo morboso al subsumir la agresión representada a la representación de lo cotidiano: una esterilla. Esto desmonta una jerarquía que ya empezó a hacerse obsoleta bajo la dominación colonial y fue por completo enterrada posteriormente, durante la guerra de Vietnam, época de transformaciones en la documentación y representación visual de la guerra. Esta jerarquía —considerémosla occidental en cuanto a que en su formulación no se diferencia demasiado de la “misión civilizadora” —privilegia el impacto de la documentación de realidades poco “bellas”, léase conflictos, por encima de representaciones folklóricas. El gesto manual del proceso de creación artesano y rural es usado por Dinh Q Le, en primer lugar, por su relación física con su historia personal, pero funciona también como método que disputa la idea de subalternidad. La artesanía cotidiana domina la documentación visual contenida en las fotografías.

LLEGAR A DESTINO

Este texto partió de la idea de que la experiencia migratoria acumula una superposición de capas temporales y espaciales, idea vista de distintos modos por Mieke Bal y por Long Bui. La estética migratoria, según Jill Bennett, da cuerpo a nociones de movimiento y de transición como acto político, en cuanto que esta estética agita, mueve o desplaza literalmente las estructuras simbólicas, al dar nuevos sentidos a oscuras historias de colonización, división o exclusión.³⁴ El análisis precedente ha propuesto una deconstrucción de las motivaciones y la inspiración del proceso creador de cada uno de los artistas, buscando un acercamiento fenomenológico a la experiencia de la migración como situación en tránsito. Estas interpretaciones confluyen en una narrativa que recoge esa fluidez de ideas para enlazarlas, al sostener que en conjunto componen un ejemplo de estética migratoria, que se manifiesta a través de sus interrelaciones.

³⁴ Bennett, *op. cit.*

La relación más directa es siempre una relación de contacto físico. Dinh Q Le se pone en contacto manual o táctil con su infancia en Vietnam por medio de la acción de tejer, comparte experiencias afectivas que no pueden separarse de otros recuerdos de eventos traumáticos relacionados con el mismo espacio. La materialidad de los caramelos en la obra de Nguyen Phuong Linh es otro símbolo directo, físicamente aprehensible, del afecto recordado. Ambas prácticas hablan de una experiencia directa. Hay otra forma de relación directa, que es la interpersonal, y que se puede dar con la interacción del público dentro de la escultura *Boat Home Boat* de Ly Hoang Ly. Por otro lado, existe una experiencia indirecta, como la percibida por osmosis. Long Bui plantea que la post-memoria es una producción propia de memoria por parte de segundas generaciones de refugiados, creación necesaria para contrarrestar la pervivencia en la sociedad de una narrativa de asimilación que cierra el relato con el reasentamiento de los refugiados en el país de destino.³⁵ Si el relato social concluye con este final, sesga la historia de los descendientes, que pierden su pasado, tal y como el código *0395A.DC* perdió cifras y letras y se volvió inoperante como identificador. Ly Hoang Ly, de hecho, para no dejar ese relato social cerrado sin consenso, lo reabre al trasladar su capacidad literaria al espacio físico de la obra de arte inmersiva, en la que ofrece instrumentos para abrir un diálogo intergeneracional y multifocal entre los espectadores-participantes.

³⁵ Bui, Long, *op. cit.*, 2016, p. 129.

De manera previsible, el tema de la memoria ha sido recurrente en las obras de arte comentadas. La fragilidad de los recuerdos contrasta con el aspecto duracional de algu-

nos de los proyectos, cuyos largos tiempos de creación los asemejan a una odisea. Es el caso de las obras *Breathing is free: 12.756.3*, de Jun Nguyen-Hatsushiba, *We The People*, de Danh Vo y *0395A.ĐC* de Ly Hoang Ly, que por su formato de exposición (performativo/disperso/interactivo) y por su directa alusión al viaje de emigración (correr/la Estatua de la Libertad/los barcos de refugiados) aportan una dimensión empática a las reflexiones propuestas.

Ly Hoang Ly, expuesta a la dislocación geográfica y cultural, propone un lugar de reencontro, *Boat Home Boat*, escultura pública abierta como espacio de reflexión. El objetivo sanador puede fracasar, quedar vacío y en desuso como casas abandonadas, pero la obra de Ly consigue movilizar el silencio que cernía sobre la memoria histórica del exilio vietnamita. El lenguaje, la comunicación y el entendimiento que Ly quiere activar es, precisamente, lo que Ham Nghi se vio obligado a silenciar, en superficie.

Ham Nghi superpone una factura occidental a la expresión de formas de conocimiento que había adquirido en su patria, como metáfora de que bajo el afrancesamiento de su vida en el exilio subyace una memoria fundacional a la que no renuncia. En el arte contemporáneo, Danh Vo también establece en su obra relaciones de significados no explícitos: metáforas visuales o desplazamientos en la presentación de las obras que dificultan leer su significado a golpe de vista. Al contrario que Ham Nghi, que para autoprotgerse de la opresión colonial tuvo que ser discreto con la expresión visual de sus memorias afectivas y experiencias de exilio, los recursos de ocultación de Danh Vo son una metáfora que “visibiliza” la ceguera social hacia la comunidad migrante.

Para algunos de los artistas de la diáspora nombrados aquí, el viaje no ha cesado nunca, ya que no se ha puesto fin a la oscilación de su producción artística. Ésta es interpretada con frecuencia en blanco y negro: como manifestación de una actitud de asentamiento/acomodamiento o, por el contrario, como expresión de una actitud de resistencia.³⁶ Aquí se ha buscado desviarse de ambas posiciones opuestas, al observar cómo confluyen varias temporalidades y dimensiones geográficas y al contrastar algunas divergencias en la crítica de arte para ampliar el repertorio de perspectivas. Al hacer el ensayo de comprender el valor personal que los modos de trabajo tienen para cada artista, han quedado al descubierto todo tipo de alusiones a la migración en obras que no representan ni narran la dislocación geográfica experimentada por el cuerpo creador, sino que pretenden llenar los vacíos dejados en la vida del artista por esos desplazamientos. ■

³⁶También en literatura hay “estrategias flexibles”, argumenta Nguyen, Viet Thanh. *Race & Resistance: Literature & Politics in Asian America*. Oxford University Press, 2002.

POR ENCIMA, DEBAJO Y A LO LARGO: VIDAS EN VILO

ABOVE, BELOW AND ALONG: LIFE ON THE HYPHEN

Maestra Dianne Pearce

Investigadora independiente

pearcetoledo@gmail.com

Resumen

Entre 1973 y 1975, el artista chileno Juan Downey recorrió el continente de norte a sur, comenzando en Nueva York y recorriendo Texas, México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile. Veinte años después, el escritor cultural Gustavo Pérez-Firmat habla de un cambio en la identidad que él llama "vidas en vilo": de la misma manera que un puente permite el tránsito entre lugares, esa pequeña carrera entre palabras conecta conceptos culturales. La pieza de Downey se llamó *Video Trans Americas* y es la homónima elegida por las curadoras Cassandra Getty y Dianne Pearce para una exhibición presentada en Museum London de Ontario, Canadá entre el 11 de septiembre de 2016 y el 22 de enero de 2017. *TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto* unió 14 artistas latinoamericanos que ahora viven y trabajan en Canadá y Estados Unidos. Este ensayo compartirá el trabajo incluido en *TransAMERICAS*, que se estructuró en torno a cuatro temas: lenguaje, viajes, puentes y comunidad.

Palabras clave: *TransAMERICAS*, arte latinoamericano contemporáneo, Museum London, Frid, Helguera, Tossin, Z'otz.

Abstract

Between 1973 and 1975, Chilean artist Juan Downey travelled the continent from north to south starting in New York and making his way through Texas, Mexico, Guatemala, Peru, Bolivia and Chile. Twenty years later, cultural writer Gustavo Pérez-Firmat speaks of a shift in identity that he calls "life on the hyphen": much as a bridge allows transit between locations, that small dash between words connects cultural concepts. Downey's piece was called *Video Trans Americas* and is the namesake chosen by curators Cassandra Getty and Dianne Pearce for an exhibition presented at Museum London of Ontario, Canada between September 11, 2016 and January 22, 2017. *TransAMERICAS: A sign, a situation, a concept* united 14 Latin American artists who now live and work in Canada and the United States. This essay will share the work included in *TransAMERICAS*, which was structured around four themes: language, travel, bridges and community.

Keywords: *TransAMERICAS*, latin american contemporary art, Museum London, Frid, Helguera, Tossin, Z'otz.

Entre 1973 y 1975, el artista chileno Juan Downey recorrió el continente americano de norte a sur, comenzando en Nueva York, recorriendo Texas, México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile. Mientras estaba en la ruta hizo videos de las comunidades indígenas para mostrar el aislamiento de las culturas. Su objetivo era crear una perspectiva holística al editar todas las interacciones en una sola obra de arte. La instalación resultante comprendió 31 videos y se proyectó por primera vez en una exposición curada por David Ross en el Museo de Arte de Long Beach, Florida, en 1975.

La pieza de Downey se llama *Video Trans Americas* y es el nombre que inspiró a Cassandra Getty y a mi, Dianne Pearce, para la exposición que curamos para Museum London (Canadá). La muestra *TransAMERICAS* une 14 artistas latinoamericanos que viven y trabajan en Canadá y Estados Unidos. Este ensayo compartirá trabajos de *TransAMERICAS* y se estructuró alrededor de los temas de idiomas, viajes, puentes y comunidad.

IDIOMAS – EL ARTISTA COMO TRADUCTOR

En contraste con el deseo de Downey de unir a las comunidades indígenas sacando sus culturas del aislamiento, Pablo Helguera (Ciudad de México / Nueva York) visitó una región autónoma que buscaba la independencia de Brasil: Río Grande do Sul, ubicada en la parte más al sur del país, colindante con Uruguay.

En las ciudades gemelas de Rivera y Santana do Livramento, los habitantes hablan un dialecto conocido como Portuñol Riverense o portugués uruguayo. No es una mera mezcla de los dos; más bien, tiene una variedad de palabras y una fonética más amplia desarrollada para expresar connotaciones específicas. Los idiomas de contacto, como éste, surgen en las fronteras donde los habitantes de diferentes lenguas maternas necesitan interactuar. En este contexto, Portuñol —como se representa en la Suite Riverense de Pablo— hace referencia a los préstamos léxicos y al vocabulario inventado para cerrar la brecha entre los dos idiomas, de modo que se pueda llevar a cabo la comunicación.

En su pieza de 2013 *Conservatorio para lenguas muertas. Sólo para dos voces*, Pablo escribe que

se cree que existen alrededor de 6,000 idiomas. El 52% de ellos son hablados por menos de 10,000 personas, y el 28% por menos de 1,000. Se estima que durante este siglo casi la mitad de estos idiomas desaparecerán... El lenguaje sobrevive debido a la necesidad; cuando no es útil, aparte de comunicarse con la generación anterior, se abandona... [Las estadísticas estiman que] aproximadamente cada semana muere el último hablante de una lengua (Helguera, 1-3).

El nombre "América" para el continente fue una invención europea, tal como lo fue lo de "Latina" para América Latina, que se refiere a aquellos países cuyos idiomas tienen raíces latinas. En *La idea de América Latina*, Walter Mignolo escribe que el nombre se utilizó por primera vez en la década de 1830 para diferenciar "Latino" de "Anglo" América (Mignolo, 50). Pero el término es problemático porque no sólo excluye a la población indígena nativa de América, también excluye a los africanos traídos al continente como esclavos. Se pregunta si Indo América Latina podría ser suficiente, pero Indo también es un término europeo producido por Colón cuando creía haber llegado a la India. Para complicar las cosas, los siglos XIX y XX fueron testigos de la

llegada de migrantes de todo el mundo, por lo que queda claro que el nombramiento por origen racial es imposible.

Néstor García Canclini escribió un libro seminal en 1989, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, en el cual señala que América Latina siempre ha sido una construcción híbrida en la que se fusionaron las contribuciones de las migraciones europeas mediterráneas, nativas y africanas. Estas fusiones se amplificaron aún más al interactuar con el mundo de habla inglesa.

El artista cubano José Seoane (Havana / Windsor, Canadá), por su parte, adopta una postura más tangible y nos ofrece el objeto mismo que se utiliza para la enunciación: la lengua. Las lenguas profusamente esculpidas hacen referencia a los matices del lenguaje en el mundo de la transculturación de hoy. Por ejemplo, los acabados dorados y los toques plateados son metáforas de dichos coloquiales tanto en inglés como en español: en inglés decimos "to be silver tongued" mientras que en español se dice "tener lengua de oro". Ambos, sin embargo, significan lo mismo: ser elegante y persuasivo.

El título —*Lingua Franca*— en latín es para un idioma común adoptado entre hablantes cuyos idiomas nativos son diferentes. El crítico Gerardo Mosquera advierte, sin embargo, contra la codificación: para él, ésta da como resultado una *lingua franca* defectuosa que crea una metacultura global hegemónica. En lugar de códigos multilaterales apoya una estructura multifacética de células diferenciadas: una pluralidad multicultural (*Anthropophagy*). Seoane dice que su propia identidad doble lo ha inspirado a "moverse por encima, debajo y a lo largo de las fronteras culturales", frase que se adoptó para el título de este ensayo.

El artista Juan Ortiz-Apuy (Tilarán, Costa Rica / Montreal) analiza este tipo de deficiencias lingüísticas. *El mapa del imperio del lenguaje como campo de batalla* es un plano topológico que se lleva a casa, de lo que él llama una especie de "biblioteca de fantasía". Divide el mapa en cuatro regiones geográficas: violencia, representación, sistema y cosas —la mente vaga por un laberinto de títulos de pensadores ilustres como Jacques Derrida, Jorge Luis Borges, Umberto Eco y Edward Said, por nombrar algunos—. Un documento absurdo, su mapa cosmológico proporciona una red de asociaciones sobre comunicación, significado y valor.

Para aliviar la tensión, el artista utiliza el lenguaje como un sistema para ordenar pensamientos, ideas y objetos. De esta manera, la tensión asociada con los límites vacilantes se reduce. El espectador es llevado de un significante a una idea, a un hecho y luego de vuelta otra vez: es dejado sólo para ensamblar las piezas en un sistema híbrido de significado. El *Mapa* de Juan comparte la ansiedad provocada por la hibridación del lenguaje, que él conoce bien, al haber migrado de Costa Rica a Quebec.

Mosquera ha escrito extensamente sobre la hibridación. En *Mas allá de lo fantástico*, señala la desestabilización política y social de los años sesenta y setenta que condujo a la posterior migración y desplazamiento de la cultura, así como a la expansión del multiculturalismo norteamericano. El cambio hacia la descentralización dio como resultado un enfoque híbrido que reemplazó al fundamentalismo latinoamericano con una visión polimórfica de la identidad.

El escritor cubanoamericano Gustavo Pérez Firmat hace referencia a este cambio en la identidad como "la vida en vilo": del mismo modo que un puente permite el tránsito entre lugares, ese pequeño guion entre palabras conecta los conceptos culturales. *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana* es una lectura obligada: el tema central de los "uno y medio" que viven en una cultura con guiones se comparte a través de un ingenioso análisis de la

cultura pop que va desde las letras de Gloria Estefan hasta el show de los años cincuenta que se llama "I Love Lucy". (3) En resumen, sin embargo, el libro de Pérez Firmat no trata de asimilación u oposición; se trata de dos culturas que hablan entre sí.

VIAJES – EL ARTISTA COMO EXPLORADOR

José Luis Torres (Necochea, Argentina / Ciudad de Quebec) crea un mapa, que se llama *El mapa definitivo*, usando cintas de medición para mostrarlo como —en sus propias palabras— "el sitio de construcción de nuestra vida cotidiana". Delinea el contorno de cada continente en todo el mundo aplanando el globo terráqueo en un solo plano. La frontera alrededor de cada continente no es sólo una barrera política que demarca las regiones soberanas; más bien, es un lugar también de negociación entre aquellos que van y vienen, y aquellos que lo monitorean. Además, las cintas de medición que forman el globo se dejan colgando para que las masas de tierra no se circunscriban por completo, lo que alude a posibles puntos de entrada y salida.



Fig. 1 José Luis Torres, *El mapa definitivo*, 2016, cintas de medida, clavos, dimensiones variables.



La globalización de la sociedad contemporánea es un tema clave en el trabajo de José Luis. Estamos viviendo una era de movimiento físico y cultural, de modo que los mapas etno-sociales se están rediseñando en países enteros, desentrañando dinámicas heterogéneas. La instalación de José Luis nos obliga a cuestionar nuestra relación con el mundo.

Manolo Lugo (Culiacán, México / Toronto) hace algo similar, pero usando la tecnología para eliminar sistemáticamente las referencias a la ubicación. El artista toma mapas electrónicos de ciudades que se extienden a lo largo de la frontera México-Estados Unidos y borra meticulosamente nombres de lugares y sitios históricos, así como símbolos, leyendas y colores. Manolo va aún más lejos al eliminar por completo la frontera, convirtiendo las ciudades en dibujos lineales minimalistas y limpios. Asumiendo el papel de cartógrafo, la decisión de Manolo sobre lo que queda o se elimina de estos mapas minimalistas aumenta la naturaleza abstracta de las fronteras geográficas y políticas. Las ciudades abstractas ahora se fusionan, sin nombre, como un territorio unificado carente de distinción nacional.

La fotógrafa Clarissa Tossin (Porto Alegre, Brasil / Los Ángeles) aborda temas similares al cruzar las fronteras para documentar ciudades idénticas hechas por el hombre ubicadas a 7,000 kilómetros de distancia: Belterra, Brasil y Alberta, Michigan, en los Estados Unidos. Ambas ciudades fueron fundadas en la década de 1930 por Henry Ford que estaba ansioso por asegurar las materias primas para la fabricación de automóviles: madera de Alberta, y caucho y madera de Belterra.

Las dos ciudades comparten un estilo arquitectónico común llamado Cape Cod: desprovisto de ornamentación, las viviendas tienen marcos bajos y amplios que generalmente son de planta y media de altura. Mientras uno se para frente a una casa en una ciudad, Tossin sostiene una fotografía de una casa de la otra y las alinea exactamente para aplanar no sólo la distancia geográfica entre las dos ciudades, sino también las diferencias culturales.



Fig. 2 Clarissa Tossin,
De la serie *Cuando
dos lugares se parecen*,
2013, impresión digital
cromogénica sobre
papel, ed 1/3, Cortesía
de la artista y la Galería
Samuel Freeman, Los
Ángeles.

En "Más allá de la antropofagia: el arte, la internacionalización y la dinámica cultural", Mosquera acuña el término "glocal" para referirse a la difuminación de lo global con lo local. Él dice: "estamos viviendo en una era de 'correcaminos' que ha roto la idea de identidades fijas. Ha generado sujetos post-nacionales que se encuentran en constante movimiento físico y cultural" (Mosquera 3). Como se ve en el trabajo de José Luis, Manolo y Clarissa, Mosquera escribe que tales migraciones externas "están rediseñando los mapas etno-sociales dentro de los países receptores, desentrañando dinámicas culturales heterogéneas" (4).

Los tres artistas cruzan fronteras donde uno debe mostrar los pasaportes como prueba de identidad. Y, sin embargo, su obra de arte no parece tener una identidad en absoluto. En su ensayo "Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia" de 2002, Mosquera escribe que los artistas contemporáneos latinoamericanos ya no revelan su identidad a través de una estética folclórica o exótica como lo hicieron alguna vez. El folclor nacional se usaba a menudo para revelar una nación integrada e identificable, pero el arte latinoamericano de hoy en día está haciendo todo lo contrario. De hecho, el arte latinoamericano de los últimos 20 años continúa cruzando fronteras e influenciando las tendencias internacionales.

PUENTES – EL ARTISTA COMO ARQUITECTO

Creciendo entre Colombia, Venezuela y Panamá, Alexandra Gelis (Caracas / Toronto) cree que "los paisajes se pueden ver como el entrelazamiento de construcciones culturales y biopolíticas en las que reside nuestro sentido del lugar y de los recuerdos". Ella gira su lente hacia el Canal de Panamá, un atajo que reduce enormemente el tiempo que tardan los barcos en viajar entre los océanos Atlántico y Pacífico. La zona una vez disputada fue controlada por Francia y luego por los Estados Unidos antes de ser asumida por el gobierno panameño en 1999.

En su video de un solo canal *Bridge of the Americas*, Alexandra explora nociones de comercio internacional, así como la migración de personas. El puente es una vía principal donde, día y noche, numerosos buques y vehículos pasan bajo y sobre ella, respectivamente, ya sea entrando o saliendo del Canal. También hay amplias rampas de acceso en cada extremo y pasillos peatonales a cada lado. De su video, Alexandra escribe que "el trasfondo persistente de la vida en la zona del Canal de Panamá son estos barcos que pasan abarrotados de viajeros que saludan, los más transitorios de los ciudadanos".

En *Genealogía*, Dianna Frid (Ciudad de México / Chicago) también retrata un puente, pero ella contrasta la solidez del acero y el hormigón con el material flexible de tela e hilo. De la misma forma que un puente se construye ensamblando y asegurando materiales de construcción, Dianna sutura una estructura de conexión que continúa página tras página para que la acción física de pasar las páginas se replique al cruzar de un lado del puente al otro. Los puentes deslizantes son símbolos incontestables de la transición y, junto con el título *Genealogía*, Dianna comenta sobre el patrimonio, la reubicación y el desplazamiento.

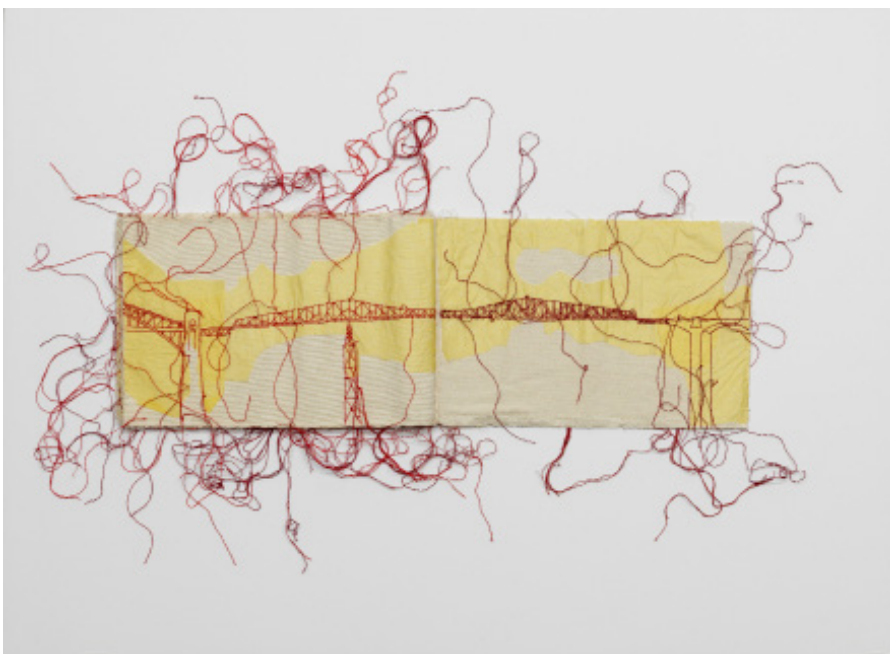


Fig. 3 Dianna Frid, *Genealogía*, 2002, libro único: tela, entretejido, papel y lápices de color, fotografía de Tom Van Eynde.

Al “leer” su libro, las palabras se han traducido en imágenes y texturas que se desarrollan secuencialmente para contar una historia. Se percibe una conexión entre la estructura de los libros y los edificios: los manuscritos de tela a menudo son bocetos para instalaciones arquitectónicas. *Genealogía*, por ejemplo, es un boceto de una instalación textil de 42 pies llamada *Estructura / Puente*.

Los puentes de Alexandra y Dianna desplazan a los migrantes hacia tierras extranjeras, a lo que Homi Bhabha llama una “tercera dimensión” (50) y es aquí —en la diferencia de límites— donde se producen las formas más creativas de identidad cultural. El tercer espacio, o brecha, hace presente algo que está ausente. Ésta puede ser una zona incómoda de ausencia o invisibilidad activada por la angustia que resulta de los límites vacilantes.

En *Ausencia*, la fotógrafa Laura Barrón (Ciudad de México / Toronto) comunica esto a través de edificios abandonados, piscinas vacías y espacios de transición encontrados durante sus estadías en ciudades latinoamericanas como Cali, Buenos Aires, Quito, Mexicali y Lima. Iniciado en 2012, *Ausencia* es un archivo continuo inspirado en las experiencias de reubicación de Laura, incluida la sensación de pérdida y falta de pertenencia.

Embarcarse en viajes nómadas, documentar espacios urbanos vacíos y abandonados en un estado de transición, buscando sitios que contengan marcas de lo que alguna vez fue. Estos sitios se superponen con planos de viviendas residenciales relativamente acomodadas —que incluyen patios, jardines y piscinas— que recuerdan tiempos de comodidad y estabilidad. Las fotografías de la ruina y la decadencia crean una tensión entre lo que evidentemente permanece y lo que ha desaparecido, y son testimonios de historias de violencia, agitación o decadencia.

COMUNIDAD – EL ARTISTA COMO TRABAJADOR SOCIAL

El subtítulo de *TransAMERICAS* —*Un signo, una situación, un concepto*— se tomó de Frederico Morais, un crítico brasileño de arte que, en 1970, organizó “Domingos de la Creación”, una serie de seis eventos comunitarios participativos celebrados el último domingo de cada mes en la sede del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Sobre ellos escribió un ensayo titulado “Contra el arte afluyente” y declaró que “la obra de arte ya no existe. Es un signo, una situación, un concepto”. (45) Con esta afirmación, Morais conceptualiza el arte para permitir un rango más amplio de análisis.

Elena Shtromberg, escribiendo sobre Morais en *Sistemas de arte: Brasil y la década de 1970*, considera que “las alianzas entre el artista y el espectador son catalizadores para la construcción de un mundo mejor. Al asimilar las actividades a la experiencia artística, las situaciones estéticas... estimularían una conciencia colectiva a partir de la cual el progreso colectivo era entendible”. (2)

Tomando su nombre del dios murciélago del crepúsculo, la encrucijada y la transformación, Colectivo Z'otz* se reúne semanalmente para colaborar en trabajos que cuentan leyendas surrealistas de transición, desplazamiento y evolución. Nahúm Flores (Danlí, Honduras / Toronto), Erik Jerezano (Ciudad de México / Toronto) e Ilyana Martínez (Toronto) describen su objetivo de “estar juntos” en un entorno social, político y cultural cada vez más complejo.



Fig. 4 Colectivo Z'otz* (Nahúm Flores, Erik Jerezano, Ilyana Martínez), dibujo de pared, Producción Septiembre 8-11, 2016, 12 x 20 pies, fotografía de Wyn Gelynse.

También organizan sesiones de dibujo comunitario en las que a menudo crean “cadáveres exquisitos”. Éste fue un juego basado en el azar utilizado especialmente durante el movimiento surrealista: cada participante dibuja una imagen y luego dobla el papel para ocultarlo antes de pasarlo al siguiente jugador por su contribución. Cuando se abre, las composiciones resultantes son a menudo absurdas o sin sentido. De hecho, los murales del Colectivo se crean utilizando un proceso lúdico similar y se deja que el público imagine sus propias narrativas inspiradas en las composiciones.

El sociólogo argentino Roberto Jacoby (n. 1944) fue uno de los primeros en América Latina en formar grupos en los que los artistas trabajaran juntos. En 1966, Jacoby co-publicó el “Primer Manifiesto del Arte de los Medios” con Eduardo Costa y Raúl Escari: propusieron un género de arte desmaterializado que hizo uso de las estructuras de comunicación y los medios de comunicación.

Desde 1998, Jacoby ha estado involucrado en la concepción y el desarrollo de redes de artistas y no artistas. El más notable fue el Proyecto Venus, que se desarrolló entre 2000 y 2006. Se definió como una sociedad experimental con una red de casi 500 personas con diversos antecedentes sociales y educación. Usando una moneda llamada “venus”, estas personas intercambiaban bienes simbólicos o materiales para emprender una variedad de proyectos juntos. El Proyecto Venus se inspiró en la convicción de que la colaboración entre dos o más personas daba como resultado la formación de una identidad post individual, una inteligencia colectiva que era más rica en posibilidades.

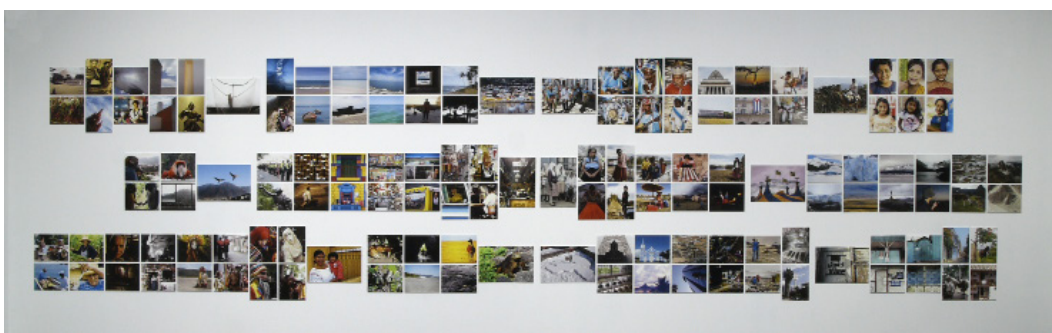
El artista de performance Eugenio Salas (Ciudad de México / London, Canadá) también hace referencia a las economías informales: destaca las cuestiones del comercio entre países y, en particular, se refiere a los desafíos de la importación y exportación no reguladas, incluido el contrabando. En lugar de dinero monetario, fomenta el comercio y el intercambio en un mercado donde, para él, la interacción social debe predominar.

En su presentación *YYZGRU Express*, Eugenio asume el papel de un servicio de mensajería que ofrece sus servicios para el transporte de paquetes entre las dos ciudades. Él entregó 12 paquetes en total, que contienen varios elementos desde fotos y postales hasta una plancha de pelo y un casco. Al actuar como proveedor de servicios, Eugenio documentó a los participantes y sus paquetes en una actividad que coincidió con el simposio “Encuentro 2013” del Instituto Hemisférico de la Universidad de San Paulo.

Las curadoras de *TransAMERICAS* —maestras Cassandra Getty y Dianne Pearce— decidieron que era pertinente crear su propio proyecto participativo que correría durante la duración de la exposición. El proyecto de fotografía comunitaria llamado *Click! Américas panorámicas* solicitó fotografías del público y luego imprimió y montó selecciones en el espacio de exhibición. Un sitio web fue especialmente diseñado para recibir las imágenes en www.transamericas.click. El documentalista de cine Juan Andrés Bello (Caracas / London, Canadá) fue contratado para encabezar el muro de esta comunidad.

Click! preguntó a las personas qué les gustaría que supieran los demás sobre América Latina al enviar fotografías que han tomado en uno de cinco temas: personas, lugares, prácticas, conflicto y diversidad, y conocimiento. Este proyecto internacional pretendía ser inclusivo, trascendiendo ideas de fronteras y categorías al indicar conceptos subyacentes de movimiento, cambio e identidad.

Fig. 5 *Click! Américas Panorámica*, 2016, proyecto fotográfico comunitario llevado a cabo en línea entre el 10 septiembre de 2016 y el 22 enero de 2017.



EL VILO COMO “LOGIA PÚBLICA” Y “TECNOLOGÍA DE LA AMISTAD”

En 1969, Jacoby dejó de trabajar como artista y comenzó a investigar conflictos sociales y políticos, después de participar en una exhibición llamada *Tucumán Arde* el año anterior. Con el objetivo de protestar contra el gobierno argentino, la exposición arrojaba luz sobre las injusticias sociales de la época. Pero la naturaleza controvertida de ésta, ponía a los artistas en peligro de ser perseguidos, por lo que el trabajo fue destruido rápidamente para proteger sus identidades. Debido a su final prematuro, la exposición no pudo ser documentada adecuadamente. Por lo tanto, se sabe poco acerca de quiénes fueron realmente los artistas participantes.

Esto marcaría la salida de Jacoby del arte para centrarse en la política y el conflicto social. A partir de ahora, se centrará en producir obras que llegarán a la mayor audiencia posible. El Proyecto Venus mencionado anteriormente fue el resultado de este cambio. Toni Negri, al enterarse del proyecto (en un asado organizado por Jacoby en Buenos Aires en 2003) acertadamente lo llamó una “logia pública” (Sainz): no hay requisitos para participar en el juego; más bien, la propuesta está abierta a cualquier persona dispuesta a participar.

La logia pública nos devuelve a “la vida en vilo”, el término propuesto por Pérez Firmat y el título de su libro. El guion o vilo conecta a los miembros en una logia pública para que puedan “transmitir sus valores infiltrándose en el presunto centro del cuerpo social” (5). El Buró de traducción que forma parte de Obras Públicas y Servicios del Gobierno de Canadá nos explica que dos palabras comienzan por ser separadas, luego se juntan con guiones para, finalmente, convertirse en una sola palabra escrita sin espacio ni guion. El guión denota una relación entre A y B. (Translation Bureau)

Mariana “Kiwi” Sainz y Cecilia Sainz, colaboradoras de Jacoby, rápidamente reconocieron que una logia pública en vilo no es un proceso espontáneo: “Se necesita el entorno

adecuado para que brote una relación, un campo de juego común donde las personas puedan conocerse y averiguar qué tienen el uno para el otro... Los temores, los prejuicios y las limitaciones están en contra". (Sainz) Las curadoras Cassandra Getty y Dianne Pearce, en colaboración con la curadora consultora Rita Camacho Lomelí, buscaron identificar "los vi-los" que unen a las comunidades con la exposición *TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto*.

La exposición —una especie de logia pública, si se permite— unió a 14 artistas cuyo trabajo examinó las relaciones formadas entre personas y lugares, y los presentó a través de cuatro temas: idiomas, viajes, puentes y comunidad. De la misma manera que el Proyecto Venus del sociólogo argentino Roberto Jacoby alentó el arte de conectar a las personas, los artistas de *TransAMERICAS* entrelazan redes, cruzan fronteras simbólicas y multiplican las oportunidades de encuentros fértiles. Su trabajo es un catalizador para el diálogo global a través de lo que Jacoby llamó una "tecnología de la amistad".

AGRADECIMIENTOS

Se desea agradecer a la curadora consultora Rita Camacho Lomelí (Ciudad de México / Toronto) por su orientación con la exposición. También se extiende el agradecimiento a las doctoras Elena Shtromberg (Santa Mónica, California) y Karen Cordero Reiman (Nueva York / Ciudad de México) por sus valiosas reflexiones. Tanto Elena como Karen han organizado exhibiciones para Pacific Standard Time: Los Angeles / Latin America (PS: LA / LA), una iniciativa organizada por the Getty Research Institute. Finalmente, se agradece a las siguientes personas que participaron en entrevistas, todos radicados en London, Canadá: Eduard Arriaga, Juan Andrés Bello, Carolina Delgado, Verónica Edgar, Mireya Folch, María Granjas, Germán Gutiérrez, Juliana Gutiérrez, Jorge Herrera, Ángela León, María Moreno, Ricardo Muñoz, Marcela Nieto, Marcela Otolora, Carlos Pardo, Patricia Pastor, Estela Quintero Weldon, Lucas Savino, María del Pilar Silva y Gerardo Toledo. ■

EL ARTE RELACIONAL EN LAS MIGRACIONES

RELATIONAL ART IN MIGRATIONS

Doctora Lydia Elizalde

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

lydiaelizalde@uaem.mx

Resumen

El arte como espacio de expresión permite representar los contextos de exclusión que revelan las complejas transformaciones sociales actuales. Indigna ver los flujos de las migraciones de humanos y la pérdida de identidad, individual y colectiva. De manera crítica estas movilizaciones han estado presentes en el arte en montajes ficcionales. Nicolas Bourriaud, en su propuesta de un arte relacional, da cuenta de las interacciones humanas y su contexto social, del cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego en algunas expresiones del arte contemporáneo. Ejemplo de estas microutopías estéticas, se presenta la obra del artista visual Adrian Paci sobre el éxodo y las vidas en tránsito hacia algún lugar.

Palabras clave: flujos de migraciones, pérdida de identidad, arte relacional, instalaciones, microutopías.

Abstract

Art as an expressive space allows the representation of the contexts of exclusion which reveal the current complex social transformations. It is indignant seeing the migration flows of humans and the loss of individual and collective identity. Critically, these mobilizations have been represented in art installations. In his proposal of relational art, Nicolas Bourriaud exemplifies human interactions and their social context, including the radical change of the aesthetic, cultural and political objectives in some expressions of contemporary art. The visual art work of Adrian Paci, exemplifies these aesthetic micro-utopias, about the exodus and the lives in transit to another place.

Keywords: migration flows, loss of identity, relational art, installations, micro-utopias.

INTRODUCCIÓN

Algunas expresiones de las artes visuales representan contextos de exclusión que revelan la complejidad de las transformaciones de las sociedades actuales; éstas permiten identificar las posibilidades de intervención, sensibilización y denuncia de situaciones que violentan la integridad humana en los éxodos. Estas propuestas artísticas constituyen una vía privilegiada para evidenciar de manera particular a quienes enfrentan condiciones de marginación y vulnerabilidad.

En las sociedades actuales, inquieta ver los flujos de las migraciones de humanos y la pérdida de identidad, individual y colectiva. De manera crítica estas movilizaciones han estado presentes en el arte relacional en montajes ficcionales, creaciones que en la mayoría de los casos son contestatarias y revelan posiciones críticas, en ocasiones de manera sutil y penetrante tocando las emociones de los espectadores, o por el contrario, de manera escandalosa para sacudir las conciencias.

Los individuos o las colectividades que son excluidos son vulnerables, pues afrontan vivencias objetivas de discriminación por su origen y etnia, su situación económica o su posición política, lo que genera la necesidad de migrar de su país de origen a otro que pueda darles la esperanza de una vida mejor o al menos una vida humana digna.

ÉXODOS DE LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

Los flujos migratorios contemporáneos de naturaleza económica presentaban una pauta regional sur-norte y se han intensificado en los últimos 50 años en otras direcciones; no obstante, los desplazamientos humanos han estado siempre presentes en diversas épocas de la historia y partes del planeta. Existen múltiples causas que explican su persistencia de dichos desplazamientos a lo largo del tiempo y otras que explican su intensificación reciente; las primeras vinculadas con la dualidad desarrollo-subdesarrollo y las segundas vinculadas con el proceso de globalización.¹

La causa principal es la brecha salarial entre los países con economías avanzadas y los otros con economías en vías de desarrollo y emergentes. Las diferencias de los salarios entre sectores productivos han sido tradicionalmente catalogadas como una de las principales causas de las migraciones; que se citan en los modelos neoclásicos de economía [Lewis (1954), Harris y Todaro en (1970) y (1976)]. De acuerdo con estas teorías, mientras persistan las diferencias salariales, existirán los desplazamientos migratorios.

Otros autores, entre ellos Oded Stark (1991), sostienen que la causa principal de la migración se encuentra en las estrategias económicas de las familias. Señalan que la decisión de emigrar no es individual sino que se adopta en el seno de la familia que decide enviar a uno o a varios de sus miembros a países desarrollados mientras que otros permanecen en el país en desarrollo asumiendo otras responsabilidades familiares. En este caso, la función objetiva sería el aumento del ingreso familiar, sujeto a una serie de restricciones socio-culturales, y en dicha estrategia las remesas que envían se convierten en la principal fuente de ingreso familiar, caracterizado como contraflujo.² Desde finales del siglo XIX, el demógrafo alemán Ernst Georg Ravenstein (1885) propuso una serie de tipologías en estos flujos humanos, algunas de ellas han variado, pero la mayoría son casi las mismas.³

También existen planteamientos de enfoque marxista, ligados a la *teoría de la dependencia*, expuesta por Alejandro Portes y Robert L. Bach (1985)⁴ en función de la penetración histórica del capitalismo en las regiones que hoy son países en desarrollo. El establecimiento de sistemas coloniales provocó la desarticulación económica, política, cultural y social de los territorios administrados por los capitales de las naciones desarrolladas y cuando éstos desaparecieron en función de la descolonización, la herencia que dejaron fue la imposibilidad de un desarrollo.⁵ Así, las sociedades poscoloniales, con un progreso socioeconómico desigual, han generado corrientes migratorias cuyo destino son las sociedades desarrolladas o las antiguas naciones que los colonizaron y explotaron.⁶

¹ Hidalgo, Antonio Luis. "Los flujos migratorios contemporáneos. Una explicación multicausal". *Revista Contribuciones a la Economía*, junio 2007. Recuperado de: <http://www.eumed.net/ce/2007b/alhc.htm>.

² Stark, Oded. *The Migration of Labor*. Cambridge, Basil Blackwell, 1991. En Mendoza Cota, Jorge Eduardo. *Cambios en los flujos migratorios de México. Un enfoque económico*. México, El Colegio de la Frontera Norte, 2014, p. 9.

³ Destacan estas clasificaciones: país, procedencia de zonas rurales o urbanas, trayectos cortos o largos; temporalidad, ocupación, sexo. En Ravenstein, E. G. "The Laws of Migration". *Journal of the Statistical Society of London*, vol. 48. núm. 2, junio 1885, Londres, pp. 198-199. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2979181>.

⁴ Alvarado, Arturo. "Reviewed Work. *Latin Journey: Cuban and Mexican Immigrants in the United States* by Alejandro Portes, Robert L. Bach". *Estudios Sociológicos*, vol. 5, núm. 13, enero-abril 1987, México, El Colegio de México, pp. 183-193. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40419918>.

⁵ Todaro, Michael. "El significado del desarrollo y sus diversas teorías". *El desarrollo económico del Tercer Mundo*, Madrid, Editorial Alianza Universidad Textos, 1988, pp. 38-39.

⁶ Hidalgo, Antonio Luis. "Los flujos migratorios contemporáneos. Una explicación multicausal". *op. cit.*

Una de las causas más alarmantes, en las sociedades actuales, son las migraciones forzadas por la violencia, fenómeno social que según la Organización de las Naciones Unidas (2015), afecta aproximadamente a más de 100 millones de personas en el mundo.⁷ Estos tránsitos son realizadas de manera individual o colectiva para prevenir las consecuencias de los conflictos violentos que se suscitan en muchas regiones: el peligro a perder la vida por guerras, la desaparición por causas políticas y la descontrolada violencia por grupos criminales que arruinan las formas de subsistencia y originan desplazamientos a otros países.⁸

⁷ "ONU estima 100 millones de afectados por violencia en el mundo". *El Economista*, 19 de agosto de 2015. Recuperado de: <http://www.eleconomista.com.mx/internacionales/ONU-estima-100-millones-de-afectados-por-violencia-en-el-mundo-20150819-0133.html>.

⁸ Sutherland, Peter D. "Preámbulo sobre los migrantes en situaciones de crisis". *Revista Migraciones forzadas*, marzo 2014, p. 4. Recuperado de: http://www.fmreview.org/sites/fmr/files/FMRdownloads/es/crisis/RMF45_Crisis.pdf

⁹ Negri, Antonio. "Sobre mil mesetas de Gilles Deleuze y Félix Guattari". *Revista Reflexiones Marginales*, núm. 16, 13 de marzo de 2013. Recuperado de: <http://reflexionsmarginales.com/3.0/4-sobre-mil-mesetas-de-gilles-deleuze-y-felix-guattari/>.

LA NOCIÓN DE TERRITORIO

Las migraciones han promovido el nomadismo intercultural, una circulación continua de personas y de situaciones, en donde se evidencian los logros parciales y los fracasos de estas movilizaciones para tratar de resolver necesidades económicas y problemáticas sociales y políticas al cambiar de país, dejando atrás sus identidades territoriales.

La noción de territorio que retomo a partir de las exposiciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari,⁹ no se reduce simplemente a una toponimia o definición de un *lugar geográfico*. Todo trazado territorial distribuye las relaciones de un *afuera* y un *adentro*, tanto en el caso de personas o de grupos sociales. Se considera esta noción de territorio al espacio de negociación, redistribución y transferencias de múltiples identidades culturales.¹⁰ En este espacio se desarrollaron las relaciones de poder, tanto materiales como simbólicas, que se construyen diferencialmente de acuerdo con vivencias, percepciones y concepciones particulares de los individuos y conjuntos sociales y políticos que lo conforman.¹¹

Se fundamenta, a partir de Guattari y Rolnik (1986), que el territorio encierra una dimensión simbólica a través de la identidad generada desde su composición: control político, apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y educación de los individuos.¹² Haesbaert realiza una síntesis de este desdoblamiento:

El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo, una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de control simbólico sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos.¹³

Este espacio también es sinónimo de apropiación de un conjunto de representaciones en las que confluyen las inversiones, los comportamientos, los tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos.¹⁴ Tal como afirma Guattari:

El territorio está esencialmente marcado por —índices—, y esos índices son extraídos de los componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o

¹⁰ Herner, María Teresa. "Territorio, desterritorialización y territorialización: abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari". *Revista Huellas*, núm. 13, 2009, p. 160. Instituto de Geografía-Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de La Pampa. Recuperado de: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Persepolis, Brasil, Traficantes de Sueños, 2006, p. 372.

¹⁴ Herner, María Teresa. "Territorio, desterritorialización y reterritorialización...", *op. cit.*, p. 166.

de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente, hay territorio desde el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivos.¹⁵

Éste se delimita en un espacio de superficie terrestre con atributos accidentales propios — el suelo, la topografía, la vida vegetal, la vida animal, los minerales, entre otros factores—.¹⁶ La definición de territorio como espacio geográfico tiende a complejizarse cuando se toma en cuenta la forma en que se habita ese territorio y en especial cuando esa entidad es un conjunto humano.¹⁷

Así, el geoterritorio se complica y agrava con el elemento social, ya que son las variables de las interacciones sociales dentro de ese elemento natural las que constituyen un territorio.¹⁸

MICROUTOPÍAS EN EL ARTE ACTUAL

La postura crítica sobre temáticas de la realidad ha estado presente en numerosas expresiones artísticas de distintos periodos históricos y en la actualidad ha ampliado su representación a través de diversos géneros visuales, que se difunden en espacios públicos en instalaciones y a través de las extensiones intermediales de las artes visuales y literarias.

Estas modalidades de imágenes discursivas expresan, critican y examinan memorias y testimonios de lo que ha estado sucediendo en muchos territorios, como son las fracturas sociales, políticas, conflictos entre naciones y la barbarie social de la exclusión.

Nicolas Bourriaud, en su propuesta de un arte relacional, da cuenta de las interacciones humanas y su contexto social, del cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego en algunas propuestas del arte contemporáneo.¹⁹ Éstas provienen esencialmente del desarrollo de una cultura urbana mundial, de la extensión del modelo urbano a casi la totalidad de los fenómenos culturales.²⁰

El teórico sostiene que el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente, pero también un espacio de formas vivas de las que cualquiera puede apropiarse.²¹ Describe que actualmente el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica y que la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no sólo para adquirir sentido, sino incluso para existir.²²

Así, explica que la noción de sentido de la obra de arte ha cambiado y éste ha mutado en una búsqueda de relación con la sociedad. Señala que las formas artísticas contemporáneas presentan un espacio-tiempo de intercambio y presencia del factor relacional en la práctica artística que responden a la necesidad de animar la recuperación y construcción de los lazos sociales a través del arte en el seno de la actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos.²³

Puntualiza que la función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de fugas individuales o colectivas, construcciones provisionales y nómadas a través de las cuales el artista genera un modelo de situaciones penetrantes para estimular su recepción y eventual reflexión. De ahí el actual interés por los espacios de intercambio social, donde se elaboran modos de sociabilidad heterogéneos.²⁴

¹⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia. Pre-Textos, 2004, p. 321.

¹⁶ Hidalgo, Antonio Luis. "Los flujos migratorios contemporáneos. Una explicación multicausal", *op. cit.*

¹⁷ Afirma Guattari, "El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente 'una cosa'. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos". En Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo...*, *op. cit.*, p. 369.

¹⁸ Hidalgo, Antonio Luis, "Los flujos migratorios contemporáneos. Una explicación multicausal". *op. cit.*

¹⁹ Nicolas Bourriaud (1965) define la estética relacional o arte relacional desde diversos enfoques sociológicos para el estudio del arte contemporáneo.

²⁰ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Madrid, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 13.

²¹ Wenger, Rodolfo. "La estética relacional de N. Bourriaud". Recuperado de: <http://perspectivasesteticas.blogspot.mx/2013/01/la-estetica-relacional-de-n-bourriaud.html>.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Bourriaud, Nicolas. *op. cit.*, p. 35.

Es así que Bourriaud propone discursos teóricos compuestos desde diferentes enfoques teóricos, ya que el escenario social ha sido modificado radicalmente, y se requieren otras categorías para pensar las prácticas artísticas. Explica que una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana y ésta es su “relativa” transparencia social. Una obra de arte lograda socialmente significa más que su simple presencia en el espacio, ya que se abre al diálogo, a la discusión, a una forma de negociación humana.²⁵

Bourriaud afirma que el problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba la resistencia del arte dentro del campo social global; de la misma manera lo expone Omar Calabrese, a partir de la fuga de la centralidad para extender sus límites expresivos.²⁶ Describe el teórico francés que en la ampliación de la producción y recepción estética que se propone en el arte contemporáneo, se conforman nuevos sentidos a las problemáticas actuales; anteriormente en las relaciones internas de la institución del arte se privilegiaba la subversión, lo nuevo, a través del lenguaje visual. Puntualiza que en la estética contemporánea, las utopías sociales dejaron su lugar a las microutopías de lo cotidiano y a las estrategias miméticas, que eliminan, a su vez, cualquier distinción entre el arte y consumo.²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ Calabrese, Omar. *Cómo se lee la obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 57.

²⁷ Bourriaud, Nicolas. *op. cit.*, p. 45.

²⁸ Adrian Paci nació en Shkodër, Albania, en 1969. De 1987 a 1991 asistió a la Akademia e Arteve en Tirana. Docente en historia del arte y estética en su ciudad natal de 1995 a 1997, momento en el que dejó su país de origen en dirección a Milán escapando de la violencia del levantamiento armado en su país. Recuperado de: <http://www.artdiscover.com/es/artistas/adrian-paci-id735>.

²⁹ "Albanian Stories presenta a la hija de Paci, de tres años, quien narra una serie de cuentos de hadas improvisados sobre el éxodo familiar en el que los animales de la granja familiar, una vaca, un gato y un gallo, se mezclan con sorprendentes referencias a 'soldados' y 'fuerzas internacionales'. Este cuento de ficción se convierte en el medio para exponer la particularidad del conflicto". En Florian, Federico. "Adrian Paci Interview". *Klat Magazine, Interviews*, 8 de mayo de 2013. Recuperado de <http://www.klatmagazine.com/en/art-en/adrian-paci-interview/33235>.

³⁰ Florian, Federico. "Adrian Paci Interview". *op. cit.*

VIDAS EN TRÁNSITO DE ADRIAN PACI

Para ejemplificar la práctica de microutopías en la estética relacional, que aluden a las complejidades que se generan en las migraciones, presento una revisión de la obra del artista visual Adrian Paci, producida en video y difundida en galerías y espacios museísticos de manera itinerante.

Paci huyó en 1997 de los disturbios violentos que sacudían Albania, su país natal, para instalarse en Italia. Su experiencia personal del exilio y el acomodo familiar en un nuevo país, han sido el motivo de su expresión artística, reviviendo imágenes de personas, objetos y lugares de su cultura originaria.²⁸ Sus vivencias se han convertido en ficciones alegóricas —figuradas en pinturas y esculturas, en instalaciones que graba en videos y en tomas fotográficas— que contienen la memoria de las tensiones y conflictos que ha padecido su país; y que se han convertido en una forma de resistencia.

Ante la impotencia e incertidumbre por los cambios de vida que tuvo que realizar, con un tono sensible, pero crítico, afirma Paci que inicialmente el video no era el medio idóneo para expresarse, sino que fue a través de éste que pudo situarse en el discurso del arte cuando emigró a Italia.

Su primera presentación individual, en el pabellón albanio de la Bienal de Venecia (1999), fue un breve video de siete minutos titulado *Albanian Stories*, que consistía en una serie de cuentos de hadas contados inocentemente por su hija, sobre el éxodo familiar.²⁹ Los relatos de su hija no podía pintarlos, ni dibujarlos, ni fotografiarlos: tenía que filmarlos; la fuerza expresiva del video representa lo que vivieron en su migración:

[...] como artista, no tienes que hablar con otros acerca de tus problemas, ni mostrar tus habilidades o tus deficiencias, tu virtuosismo o tu incapacidad. Lo que tienes que hacer es establecer una relación con algo. Y el video era el filtro necesario y el más inmediato para hacerlo.³⁰

En 2007, realizó la filmación de una acción ficcional en el que un grupo de personas deportadas caminan para abordar el avión que los regresaría a la situación de vida que dejaron

atrás antes de emigrar y que el artista visual tituló irónicamente *Centro di Permanenza Temporanea*. En este breve video presenta las paradojas de la inteligencia humana, a partir de los parámetros ilusorios que se producen en la migración de personas.³¹



Fig. 1 *Centro di Permanenza Temporanea*, Adrian Paci, Albania, Italia / 2007 / video / 5'25" / color © Adrian Paci. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=0bju6uA-A_o.

Destaca Paci que en este montaje se muestra la situación del migrante, un individuo que no tiene suelo bajo sus pies. El grupo de deportados, varados en la escalerilla que no lleva a nada, contrasta intencionalmente con el espacio vacío y afirma así la inmovilidad de los migrantes. La grabación le dio reconocimiento a su trabajo.³²

El centro de detención donde se realizó la filmación puede encontrarse en cualquier país, se trata de una escena de la deportación de un grupo de migrantes. Estos sitios son muy activos, política y económicamente, en países europeos y en el continente americano, incluyendo México.



Fig. 2 Montaje de video de Adrian Paci / *Centro di Permanenza Temporanea*. Cortesía del artista y Kaufmann Repetto, Milan/Nueva York. Publicado el 9 de marzo de 2016. Full size 1901 x 634. Recuperado de: <http://myartguides.com/fairs-biennials/miart-and-milan-art-and-design-weeks/attachment/paci-the-line/>

³¹ Los centros de residencia temporal o centros de identificación y expulsión son estructuras previstas por las leyes que establece cada país, de carácter no penitenciario, donde se retiene de manera cautelar y preventiva a migrantes y refugiados sometidos a la revisión de expulsión o permanencia en un territorio. Los internos están detenidos hasta un máximo de 60 días para tener una resolución.

³² Sus proyectos en video tienen una cierta intención pictórica; y sus pinturas y gouaches parten de material cinematográfico, como son sus disecciones de películas de Passolini e iconografías de álbumes de familia. Destacan entre sus exposiciones individuales en el Pabellón Albano en la Bienal de Venecia (1999); el *Centre Pompidou* (2010) y *Jeu de Paume* (2013) en París; su obra forma parte de colecciones en el MOMA y Guggenheim en Nueva York, MAC en Montreal, La Caixa en Madrid. Recuperado de: <http://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/4915/AdrianPaci>

³³ Florian, Federico. "Adrian Paci Interview", *op. cit.*

³⁴ Exhibición se presentó del 26 de febrero al 12 de mayo de 2013 en Galería Jeu de Paume, Concorde, París. La muestra fue curada por Marta Gili, Marie Fraser y Adrian Paci.

Sobre la expresión estética del video, Paci opina:

Tan pronto como empecé a usar el video, un medio que no conocía desde el punto de vista técnico, pero que resultó ser afortunado para transmitir esa experiencia, en cierto sentido cuestioné mi relación con la pintura, que había practicado y estudiado durante muchos años. Entonces, después de mis primeros videos, adopté una actitud diferente en la pintura. Esto se hizo más simple, directo, menos comprometido con la construcción de la imagen y más interesado en traducir un imaginario ya conocido: como una voz que lee un texto ya escrito.³³

En 2013, en la galería parisina Jeu de Paume se exhibió una retrospectiva del artista titulada *Vies en transit*.³⁴ Destaca en esta exhibición una imagen fotográfica en gran formato del video que le dio reconocimiento a la elocuente escena de la inmovilidad que produce la deportación.



Fig. 3 Centro di Permanenza Temporanea, Adrian Paci, Jeu de paume. (26/02-12/05)

En la sala contigua se presentaron enmarcados los rostros de familiares y amigos; también se exhibieron fotografías de su entorno, dibujos y pinturas; *readymades* escultóricos, intervenidos a partir de objetos artesanales de "arte encontrado", de su herencia cultural albanesa.

Expresa el artista que la sensación de estar en una intersección, en la frontera entre dos culturales contiguas, la albanesa y la italiana, pero separadas política y socialmente, fue la motivación para iniciar su obra fílmica y mostrar su visión de la historia colectiva de las consecuencias de los conflictos internos y de la influencia de ese contexto en las identidades personales y sociales.³⁵ Sintetiza:

La migración, más que un tema, es para mí una experiencia de vida. Me interesa como un momento de paso de una individualidad de un contexto a otro: un individuo que en este tránsito se cuestiona a sí mismo así y al lugar en el que se está dirigiendo. Y trato de hablar de ello no a través de conceptos o formas abstractas, sino en hechos concretos, en detalles, en las particularidades de las situaciones de vida individuales. Entendida en este sentido, la inmigración representa, en mi práctica, una de las posibles derivaciones del tema del éxodo y el tránsito. Si pienso en mi trabajo, la relación entre video, fotografía, pintura y performance, encuentro esta dimensión de flujo y transformación: no busco formas cerradas o definitivas, sino que me interesan las relaciones sociales que se derivan de éstas.³⁶

³⁶ *Ibid.*

CONCLUSIÓN

Sobre las consecuencias de las migraciones en los individuos cito al escritor Salman Rushdie quien abrevia a partir de su vivencia de exilio:

Un migrante sufre, tradicionalmente, un triple trastorno: pierde su lugar, entra en el ámbito de una lengua extranjera y se encuentra rodeado de seres cuyos códigos de conducta social son muy diferentes y, en ocasiones, hasta ofensivos, respecto de los propios [...] El migrante, a quien le son negados los tres, se ve obligado a encontrar nuevas maneras de describirse a sí mismo, nuevas maneras de ser humano.³⁷

Paci, en su desarraigo, es un traductor de imágenes y de códigos de un medio a otro. El artista mueve las imágenes cambiando el significado de los signos. La idea de mutación alude al paso inicial del éxodo y a las vidas en tránsito hacia algún lugar.³⁸

Para concluir, señalo que, en la semantización del transitar, del destierro, Adrian Paci muestra las huellas de su origen e identidad, y plantea una reflexión sobre las formas de producción en el arte contemporáneo en la transposición de ideas, medios, soportes y en las representaciones socioculturales que incluyen la propia condición del artista. En la formulación visual que propone, se manifiestan experiencias de dolor y la incertidumbre en el nuevo orden de su existencia. Estas memorias, en diversas materialidades, indagan y muestran las problemáticas latentes en todas las migraciones: identidad, límites y fronteras, permanencia y los índices de la legalidad. ■

³⁷Velasco, Juan Carlos. "La problemática identidad del inmigrante". *Revista Migraciones. Reflexiones cívicas*, 31 de marzo de 2007, (cita a Salman Rushdie: Imaginary Homelands del libro de Ermanno Vitale: *Ius migrandi. Figuras de errantes a este lado de la cosmópolis*, Melusina, Barcelona, 2006). Recuperado de: www.madridmasd.org/blogs/migraciones/2007/03/31/62.

³⁸Bria, Ginevra. "Adrian Paci e l'Albania dell'arte". *Artribune Magazine*, núm. 34, 25 de febrero de 2017. Recuperado de: <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/02/intervista-adrian-paci-albania>.

MIGRATION, STAGNATION AND SEGREGATION: SPATIAL POLICIES IN THE GREEK ISLANDS AFTER THE EU-TURKEY AGREEMENT¹

MIGRACIÓN, ESTANCAMIENTO Y SEGREGACIÓN: POLÍTICAS ESPACIALES EN LAS ISLAS GRIEGAS TRAS ACUERDO ENTRE LA UE Y TURQUÍA

¹ Submitted to The New School in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in International Affairs. An investigation sponsored by The Studley Grant.

Gabriela Benazar Acosta

candidata a magister en Relaciones Internacionales,
The New School, NYC, USA
gbenazar@gmail.com

Abstract

Since the European Union and Turkey entered a bilateral agreement to stop asylum seekers and migrants from sailing the Aegean to reach the European soil, the refugee crisis that erupted with the Syrian Civil War changed drastically for those who were in Greece on route to claim asylum in Western Europe. In a country already in political and socio-economical fragility, the government in all levels has to deal ever since with a growing population of refugees and asylum seeker in its territory and with a European Union who still cannot agree on a common and permanent solution further than this agreement with an increasingly hostile Turkey. This investigation explores how the agreement fueled off-shoring policies in the Dodecanese Islands, and how this affected spaces and rights navigated by the refugees and asylum seekers. This yielded an assessment on how has this agreement changed the legal and spatial spheres of the migration crisis, what role do Greek politics and finances play, and how this can explain the crisis as a whole.

Keywords: Greece, 2016 Refugee Crisis, European Union, EU-Turkey Agreement, off-shoring.

Resumen

Desde que la Unión Europea y Turquía firmaron un acuerdo bilateral para evitar que quienes buscaban asilo u otras formas de emigrar navegasen el Egeo hasta llegar a suelo europeo, la crisis de refugiados que estalló con la Guerra Civil en Siria cambió drásticamente la situación para quienes estaban ya en Grecia rumbo a solicitar asilo en otro país de Europa Occidental. En un país que ya se encontraba en crisis política y socioeconómica, el gobierno a todos sus niveles debe lidiar ahora con una creciente población de refugiados y solicitantes de asilo en su territorio y con una Unión Europea que no logra llegar a un acuerdo para una solución migratoria común y permanente. Esta investigación explora cómo el acuerdo entre la Unión Europea y Turquía, en el marco de la crisis local griega, impulsó políticas de *off-shoring* en

las Islas del Dodecaneso y cómo esto afectó los espacios y los derechos manejados por los refugiados y solicitantes de asilo. Esto arrojó una evaluación sobre cómo este acuerdo ha cambiado las esferas legales y espaciales de la crisis migratoria, qué papel juegan la política y las finanzas griegas, y cómo la situación es radiografía de la situación dentro y fuera de los bordes europeos.

Palabras clave: Grecia, Crisis Refugiados 2016, Unión Europea, Acuerdo UE-Turquía, *off-shoring*.

People shouldn't be tear from their land or country, not by force.

People remained in pain, the land remains in pain.

We are born and our umbilical cord is cut.

We are exiled and no one cuts our memories, our tongue,
our affections.

We have to learn to live like an air carnation,
properly from the air.

JUAN GELMAN

INTRODUCTION

Four years after the Syrian Civil War began, the massive displacement it caused reached European soil. This conflict has now spiraled to one of the most complicated and destructive wars in recent history.

Syrians escaping from the war started fleeing to neighboring Arab countries such as Iraq, Lebanon, Turkey and Jordan, and, in a substantially smaller scale, to Europe. But the arrival of armed non-state actors to the conflict and the permeation of the war through its borders substantially complicated the hostilities and severely affected an already war-torn Iraq. With this escalation of the conflict, the displacement grew. More and more people started escaping and trying to reach Europe through the Aegean Sea and the Balkan Route.

Asylum seekers that left Turkey for Greece did so with the intention of reaching Western Europe to claim asylum there, not in Greece. So before March 20th, 2016, most asylum seekers were using Greece only as a transit country to reach other Western European nations like Germany, Sweden or France.

Two events in the spring of 2016 changed everything. First, the Balkan Route used to reach Western Europe was de facto closed when Macedonia and Bulgaria sealed their common borders with Greece and, in the case of the former, with Turkey too. This left most of those who had not been able to cross stranded in northern Greece. And then, several weeks later, the EU-Turkey Agreement came into force.

This bilateral agreement began a few months earlier in November of 2015, when the EU opened a negotiation with Turkey in an effort to stem the influx of refugees and, specifically, to disincentivize the Aegean crossings (from Turkey to the Greek Dodecanese Islands).

The situation came with a need to increase Greece's capacity to respond to the asylum and relocation requests. Complaints about delays, bureaucracy and slowness are still common by refugees, asylum seekers and lawyers. Apart from the need to speed up the asylum processing system, housing is another major problem facing the Greek state. The transitional camps and centers that existed to process much smaller numbers of asylum seekers are inadequate to house permanent residents, much less in these volumes.

²International Rescue Committee. *One Year Stranded & What's Changed?* New York City, IRC, 2017 <https://www.rescue.org/report/one-year-stranded-whats-changed>.

As of the first trimester of 2017, there are approximately 62,000 displaced persons in Greece, including economic immigrants.² The number of Syrian and Iraqi asylum seekers and refugees is largely unknown, lacking even attempts at estimations and not available in public records.

Despite the fact that a small number of asylum seekers and refugees in Greece have improved their housing situations, encampment is still the preferred solution of the Greek government and the center of its housing policies. Given the 62,000 people who are living in the country until some solution helps them move to a more permanent legal category either in Greece or elsewhere, and taking into account how slow these processes are, encampment in the peripheries of the cities and islands should no longer be considered the ultimate solution to a situation that should improve in a long run.

The problems associated with the asylum process and the challenges in dealing with proper housing for the refugees are the two issues that best capture both the current migration crisis in Greece, as well as its political and economic instability. In my conversations administrators and NGO workers were also the two primary areas of complaints. In this paper, I focus on the housing problem and the location of the camps as a way to demonstrate how the post EU-Turkey Agreement policies created an off-shoring situation in the Greek Islands as a representation of the overall refugee crisis.

METHODS

The findings of this research were the product of participating in the 2016 edition of The New School's International Field Program in Greece and the Balkans and of a second field research sponsored by the Studley Grant in January 2017.

Due to the inception of the research question and nature of the methods used for this investigation it can be labeled, according to Thomas,³ as an interpretative study as it aims to understand how a particular phenomenon-product of the convergence of different situations and actors-is occurring in the time and place framed. Also, because this investigation explains a situation not previously documented and interpreted as I do here.

The decision to use interpretative methods was based on the opportunity to interact with the subjects, spaces and actors related to the particularity this research explains. The study is based on both primary and secondary sources, as well as unstructured observation.

The primary sources consist of unstructured interviews conducted with several actors, all of them working in municipal governments, international or local NGOs, or subjects who have been living in areas with mass influxes since 2015. It is important to note that some names of interviewees have been changed to protect their identities since they did not wish to speak on the record.

As I will argue and explain later, the immediate effect of the Turkey-EU Agreement has created two distinct legal and political spheres of refugee management in Greece that required an extensive secondary literature review. It provided the theoretical, conceptual and historical background, as well as the quantitative data cited in this work. It furthermore framed the purpose and results of the unstructured observations and provided the information needed to successfully conduct the interviews with the primary sources.

This literature is divided into two parts. The first is comprised of the reports and statistics provided by governmental bodies and NGOs, such as UNHCR, MSF, the European Commission,

³Thomas, G. *How to Do Your Research Project: A Guide for Students in Education and Applied Social Sciences*, Thousand Oaks, CA. SAGE Publications, p. 155, 2013.

and the Hellenic Statistical Authority, among others. The second is academic literature dealing with specific intellectual questions.

Finally, an unstructured observation was carried out by physically visiting all the camps described and discussed, as well as other spaces related to the migration crisis in Greece.

These observations were carried out in urban and suburban spaces in the Greek Islands of Leros, Chios, Lesbos and Kos, as well as in the city of Thessaloniki and its proximities (including the frontiers with FYROM and Bulgaria) in mainland Greece, and the country's capital of Athens.⁴ The location of the camp in all senses can per se provide a lot of information regarding the questions I tried to answer by providing crucial first-hand information that cannot be gathered unless one is physically present there.

BACKGROUND AND CONCEPTS

THE CAMP AS HUMAN MOUSETRAP

With the rise on arrivals from Turkey in 2015, camps—formal and informal—started flourishing all over the country. But the question of what is a camp and what does encampment mean has different domains. In *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Giorgio Agamben points: “The camps are thus born not out of ordinary law (even less, as one might have supposed, from a transformation and development of criminal law) but out of a state of exception and martial law.”⁵ This state of exception refers to Agamben's answer to Carl Schmitt's crafting of the term. He interprets, “the paradoxical status of the camp as a space of exception must be considered. The camp is a piece of land placed outside the normal juridical order, but it is nevertheless not simply an external space. What is excluded in the camp is, according to the etymological sense of the term ‘exception’ (*ex-capere*), taken outside, included through its own exclusion [...] The camp is thus the structure in which the state of exception—the possibility of deciding on which founds sovereign power—is realized normally.”⁶

Parting from Agamben's ideas, Ramadan adds in *Spatialising the Refugee Camp* that the modern refugee camp can move even beyond “a formulaic reading of Agamben's ‘space of exception’”⁷ and explains: “The camp is much more than a void of law and political life; it is who and what is in the camp, how they interrelate and interact [...] This triad of camp, refugees and the relations between them continue to reproduce each other over time.”⁸

Ramadan incorporates to Agamben's interpretation of the state of exception by remarking: “While Agamben's notion of the camp as a ‘space of exception’ is useful, understanding how, why and by whom the law is suspended requires a nuanced and empirically informed approach, sensitive to the particular characteristics of real camps, the politics, people, relations and practices that constitute camps on an everyday basis.”⁹ Furthermore, Ramadan moves to define the refugee camp through four traits and calls it “a temporary space in which refugees may receive humanitarian relief and protection until a durable solution can be found to their situation. Refugee camps are (always or sometimes) spaces of hospitality (Ramadan 2008), identity (Malkki 1992; 1996), exception (Redfield 2005; Turner 2005), insecurity and violence (Loescher and Milner 2004).”¹⁰

In a more contemporary and practical sense, and aiming to outweigh the camp as a space of hospitality over its other spheres, in a 2014 Policy Paper that advocates for applying different solutions to camps for solving medium or long-term housing issues for refugees, UNHCR describes them as: “Refugee camps are diverse. They include planned or self-settled

⁴The specific results on the Mainland Greece policies are omitted from this article but available in the extended versions of this investigation.

⁵Agamben, Giorgio. *Sovereign Power And Bare Life*. 1st ed. Stanford, California, Stanford University Press, 1998.

⁶ *Ibid.*, pp. 169-170.

⁷ Ramadan, Adam. “Spatialising The Refugee Camp”. *Transactions Of The Institute Of British Geographers*, núm. 38 (1), pp. 65-77, 2012. doi:10.1111/j.1475-5661.2012.00509.x.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹ United Nations High Commissioner for Refugees. *Policy On Alternatives To Camps*, Geneva, UNHCR, 2014, p. 4.

¹² Kunz, Egon F. "Exile And Resettlement: Refugee Theory", *International Migration Review*, núm. 15 (1/2), 1981, p. 42, doi:10.2307/2545323.

¹³ Transnational in the sense that the population affected by disaster actually crosses a border. Usually, disaster-induced migration tends to displace population within the territory of their country of residence.

¹⁴ Arendt, Hannah. *The Origins Of Totalitarianism*. San Diego, New York, London, Harcourt Brace, 1985.

camps and settlements or other facilities, such as collective centers. Camps are locations where refugees reside and where, in most cases, host governments and humanitarian actors provide assistance and services in a centralized manner. The defining characteristic of a camp, however, is typically some degree of limitation on the rights and freedoms of refugees and their ability to make meaningful choices about their lives."¹¹

Identity in the camp can be bi-directional, since it is determined in one sense by lieu of origin, religion, ethnicity, race, gender or another social marker; and in the opposite direction by refugee status and inhabitation of the camp. Nell Gambian, in his book about Syria's Palestinian Refugee Camps, *The Politics of Suffering*, exposes how the camp has become entrenched into the Palestinian identity by being a symbol both on its own and as a space of inhabitation. One is a Palestinian refugee because one inhabits the camp, but by also inhabiting the camp—a place designed for temporal residence—one is a Palestinian expecting to return to the territory lost to Israel. When this bi-directional identity related to the camp occurs in a medium or long-term encampment situation, as it also does in Dadaab, for example, almost all actually permanent solutions to the migratory emergency are met with increasing difficulty; because, as Egon F. Kunz explains in *Exile and resettlement: Refugee theory*: "People within any community differ in their sense of identification with their surroundings and in the degree of intensity with which they share prevalent, majority beliefs [...] Because in the resettlement phase many of the refugees' problems could be traced back to their emotional links with and dependence on their past, the refugees' marginality within or identification with their former home country is important."¹²

"WAREHOUSING" REFUGEES AND THE RESISTANCE TOWARDS INTEGRATION

Encampment, though a seemingly practical solution for mass displacement both from the displaced and the states' policies perspective, has a set of issues besides what has already been highlighted. Camps used to be the "go-to" solution for conflict-induced migration. However, since the establishment of the new international order that came with the foundation of the United Nations—and the state's right to self-determination as well as the concept of sovereignty as its pillar—war-making changed drastically. Unlike a disaster-induced transnational¹³ migration crisis, where the camp could be seen as an appropriate solution given that resolving the crisis quickly is usually within the interest of all parties, it is almost never the case for conflicts.

But even before this contemporary realization, product of years of accumulated research from different encampment situations around the world, Hannah Arendt in *The Origins of Totalitarianism* reflected in the 1970s that "no paradox of contemporary politics is filled with a more poignant irony than the discrepancy between the efforts of well-meaning idealists who stubbornly insist on regarding as 'inalienable' those human rights, which are enjoyed only by citizens of the most prosperous and civilized countries, and the situation of the rightless themselves. Their situation has deteriorated just as stubbornly, until the internment camp—prior to the second World War the exception rather than the rule for the stateless—has become the routine solution for the problem of domicile of the 'displaced persons'."¹⁴

UNHCR, in its aforementioned policy paper, argues: "While camps are an important tool for UNHCR, they nevertheless represent a compromise that limit the rights and freedoms of refugees and too often remain after the emergency phase and the essential reasons for their

existence have passed.”¹⁵ UNHCR states that by their experience, both the host country and the refugee population, camps have “significant negative impact.”¹⁶ Richard Black in *Putting Refugees in Camps* agrees with UNHCR’s stand on the harmfulness of long-term camps. “Emerging research has demonstrated how, for social, economic, environmental and health reasons, the consequences of placing refugees in camps are often negative, not only for the refugees themselves but also frequently for the national populations and governments of receiving states.”¹⁷ UNHCR concluded in its 2014 Policy Paper that the best solution for all parties when a conflict-induced mass migration occurs is integrating the refugees to the host country. Several authors explain that convincing countries to take the new recommendation of UNHCR towards a path of integration is not always possible due to several reasons, mostly around the idea that fully incorporating refugees into the state apparatus represents more a burden than a benefit. UNHCR refutes these arguments stating: “Policies restricting refugees to camps may also be motivated by concerns that refugees will compete with nationals for limited economic opportunities and scarce resources, such as water or land.”¹⁸

Lastly, the fear of refugees not returning to their country of origin after the conflict that displaced them is not well founded. Crisp argues, “there is evidence to suggest that refugees who enjoy a high degree of legal, economic and social security in their country of asylum are better equipped for the task of return and reintegration than those who have been warehoused in camps for many years on end.”¹⁹ He furthermore adds that, “it has become equally clear that simply ‘warehousing’ refugees for years on end, deprived of the right to freedom of movement and without access to educational and income-generating opportunities, has many negative consequences [...] It prevents refugees from developing their human potential and limits.”²⁰

¹⁵ United Nations High Commissioner for Refugees. *op. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Black, Richard. “Putting Refugees In Camps”. *Forced Migration Review*, núm. 2, 1998, p. 6.

¹⁸ United Nations High Commissioner for Refugees. *op. cit.*

¹⁹ Crisp, Jeff. *The Local Integration and Local Settlement of Refugees: A Conceptual and Historical Analysis*, Geneva, UNHCR, 2004, p. 4.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

POLICIES OF EXCLUSION: OFF-SHORING PRACTICES

Despite the evidence presented against encampment, this is still the first choice for refugee and asylum seeking housing in Greece. Arendt also pointed in *The Origins of Totalitarianism* that during World War II Europe realized the same thing the EU noticed recently since displaced Syrians seeking asylum started arriving at its shores *en masse*. Arendt recounts: “the second great shock that the European world suffered through the arrival of the refugees was the realization that it was impossible to get rid of them or transform them into nationals of the country of refuge. From the beginning, everybody had agreed that there were only two ways to solve the problem: repatriation or naturalization.”²¹ But even though camps harm both the host country and the refugees and asylum seekers, it is substantially different for each party mostly because practically everything depends on the former.

It all begins with the biopolitical issue of who is and isn’t a refugee. T. Alexander Aleinikoff in *State-Centered Refugee Law: From Resettlement to Containment* points out that refugees create a contradiction within international law and sovereignty, and the “solutions” it has in place for them. Aleinikoff states: “affirmation of the authority of states to exclude refugees may well leave the refugee virtually stateless, unable to enter a country of asylum and unable or unwilling to return to the country of origin. The result appears to be a logical contradiction: “solution” of the “refugee problem” within the existing system of states threatens a first principle (state control over admissions) of that system.”²² Aleinikoff finishes his claim with “the adjudication of who is a refugee on which all the protections of the convention turn-is left entirely to state authorities.”²³

²¹ Arendt, Hannah. *op. cit.*

²² Aleinikoff, T. Alexander. “State-Centered Refugee Law: From Resettlement to Containment”. *Mistrusting Refugees*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 257-279.

²³ *Ibid.*, p. 260.

In the case of Greece, this sovereignty unfolds into two parts: first as an independent country but also as a member of the European Union and, more specifically, the Schengen Area. The failure of the EU to have an updated, comprehensive and widely accepted plan for a situation of mass migration before the beginning of 2015 undermines the capacity Greece has to operate fully on its own since it's subjugated to the EU's decision to enter the bilateral agreement with Turkey on March 20th, 2016 for better or for worst. One of the consequences of both the agreement with Turkey and the disagreement between EU and Schengen Area members on actual procedures of resettlement and quotas is that all those who were in Greece by the time the Agreement entered in force and those who arrived before are in a procedural limbo that leaves them stranded in the Hellenic country until an actual solution, whichever it may be, happens to them. That solution can take an undefined number of years, making them de facto residents of Greece. In this context, and since the agreement came into force, Greek policies for refugee and asylum seekers housing and encampment are marked by urban segregation and off-shoring practices.

This second policy the Greek government has created to deal with housing and spaces for refugees and asylum seekers are a spin-off of what the Australian government has put in place in the recent years, known as off-shoring. Anne McNevin, in *Border Policing and Sovereign Terrain: The Spatial Framing of Unwanted Migration in Melbourne and Australia*, defines off-shoring by explaining the policies Australia has with the excision of Christmas, Ashmore, Cartier, and Cocos (Keeling) Islands from the Australian migration zone.²⁴ McNevin explains that when asylum seekers arrived at the aforementioned territories, Australian border functionaries meet them but they are not in Australia to apply for a visa or claim asylum, hence they arrive into a legal loophole. McNevin adds: "Without being deemed to have fully arrived in Australia, offshore entry persons have no automatic right to claim asylum and limited access to judicial review. They become deportable, in other words, in ways that are dependent on their positionality-on 'who' and 'where' they are said to be in relation to excised space."²⁵

²⁴ McNevin, Anne, "Border Policing And Sovereign Terrain: The Spatial Framing Of Unwanted Migration In Melbourne And Australia". *Globalizations*, núm. 7 (3), 2010, p. 413. doi: 10.1080 /147477310080366 9834.

²⁵ *Ibid.*

In *Island Enclaves*, Godfrey Baldacchino explains that: "These spaces represent exemplars of 'fractal sovereignty' and 'ambiguous zones' (Lloyd, 2002: 2004), and not only because of the self-contained regulatory regimen under which they operate. Such spaces can also be conceived as 'non-spaces', what Agamben (2005) calls 'camps': locations that are devoid of identity, organically arisen relationships and history (Augé, 1995:10)."²⁶ He furthermore adds that: "We seem to be witnessing here a new definition of 'perforated sovereignty' (Duchacek, 1990), 'overlapping sovereignty' (Lindstrom, 1999: 86) or 'multi-layered sovereignty' (Hocking, 1993a: 1993b). We can also explain these episodes of political geographic (or spatial) rendition of what Aihwa Ong (1992: 217) calls 'graduate zones of sovereignty', leading to situations of 'variegated citizenship'. We have an explicit engineering of borders within borders, where spaces are circumscribed and assigned specific power and functions."²⁷

²⁶ Baldacchino, Godfrey. *Island Enclaves*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

McNevin explains how this "borders within borders" situation creates a tension and territorial buffers between "here and there" and adds how "for many, becomes symbolic of an outside world encroaching upon a vulnerable inside. In this respect, migration confers with an image of globalization as an uncontrolled force from beyond that threatens to eradicate local specificity and to challenge sovereign autonomy."²⁸ This migratory buffering creates two sets of political situations within a state, and in the Greek case also within the European Union. On one hand, according to Baldacchino, "this is an image that has been success-

²⁸ McNevin, Anne. *op.cit.*, p. 420. doi:10.1080/14747 731003669834

fully exploited by far-right movements for populist political purposes". On the other hand, the author adds, "(this image) has also been modified by mainstream politicians in order to capitalise on the anxieties of constituents and to manage the political fallout from the shift away from economic protection."²⁹

These off-shoring policies, as well as the long waiting periods of a legal solution to their migratory status, is deemed by McNevin as a "punitive measure" because it forces "many asylum seekers either into breaches of their visa conditions (and thus into criminality) or compelled to suffer the indignities of dependence on charity."³⁰ Furthermore, McNevin states: "Accessing the city and its community service sector is further circumscribed in a very literal sense by the city's³¹ suburban sprawl. More affordable accommodation in outer urban areas limits asylum seekers' (among others') mobility according to access to public transport and the ability to pay for it."³²

²⁹ Baldacchino, Godfrey. *op. cit.*, p. 27.

³⁰ McNevin, Anne. *op. cit.*, p. 415.

ANALYSIS

THE NEW LAW OF THE LAND: THE EU-TURKEY AGREEMENT AND ITS LEGAL IMPLICATIONS

The EU-Turkey Agreement presented several complex legal challenges for Greece. Different lawyers working pro-bono with refugees and asylum seekers have warned for some time now that the Greek government is not being able to cope with the number of applications they have to process since the enforcement of the agreement.

During the course of this investigation, the process of asylum claim has changed several times and has exposed the seams of the bureaucracy in Greece. We interviewed Source A³³—a Greek lawyer who works in an NGO providing legal aid to asylum seekers living in camps in the north of Greece—twice; first in June 2016 and then a follow-up in January 2017. He revealed how the process had evolved between both meetings. As of January 2017, Source A worked mostly in the Softex Camp in Thessaloniki.

Source A explained that after Idomeini closed and until July 30th, 2016, the process started with a pre-registration—the stage where the asylum seeker gets a card that says they can legally stay in Greece. However, he claims people from certain countries, like Afghanistan and Morocco, never received it.

After July 30th, 2016, the process changed drastically. The government, to measure vulnerability and give priority to vulnerable cases, created a list ranking these cases from the most urgent to the least. Despite these attempts to make the process less cumbersome, as of January 2017 the appointments for full registration were booked until April 2017 and relocation was only an option to those who arrived to Greece before March 20th, 2016, the day the EU-Turkey Agreement came into force.

Furthermore, a problem regarding mobility has been a constant since the enforcement of the EU-Turkey Agreement. Article 6.1 of Official Gazette volume A 251/13.11.2007 states that "applicants may move freely within the territory or within the area assigned to them by the Central Authority and choose their place of residence. The assigned area cannot affect their private life and must allow them sufficient scope so as to enjoy access to all benefits under this Decree. In any case, applicants must immediately inform the authorities competent to receive and examine their application of any change in their address. No previous authorization is needed for changing the place of residence". Despite this, the limitations

³¹ The original text specifically mentioned Melbourne, Australia, but it was substituted with the word "city's" for clarity purposes.

³² *Ibid.*

³³ Benazar Acosta, Gabriela; Wynn, Alexandra; Silina, Everita. *Interview about legal procedures for asylum in Mainland Greece. In person, Thessaloniki, Greece, 2017.* doi:10.1080/14747731003669834.

and autonomy of refugees and asylum seekers in Greece is severely reduced and depends a lot on which camp they are living in and how far are they in their asylum claim. Also, with no purchasing power and no permission to work, income-less asylum seekers and refugees are confined almost entirely to live in camps, where they usually are isolated from the communities that surround them.

This isolation gets magnified in some camps in the islands, where the asylum seeking process has changed even more than in mainland. We met Source B in Mytilene, Lesbos, on January 2017. He is also a Greek lawyer working with an NGO that provides legal aid to asylum seekers and new arrivals in the Moria Detention Center.

Source B began by clarifying that after the EU-Turkey Agreement the law changed and mainland and the islands have different and new legal procedures. He added: "It's supposed to be an expedite process but it is not as quick as it claims to be because they receive more applications than the capacity they have to process them."³⁴

In theory, according to Source B, the timeframe between the registration and the decision is 28 days but it usually does not happen in that time. Also, both Source A and B claimed that the Skype system for pre-registration still existed at the Greek Islands as of January 2017.

Besides the manipulation of time frames by functionaries, Source B named five situations as his main concerns and problems. First, he stated that specifically in Lesbos, the services and assistance from the Greek government does not always depend on the country of origin of the asylum seeker, but on the officer who is in charge of the case. This contradicts what the EU-Turkey Agreement says, but is in line with mainland's policies for Afghans and Moroccans, for example.

Secondly, Source B stated that there is not always a clear procedure for the interviews. Sometimes asylum seekers only receive a paper with the date of the interview and nothing more. This makes building the case for asylum harder. Thirdly, the people in the islands, specifically in the Moria Detention Center, know that since the Agreement was enforced, being in mainland means they are less prone to be deported to Turkey. This, with the slowness of the process and the living conditions in Lesbos and Chios, creates incentives to seek a smuggler for mainland Greece.

Fourthly, since Moria has a bad reputation as a difficult place, smugglers are now charging less to travel from Turkey to Lesbos than to Chios or Kos. This was also mentioned in our interview with the coordinator of Refugee Lighthouse initiative, who claimed the smuggling business is quickly catching up with the EU-Turkey Agreement.³⁵ Lastly, the living conditions in the islands, especially in the Moria Detention Center, dubbed by some as the worst camp in Europe,³⁶ create the perfect environment for illegalities.

These differences between mainland and the islands from a policy perspective denote how the EU and Greece are using the Aegean Islands to off-shore refugees and create a ring around the continental border where the laws and procedures are neither respected nor enforced in the same way as they are in mainland.

This creates different sets of problems: first, it generates two different jurisprudences within the same state. Secondly, as shown in the literature review, Agamben's definition of camp included the suspension of the rule of law. When this happens in an insular context, it expands the physical border of the camp—for the purpose of the asylum seeker and the authorities—to the whole island because the physical barrier that nature imposes over it gets extrapolated to legal processes as well. The isolation trespasses its physical aspect to permeate all areas of life for asylum seekers there.

³⁴ Benazar Acosta, Gabriela; Wynn, Alexandra; Silina, Everita. *Interview about legal procedures for asylum in the Greek Islands*. In person. Mytilene, Lesbos, 2017.

³⁵ Benazar Acosta, Gabriela; Wynn, Alexandra; Silina, Everita. *Interview with NGO Lighthouse Relief in Lesbos*. In person. Lesbos, Greece, 2017.

³⁶ Cupolo, Diego, *Inside Moria, Greece's 1st 'Hotspot' Refugee Camp* in DW, 2015, <http://www.dw.com/en/inside-moria-greeces-1st-hotspot-refugee-camp/g-18830657>.

Lastly, it defeats part of the purpose of the EU-Turkey Agreement by incentivizing smuggling not from an exterior border, but from this “border within the bowrder” these policies create. If the concern regarding the islands is tourism, as the media, the authorities, and some of our formal and informal interviews expressed, this macro encampment and off-shoring will create an even more complex set of problems that will keep the tourism industry from revitalizing again.



Fig. 1 Gabriela Benazar Acosta, Remains of boat on shore of Lesbos, facing Turkey, 2017.

THE ODYSSEY'S ISLANDS

Finding the camps established in Kos is a not a simple task, including for the local population. According to the map in UNHCR's Factsheet from June 2016, both camps are not in Pyli, the area of the island where they actually are.³⁷ Following the map provided by this fact-sheet would never lead you to its actual location. When asked for directions towards it, no one seemed to have an accurate answer.

One of the camps is in the top of a mountain, at the end of an unnamed street with a very narrow entrance that ends in a dirt road. No directions, no name, nothing surrounding it. Policemen guard the camp and no one can go inside without authorization from UNHCR or the municipal government, according to them. The camp is absolutely isolated, surrounded by woods and dusty roads. Trying to understand the reasons behind the location of this camp is easier than to obtain than proper directions to it.

Clashes erupted between the government and the citizens over the location of the hotspot the government wanted to create in Kos. Fearing their presence would disrupt not only the tourism industry but also their personal security, around 2,000 of the little more than 33,000 people that live in Kos participated in a protest that was later dispersed by riot police with tear gas.³⁸ Eventually, the government agreed to place the camps within a distance from Kos touristic center and the neighborhoods where the locals live.

But regardless of the presence and location of the camp, Kos had already made headlines in western media more than once for the refugee crisis. Aylan Kurdi, a Syrian boy whose

³⁷ United Nations High Commissioner for Refugees. *Greece: Accommodation For Relocation Project Factsheet*, UNHCR, 2016.

³⁸ Eleftheriou-Smith, Loulla-Mae. "Kos: The New Greek Island At The Centre Of The Refugee Crisis, 2016" *The Independent*, <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/kos-the-new-greek-island-at-the-centre-of-the-refugee-crisis-a6875176.html>.

body washed up in a Turkish beach near Bodrum after the boat where he was travelling capsized, was trying to reach Kos with his family.

Refugees and asylum seekers are indeed taking most of the blame for the downsizing of the tourism industry in the islands. All of the local people we informally asked about the crisis, either directly involved or not in tourism, blamed refugees and asylum seekers in some level to the lack of tourist in the islands.

And though sometimes exaggerated, especially in islands that do not depend strongly on tourism like Lesvos and Leros, the fear from the tourist industry is not unfounded. According to the Association of Greek Tourism Enterprises, the leisure industry contributes to 20% of the GDP, employs 20% of the population, and covers 60% of the trade balance deficit and 40 billion Euros each year.³⁹ The World Bank also reflects this in the Greek GDP, which was composed by agriculture: 4%, industry: 15.2% and services: 80.8% as of 2015.⁴⁰ Furthermore, data from The World Bank shows that the number of tourist arrivals in Greece went from 10,130,000 in 1995 to 22,033,000 in 2014.⁴¹ However, a press release emitted in June 2016 by the Hellenic Statistic Authority showed a decline from the numbers of the previous year in the tourism industry.

Furthermore, even before the migration crisis in Greece, the European tourism industry was not in its best shape. Chang, Khamkaew, McAleer, & Tansuchat point in their work that “despite the collapse of global financial markets and the subsequent recession that began in December 2007, and with much greater intensity since September 2008, international tourist arrivals in 2008 reached 922 million. This was a positive figure that had increased from 904 million in 2007, thereby representing a growth rate of 2%. This overall growth had been established on the strong results in the year preceding the global economic recession. All regions had positive growth, except for Europe.”⁴²

In Leros, 58 kilometers away from Kos but less than 12 kilometers away from the Turkish coast, the camp is also not very easy to reach. A report by the British newspaper *The Guardian*⁴³ showed Mixalis Koliás, the island’s mayor, explaining that he wanted to renew the old mental hospital to house refugees. He then said, as he repeated during a personal interview in June 2016, that the municipality does not have the resources to do so and that the EU must pay since it is a problem that pertains the whole Union and not only Greece.⁴⁴

By August 2015, the only infrastructure in place to register the refugees was a reception center located between Lakki—the main village of Leros and its port—and the mental hospital, as Koliás explained in our interview⁴⁵. When Leros was visited in June 2016, the camp (named Lepida) was indeed in the grounds of the old mental hospital, but not inside. Instead, a perfect fenced and guarded square hosted the camp composed by modular and prefabricated buildings. The Hellenic Army manages the camp,⁴⁶ and even though structurally it is in better shape than other camps, the locations is still fall for shops and pharmacies to UNHCR standards.⁴⁷

Entering the camps in Kos and Leros without authorization from UNHCR for the first and the Central Government for the second is impossible. Asylum seekers are allowed free movement, but with no purchasing power before the cash initiatives reached the islands, their outing options were, and still are for some, specially in Lesvos, very limited.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Benazar Acosta; Wynn; *et al.* Interview with the Mayor of Leros. In person. Leros, Greece, 2016.

⁴⁶ United Nations High Commissioner for Refugees, Greece Site Profiles As Of 31 Jan 2017. <https://data2.unhcr.org/en/documents/details/53941>.

⁴⁷ *Ibid.*

³⁹ Association of Greek Tourism Enterprises. *Report on the First Trimester of 2016*. Athens, Greece. http://old.sete.gr/EN/TOURISM/Statistics/Statistics%20categories/index.php?form_catID=86.

⁴⁰ The World Bank, “Greece”. 2016 data. data.worldbank.org/country/greece.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Tansuchat, Roengchai, Michael McAleer. “Thanchanok Khamkaew, and Chia-Lin Chang. Interdependence Of International Tourism Demand And Volatility In Leading ASEAN Destinations”. *SSRN Electronic Journal*, 2009, p. 3. doi:10.2139/ssrn.1498414.

⁴³ Greenwood, Phoebe, “The Tiny Greek Island Sinking Under Europe’s Refugee Crisis—Video”. *The Guardian*, 2015. <https://www.theguardian.com/world/video/2015/aug/18/greek-island-leros-europe-migrant-crisis-video>.

In the Greek Island of Lesbos, the Turkish coast is within clear site from its east side. There are two centers for refugees, asylum seeker and immigrants in the island. The most known is the Moria Detention Center in Lesbos, managed by the Ministry of Migration Policy, the Police, and the Hellenic Army; a structure that predates the current migration crisis in Greece. Unlike the camps in Mainland, Moria is overpopulated and very diverse. The population of the camp is composed by people of different nationalities, and mostly are economic migrants and asylum seekers from Sub Saharan Africa and South East Asia, according to Source B.



Fig. 2 Gabriela Benazar Acosta, Life jacket's cemetery in Lesbos, 2017

From the outside, Moria already looks different from other camps. Structure-wise it looks deteriorated and it has graffiti in its surface, one of them reads: "No human is illegal". According to UNHCR, and confirmed by Source B and Achilleas Tzemos, the *Medecins Sans Frontiers* (MSF) Project Coordinator for Lesbos, tensions in Moria occur almost on a daily basis.

Tzemos, in an interview in January 2017, explained that before the EU-Turkey Agreement, the people that arrived in Lesbos were met at the shores, transferred to a reception center in Mantamados, then to Moria for registration and finally to Mytilene where they boarded a ferry to Mainland. However, after the agreement, the island was emptied of all those that arrived before March 20th, 2016, and Moria went back to being a detention center. MSF left Moria and published a press release that expressed their reject to the EU-Turkey Agreement and refuse to receive funding from EU Member States.⁴⁸

⁴⁸ Benazar Acosta, Gabriela; Wynn, Alexandra; Silina, Everita. *op.cit.*

Tzemos explained that there are four ways for a person to leave Lesbos. First, to be smuggled to mainland Greece; second, to have the asylum claim processed and approved; third, to be translated to mainland if the case is consider of high vulnerability; and fourth, deportation to Turkey or elsewhere, voluntary repatriation and withdrawn of the asylum claim.⁴⁹

⁴⁹ *Ibid.*

When asked about the claims from the tourism industry that the crisis is affecting their businesses gravely, Tzemos dismissed the complaint saying that even though tourist are not coming in the same numbers, a lot of resources from NGOs and UNHCR go directly into the islands economy through accommodations for the staff, food for all actors, among others. He estimated an influx of a quarter million euro per month per island from these sources.

The Souda camp in Chios, an island closer to Lesbos than the others visited, is located at ground level, in a ditch that sits between the Castle and residential buildings and houses. It

barely has any semi-permanent structures. It's just a conglomerate of white tents sitting in that narrow space that opens to the beach, where more tents are placed for those who have not been placed in one inside that camp. Its location makes it very vulnerable to inclement weather. The Municipality of Chios manages it and they are responsible for the water, the electricity and receive assistance from UNHCR, NGOs and volunteers for meals and NFIS distribution.⁵⁰

George Karamanis, Deputy Mayor of Chios, told us in an interview in January 2017 that the Souda Camp has been in place since the beginning of the crisis in 2015 and was meant to be a transit camp before the enforcement of the EU-Turkey Agreement. Like Mixalis Koliass, Karamanis also says the Agreement has been negative for the Islands, specially since the municipalities in the five with more influx (Chios, Kos, Leros, Samos and Lesvos) do not receive any type of funding from the EU nor the Greek Central Government.

Looking to provide what he calls “decent conditions” for people living in camps has brought personal trouble for Karamanis. He stated during the interview that in 2016 UNHCR removed the gas heaters and replaced them with electrical heaters. The UN agency and the Central Government refused to pay for the electricity increase that change brought, so Karamanis decide to allocate resources of the municipality towards that payment. A citizen of Chios, claiming mismanagement of public funds, sued Karamanis and the Mayor of Chios for using municipal funds to pay for the heating of the camp. By our interview, the litigation was pending.

⁵⁰ Benazar Acosta, Gabriela; Wynn, Alexandra; Silina, Everita. *Interview with Deputy Mayor of Chios. In person. Chios, Greece, 2017.*



Fig. 3 Gabriela Benazar Acosta, Souda Refugee Camp in Chios, 2017.

And the financial issue, as it is in Leros and Kos, is also a complex subject in Chios. Karamanis said that this makes the crisis even more complicated because: "Many people who faced financial problems due to the 2008-2009 crisis see that this refugee crisis is making it much worse. Some people have earned income by it, but most of them have lost money. We had the 70% reductions in planes that arrived from foreign countries this summer and for the next summer (2017) we have zero planes from foreign countries. This is huge for an island. And no one is trying to give some kind of solution or hope."⁵¹

What is happening in the Greek Islands, a complex mix of economic recession aggravated by a crisis in the tourism industry, and the "border within the border" they create around mainland Greece (and mainland Europe), not only creates a legal loophole where asylum seeking rules and laws are played differently, it also opens a space for human rights violation away from even the locals' eyesight. With the physical barrier that an island already has by nature and an impose one with an isolated location within it, the refugees and asylum seekers that inhabit the camps in the Greek islands are not only hidden from tourist and citizens but are unable to properly exercise their rights.

⁵¹ *Ibid.*

CONCLUSIONS

It was explained why and how since the enforcement of the EU-Turkey Agreement the government is incurring, willingly or not, in off-shoring practices in the islands. Several of the consequences were already explained but the scope of them will not be assessed until a longer period of time has gone by.

Given that Greece was already in a very complex political and financial situation, the way the government and the EU have handled this crisis reflects not only the lack of preparation by both parties, but also the internal conflicts they are dragging since the beginning of the economic crisis in Greece eight years ago. It also reflects the lack of cohesion in the priorities, decision-making processes and policies of the Union and the Schengen Area Member States.

This study was limited by lack of cooperation from certain actors, mostly UNHCR in Greece and the Central Government of Greece, and without the possibility of an assessment before the enforcement of the EU-Turkey Agreement, which could have helped to define better by comparison a more holistic magnitude of the implications this Agreement had on our subjects of analysis.

Ethical considerations precluded a more open and formal approach to refugees and asylum seekers living in the aforementioned spaces. Informal communication did occur, but it was not regarded for the analysis performed.

Karen Jacobsen, in *Factors Influencing the Policy Responses of Host Governments to Mass Refugee Influxes*, explains that "as the number of refugees grows, the government must decide whether to confine the refugees in camps or to assist them in other ways. In international refugee parlance there are three 'durable solutions': repatriation, local integration in the asylum country, and resettlement in a third country."⁵²

This is a decision the EU and Greece are taking too long to make. A case for integration as the best of the mentioned solutions was made in this investigation, but I recognize that proactively choosing any is better than dragging further the situation as it is. Despite what Angela Merkel did in Germany in 2015, the EU as a bloc and Greece are neither going in the same direction, nor have created a comprehensive and factual policy to solve this matter.

⁵² Jacobsen, Karen. "Factors Influencing the Policy Responses of Host Governments to Mass Refugee Influxes". *The International Migration Review* (Center for Migration Studies of New York, Inc.) 30, núm. 3, 1996, pp. 655-678.

And the policies explained will rather grow and complicate the existing issues. The EU, since the beginning of 2017, has actively tried to create a second “border within the border” in the Mediterranean to deter crossings by boat from Libya. This situation does not look promising for any of the parties involved, nor is an actual solution to the migration crisis.

It is my hope this investigation serves for several purposes. First, as record on how were the camps in Greece during the time this investigation covers. Second, as an independent assessment on the policies currently in place. And lastly, as a cornerstone for new investigations in Greece after the EU-Turkey deal that could range through several topics not deeply discussed yet extremely relevant such as investment and resources allocation, the junction of gender and asylum seeking, violence in the camps, access to education, family separation, and others. ■



Fig. 4 Gabriela Benazar Acosta, Frontier between Greece and Macedonia (FYROM), 2016.

Camp Name	Location	Population	Population by Country of Origin	# of Toilets	# of Showers	Access to Wifi	Management	Tensions	Food
Softex	Thessaloniki	450 (01/2017)	90% Syria 8% Iraq 2% Other	84 Unisex	34	No, due to electricity problems.	Hellenic Army	Often	Dist. 3 times a day
Oreokastro	Thessaloniki	698 (01/2017)	100% Syria	58	38	Yes	Hellenic Army	Rarely	Dist. 3 times a day
Diavata	Thessaloniki	370 (01/2017)	74% Syria 18% Afghan 8% Other	94 Unisex	40	Yes	Ministry of Defense	Rarely	Dist. 3 times a day
Vasilika	Thessaloniki	N/A (10/2016)	92% Syria 7% Iraqi 1% Other	66 Unisex	60	Yes	Hellenic Army	Rarely	Dist. 3 times a day by NGOs/ Authorities
Derveni	Thessaloniki	358 (01/2017)	100% Syria	30	30	Yes	Hellenic Army	Never	Dist. twice a day, kitchen available
Souda	Chios	3,500* (01/2017)	46% Syria 12% Iraqi 42% Others	20 Unisex	15 (none with hot water)	No, due to electricity problems.	Chios Municipality	Often	Dist. 3 times a day by NGOs
Pyli	Kos	1,880 (01/2017)	94% Pakistan 2% Syria 4% Others	97	98	Yes	First Reception Services	Rarely	Dist. 3 times a day
Moria	Lesvos	6,160** (01/2017)	24% Afghans 11% Syria 65% Others	169 Unisex	118	No, due to electricity problems. 3G available.	Hellenic Army Police Ministry of Migration	Often	Dist. 3 times a day by NGOs/ Authorities
Lepida	Leros	864 (01/2017)	38% Syria 28% Iraq 38% Others	101 Unisex	90 (70 with hot water)	Yes	Hellenic Army	Rarely	Dist. 3 times a day by Authorities

Annex 1 Comparison of camps visited.



NOTAS SOBRE LA DIÁSPORA VENEZOLANA ACTUAL: LA *CRISÁLIDA* DE PEPE LÓPEZ

NOTES ON THE CURRENT VENEZUELAN DIASPORA: PEPE LÓPEZ'S CRISÁLIDA

Doctora Elizabeth Marín Hernández

Departamento de Historia del Arte

Escuela de Letras

Facultad de Humanidades y Educación

Universidad de Los Andes

emarin@ula.ve

elizabmarin@gmail.com

Resumen

El presente estudio analiza los procesos diaspóricos actuales a través de una localidad en crisis definida en el ámbito venezolano contemporáneo, en el que se plantea el desplazamiento como solución a la situación actual; sin embargo, esta acción trae como consecuencia el arraigo y el desarraigo imposible de realizar ante la evocación de los recuerdos, de lo que dejamos y de lo que podemos llevar. Una nueva diáspora se manifiesta en este campo de ambivalencias y de inestabilidades en el que surgen representaciones artísticas específicas capacitadas para tematizar el estar entre-medios. Tal es el caso del reciente trabajo del artista venezolano Pepe López con su obra *Crisálida* de 2017, quien nos conduce por la reflexión de ser un sujeto radicante en continua experimentación de los trayectos posibles de convertirse en documentos del desplazamiento, de la desterritorialización y su reterritorialización en medio de un espacio tiempo suspendido.

Palabras clave: diáspora, desterritorialización, documento, localidad, subjetividad, reterritorialización.

Abstract

This study analyzes the current diasporic process through a locality in crisis set in contemporary Venezuelan context, in which the displacement as a solution to the current situation arises; however, this action brings as a consequence the impossibility of conjuring up memories as roots and rootlessness of evoking memories, what we can leave and what we can take. A new diaspora is revealed in this field of ambivalence and instabilities arising with specific artistic representations capable of clarifying this in-between existence. Such is the case of the Venezuelan artist Pepe López with its recent 2017 work: *Crisálida*, who leads us by the reflection of being a rooting subject in continuous experimentation of the possible paths of transformation into displacement documents, of deterritorialization and re-territorialization in the midst of a suspended time space.

Keywords: diaspora, deterritorialization, document, locality, subjectivity, reterritorialization.

Siempre estoy en Venezuela, aunque no esté aquí.

Puede que haya una posibilidad de escapar,
pero si sientes que perteneces a este lugar,
sin importar a dónde vayas, nunca te dejará.

PEPE LÓPEZ

NOTAS INTRODUCTORIAS

Comprender la actualidad venezolana significa visualizar, y percibir, a una sociedad inmersa y sacudida por un sin número de problemas políticos, económicos, sociales y culturales que han transformado de forma permanente su realidad. Como parte de ello, el obligado desplazamiento de grandes contingentes de personas a otros territorios. Hecho nunca antes experimentado por los venezolanos, cuyo enorme desalojo se ha denominado “la diáspora venezolana”.

Acudimos hoy a un vaciamiento del país, en el que se especula que más de tres millones de habitantes han abandonado el territorio en búsqueda de otros modos de vida y de futuros posibles. Según el estudio de Tomás Páez sobre la diáspora venezolana, “1.3 millones de personas salió del país desde 2016, lo que representa más del 10% de la población, cifra que tiene una tendencia a seguir creciendo, ‘estamos hablando de inmigrantes nacionales en más de 90 países’¹; por su parte, la Organización para las Migraciones (OIM), Organismo de las Naciones Unidas para la Migración, estima la cifra de 1,642,442 migrantes durante el año 2017, todos ellos registrados de manera legal² y se calcula que entre un 4.7% y un 5.4% de la población venezolana ha inmigrado. Migrantes en los que abundan las representaciones del desplazamiento, de los arraigos emocionales, ausentes de toda fisicidad. En los mismos funcionarían los anclajes de subjetividades con referencias simbólicas determinantes, que en movilidad y deriva serán alteradas por preguntas como: ¿cómo convertirme en un migrante?, ¿cómo marcharme?, ¿cómo comenzar de nuevo?, ¿qué llevar conmigo? o ¿cómo podré adaptarme al nuevo espacio?

Incógnitas que delimitan nuevos territorios de enunciación y de representación, capacitados para tejer cartografías de lugares desplazados que manifiestan su significancia entre un ir y venir continuo, de la construcción de memorias, nostalgias y de modos identitarios en reinención permanente, ya que, ante la inestabilidad migratoria surge la experiencia del alejamiento y con ella la necesidad de mantener espacios simbólicos de atadura con el origen. Lugares que revelan la imposibilidad de la reconstrucción de su fisicidad. Éstos ahora se expresan en medio de profundas desterritorializaciones y reterritorializaciones significantes e imaginadas, comprendidas en el desprendimiento y la reinserción “de unidades y sectores culturales realizados a través de ‘apropiaciones’, ‘reelaboraciones y montajes’ [...] por la aparición de un nuevo modo de existencia [...]”³ generado por las ambiguas relaciones que pueden plantearse entre una localidad, la del migrante, y las múltiples modificaciones que pueden lograrse en su inserción en el nuevo territorio, al que se accede dentro de la condición de la movilidad global actual.

Combinaciones, readaptaciones o reacomodos en movilidad de los que pueden escaparse por medio de entradas y de salidas continuas, causadas por la necesidad de retornos, igualmente imaginados, surgidos de encuentros en los que se instituyen líneas de fuga habilitadas para gestionar agenciamientos de recomposición de espacios vividos.

¹ Rojas, Chrystian. “Tomás Páez: la diáspora venezolana habla por sí sola”. Fedecamarasradio, <http://fedecamarasradio.com/diaspora-venezolana-habla-sola/> (en línea), 2018. Para ampliar información sobre la ‘Diáspora venezolana’ ver: Páez, Tomás (coord.), *La voz de la diáspora venezolana*. Madrid, Catara, 2015.

² Datos tomados del informe elaborado por la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), Organismo de las Naciones Unidas para la Migración. Para ampliar información ver: <http://www.refworld.org/es/pdfid/5aeca2bc4.pdf> donde se expresa la problemática migracional venezolana. El 80% de la emigración reciente de Venezuela ha salido básicamente durante los años 2016 y 2017, la misma confirma una explosión en los movimientos de los venezolanos hacia otros países.

³ Toro, Alfonso de. “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en Alfonso de Toro, Fernando de Toro (ed.), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

... así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente “en su casa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de territorialización.⁴

Proceso en el que la recomposición de entradas y de salidas se encuentran precisadas en el retorno incesante de una territorialidad emocional que mantiene “las referencias simbólicas y subjetivas del mismo, a través de la memoria, el recuerdo, la nostalgia”,⁵ que en la actualidad se hacen patentes y visibles en una Venezuela diaspórica, obligada en sus desplazamientos a reconstruir sus imaginarios ante la persistencia de un nuevo proyecto político de país.

Proyecto donde el arte venezolano, de estos tiempos aciagos, ha tomado posturas determinantes en cuanto a su movilidad, en la que asume nuevos y complejos planteamientos ante la presencia de su ser diaspórico, diseminado, manifestado en la heterogeneidad de lecturas apropiativas, conducentes a un conocimiento desterritorializado, formulado desde el aprendizaje de su historia particular, aunado a la asimilación de lenguajes paralelos de expresión, con los que concibe otras formas de arraigo y desarraigo, en las que se exteriorizan los ejes vinculantes de su presente movilidad.

En este sentido, parte del arte actual venezolano se descubre en medio de un territorio significativo deslimitado, abierto en su desplazamiento, añorante de su memoria específica. Debido a que una consciencia artística se abre paso en medio de heterogéneos modos representacionales de su situación, con la intención de ubicarse como lugar de conocimiento, de traducción y de reflexión sobre lo que puede ser nuestra diáspora, a partir de estrategias capaces de evidenciar nuestra fragmentación y fracturación como sociedad, ya que se parte —como esgrime Sandra Pinardi— de la construcción fragmentaria de un archivo testimonial “de los modos de ejercer la violencia en nuestro entorno socio-político, así como los efectos que ella tiene en las formas de vida ordinaria”⁶ que han conducido al abandono del territorio venezolano.

Desde este contexto, nos proponemos analizar la presencia de esta construcción fragmentaria, de un archivo que se encuentra expresado en obras individuales, que dan cuenta del devenir de la sociedad venezolana a partir del desplazamiento y del desarraigo, imposible de imaginar. En él se manifiestan acciones múltiples de representación, a través de un ir y venir permanente, combinatorio de las necesidades de la memoria, de sus peculiaridades subjetivas, en tanto individualidades capacitadas para desarrollar discursos identitarios de carácter colectivo, entre las profundas relaciones que se extienden en la interioridad de diversos modos significantes de visualización, en tanto la comprensión de una realidad local en desalojo. De allí que sea posible pensar en un campo relacional en el que se acciona “la cooperación entre una multiplicidad de semas culturales y mediante la traducción permanente de las singularidades...”⁷ que hallan en la diáspora venezolana una situación que debe ser narrada desde diversos ángulos de la expresión artística, y donde se encuentren los planteamientos discursivos de esta específica situación, que encierra en sí misma una multiplicidad de trayectos determinados en campos subjetivos de apreciación.

⁴ Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

⁵ Reyes Tovar, Miriam. “La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración”. *Revista Geográfica de América Central*, núm. Especial EGAL, Costa Rica, 2011.

⁶ Pinardi, Sandra. *Lenguaje y vocación política en el arte contemporáneo*. Caracas, Sala Mendoza, 2016.

⁷ Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.

LA CRISÁLIDA DE PEPE LÓPEZ: UNA METÁFORA DEL DESPLAZAMIENTO

Experimentar el desplazamiento de manera obligatoria crea, en una nueva generación de artistas venezolanos, la necesidad de su representación desde un campo plagado de reflexiones en torno a la subjetividad diaspórica, o un nuevo estado desterritorializado, modificado, donde halla la complejidad de las materias significantes en la desubicación causada por el movimiento, en el que surge una nueva emocionalidad que gira sobre estados de no retorno al punto inicial del cual se ha partido. Ya que es imposible manifestar un lugar de origen como tal, "sólo notas de campo para su reinención"⁸ en la permanente oscilación de esta subjetividad en diáspora.

Movimientos y oscilaciones que permiten evidenciar en la producción artística venezolana actual, modos de expresión que parten de la estructuración de otro orden de los recuerdos, de las memorias que ahora serán convertidas en los archivos de la diáspora, de lo que se queda atrás y de lo que vuelve en medio de una reinención fragmentaria que toma, y se apropia, de múltiples historias para ser traducidas mediante una consciencia artística desterritorializada, generadora de discursos visuales pertinentes a una situación determinada en lo local, y su correspondiente desmantelamiento de los patrimonios significantes, a partir de una acción de archivo que se esfuerza por contener historias, por atar lugares de reconocimiento emocional, y descifrar las pérdidas en la territorialización posterior.

De este modo la localidad en su comprensión dialoga de forma continua en el presente del artista diaspórico, quien se encuentra capacitado para traducir los pasados, los presentes, las desterritorializaciones y las territorializaciones que le configuran. Es allí, en el accionar el giro sobre el desplazamiento de lo local a lo exterior, en el que emerge la necesidad de configurar un archivo como contenedor de historias propias y ajenas, que encontramos un trabajo específico: el realizado por el artista Pepe López (Caracas, 1966), radicado en París, y que en la narrativa del arte venezolano actual hace patente la necesidad de representar su personal deriva, de hallar la visualización y la comprensión de las mudanzas, de los traslados, de los desprendimientos y de las ausencias que el artista recodifica en sus obras.

Pepe López parte de un giro en el que archiva memorias con la intención de hacerlas perceptibles. Giro ya presente en el arte venezolano como síntoma de nuestra actual condición de desprendimiento. En el año de 1993 Meyer Vaisman (Caracas, 1960), residente, en ese momento, en Nueva York, sacude al arte venezolano con un objeto arquitectural, *Verde por fuera rojo por dentro*, "...un rancho marginal en la mismísima sala del museo, unos bloques de ladrillo sin frisar, por cuyos resquicios u orificios se podía ver el interior, que era un espacio armonioso, de calidad, una habitación de diseño para el consumo de la clase media emergente en los años cincuenta".⁹ En realidad era la presentación al público de su habitación. La que había dejado en su hogar antes de iniciar su desplazamiento, y que era conservada por su familia, y a la que sólo podía accederse a través de la mirada controlada por las horadaciones que en forma de pelvis y calaveras de animales, vaciadas en la misma arcilla de los bloques, se expandían por la pared de la precaria vivienda, envolvente del bienestar interno, cerrado, clausurado, detenido en el tiempo, un tiempo que ya manifestaba la imposibilidad del retorno añorado.

Verde por fuera rojo por dentro abrió el paso a los giros del archivo, de expresiones artísticas, que observaban con detenimiento el deterioro de la realidad social, política y cultural venezolana, en el inicio de los malestares de una sociedad en desequilibrio en la que se expresa un nuevo realismo en el que:

⁸ Mosquera, Gerardo. *Territorios ausentes/Absent Territories*. Madrid, Casa de América, 2000.

⁹ Palenzuela, Juan Carlos. *Arte en Venezuela 1980-2005*. Caracas, La Casa del Cerrajero, 2014.

¹⁰ Cárdenas, María Luz. “Del Realismo Social al Realismo Conceptual (o cómo lidiar con la crisis en Venezuela, desde el arte contemporáneo)”, *Artishock —Revista de Arte Contemporáneo—*, 2018. <http://artishockrevista.com/2018/06/28/del-realismo-social-al-realismo-conceptual-o-como-lidiar-con-la-crisis-en-venezuela-desde-el-arte-contemporaneo/>.

¹¹ *Ibid.*

¹² Bourriaud, Nicolas. *op. cit.* Bourriaud aclara que parte de la formulación del arte actual se determina en las nociones de lo transitorio, lo nómada, lo precario y como medio para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos. La condición del errante es la figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea, en la cual emergen las narraciones de las diásporas actuales, cada vez con mayor fuerza, dentro de una nueva condición fluida que ha sido denominada por Zygmunt Bauman como la tercera fase de la migración. Para ampliar esta información ver: Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Fig. 1 Pepe López
Crisálida (2017).
Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio
(cortesía del artista).

Los artistas, hoy, no eluden sus propias respuestas a la realidad social, pero utilizan para ello nuevos recursos, nuevas disciplinas, nuevos soportes, nuevas tecnologías. El arte de hoy produce una nueva narrativa, una nueva escritura de lo social. El realismo social tradicional —aun cuando sostenga una inmensa fuerza narrativa y expresiva [...]— se mantiene anclado a la imagen. El realismo conceptual acude al discurso para transformar la realidad.¹⁰

Discurso abierto desde el desplazamiento que en López experimenta un giro en el deseo de transformación y de concientización de una realidad, la suya, con la que deconstruye la historia de su personal migración, explayada en medio de un complejo hacer la reinención de recuerdos físicos, atados a narrativas anteriores, pasadas, que ahora se manifiestan en objetos detenidos, al igual que en *Verde por fuera rojo por dentro*, pero que ahora tendrán otro nivel de visibilidad y de pluralidad en la generación de:

... una metáfora de la situación socio-política-cultural de Venezuela y también global. [En la que López] estructura y agrupa con objetos y materiales diversos de todo tipo, encontrados, prestados, regalados o apropiados [...], que reflejan, a manera de testimonios o documentos vivos, la historia de una diáspora incesante, de una partida-mudanza en búsqueda de otro futuro.¹¹

Objetos en los que se encierra la naturaleza de la partida junto a la compleja construcción de territorios simbólicos, llenos de otros sentidos en tanto a una expresión individual, que como la del artista, transita por la fluidez de las adaptaciones a las que se encuentra sometido y en las que actúa como un sujeto “... radicante —que pone— en escena, en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos —con la intención de— traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer”¹² un orden subjetivo de nuestras particulares situaciones de desplazamiento.

A partir de su ser “radicante”, el artista activa sus dispositivos de pensamiento para ser ejecutados en la interioridad de un gran archivo de objetos, propios, recolectados, apropiados, como medios para agenciar una gran memoria de archivo. De allí emerge su *Crisálida* (2017), presentada en la Galería Espacio Monitor, en Caracas, como parte de su individual *Escape Room* (del 29 de octubre de 2017 al 21 de enero de 2018), que el artista realiza en un breve retorno físico a la ciudad de Caracas, Venezuela.



Regreso donde López, despliega su testimonio a partir de un realismo conceptual con el cual pone “en crisis o hace crítica de las estructuras socio-políticas y culturales [...] actuales”¹³ de una Venezuela forzada a los desplazamientos, y donde su memoria personal en deriva funciona como traducción y transcodificación de significantes de existencia con los cuales reinscribir las nociones de los desprendimientos incompletos.

Crisálida conforma una gran instalación de 19 metros de longitud, en la que el artista coloca, y ubica, su visión sobre él mismo como sujeto en desplazamiento, sobre aquel que se marcha, sobre aquel que ha decidido convertirse en migrante, que debe abandonar no sólo la fisicidad de los objetos y de los afectos que le conforman dentro de una espacialidad lejana, sino que al mismo tiempo comprende la memoria e importancia de la misma. Un dejarlos atrás ante la imposibilidad del traslado completo que implica la precariedad de la movilidad surgida de un nuevo modo de existencia, determinado en el reacomodo y la readaptación de una subjetividad establecida en el empeño del retorno, de la territorialización, de objetos y afectos continuamente en fuga. Objetos que van más allá de la pura posesión o de su posterior separación, pues, como significantes individuales se encuentran nutridos de varios repertorios, de tránsitos, que poseen la capacidad, en medio de un nuevo espacio enunciativo, de ocupar otras formas significantes. Son sus objetos, sus anclajes emocionales, ahora exhibidos y dotados de una distancia/cercana, con la que el artista mantiene una relación simbólica imposible de ser movilizadada en el arraigo de un territorio emocional.

En este sentido, *Crisálida* muestra la ambivalencia de la marcha, de una situación de desprendimiento surgida de la experiencia del desarraigo. ¿Qué debo llevar conmigo?, ¿qué puedo perder?, ¿qué afectos pueden ser trasladados?, ¿cómo podré adaptarme al nuevo territorio? Preguntas que entran de lleno en la condición migrante, del que parte, y que se encuentra en la obligatoriedad de abandonar su segura localidad territorial y emocional. Ahora se transformará en un nuevo sujeto en estado de precariedad, dispuesto a una nueva construcción subjetiva en la que se manifestarán las alteraciones producidas por el desplazamiento, y en las que el desarraigo nunca es completo, pues, siempre se desencadenará el proceso continuo de la recuperación inventiva de fragmentos recordados. La *Crisálida* funciona en el reacomodamiento de lo local, entendido como lugar de reconocimiento, experienciado en el devenir de una individualidad, abierta, desterritorializada, en la que pervive una relación con las formas simbólicas de la memoria, expresadas en la diversidad de pertenencias, que configuran el deseo del lugar seguro y añorado por el migrante.

De allí que la obra nos conduzca por la historia del artista, individual y a la vez colectiva, de la diáspora venezolana de este enrarecido momento, en el que la población se encuentra sometida a nuevas formas de narrarse, centrada en recorridos que no alcanzan a cancelarse y menos aún a sintetizarse, ya que se hallan en la ambigüedad de los vaivenes de las decisiones, que la instalación narra como:

... ese momento específico donde hay una decisión sobre si escapar del país o quedarse. Comienza un proceso de transformación semejante al de un gusano que no sabe exactamente en qué se va a transformar. La obra refiere el momento preciso cuando embalaste tus cosas, no las puedes usar pero tampoco llegaste a ningún lado. Los objetos personales, encontrados y prestados que van desde mi propio carro, una sombrilla y hasta un pote de aspirina y no sólo son mi autobiografía sino también el sentir de un colectivo que no busca salir de un país si no de una situación.¹⁴

¹³ Pinardi, Sandra. *op. cit.*

¹⁴ Lombardi, María Laura. “Pepe López: No se trata de salir del país sino de una situación”. *Esfera Cultural*, 2017. <https://esferacultural.com/pepe-lopez-no-se-trata-salir-del-pais-sino-una-situacion/8363>.



Situación que en Venezuela por su complejidad económica, política, social y emocional es expresada en la acumulación ordenada de objetos, ubicados en la expectativa de la huida, que poseen una significación y estructuración del sentido de la partida, de la ausencia y de la posterior nueva presencia. La *Crisálida* es exteriorizada como existencia orgánica, en una espera imposible, y en ese detenimiento se gesta el surgimiento de otro sujeto atado al arraigo/desarraigo determinante de las nuevas existencias formuladas en las pérdidas, en la acción de recordar y de reinscribir sus ausencias.

En *Crisálida* hallamos múltiples presencias impedidas de un escape definitivo, sólo encontramos la transformación como salida, en medio de su espacio tiempo detenido. Su único fin posible, la metamorfosis, dentro de la situación que arroja a la sociedad venezolana, en la manifestación del desprendimiento inconcluso. Ella es la expectativa de un cambio necesario en medio del caos del presente, plagado de diversas ficciones sobre lo que puede significar el desplazamiento definitivo en la inserción de los reordenamientos, comprendidos como reflexiones simbólicas, capaces de concebir espacios de comunidad, localizados en circulación y padecientes de las mismas incertidumbres.

Fig. 2 Pepe López
Crisálida (2017).
Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio
(cortesía del artista).



López ha construido a su *Crisálida* de manera intencionada, ya distante de *Verde por fuera rojo por dentro* de Vaisman, marca una nueva inflexión en los confusos archivos de las precariedades venezolanas. Una preocupación exteriorizada en la diversidad de los objetos que contiene para ser mirados e impedidos por la envoltura transparente que reacomoda a las expresiones de una heterogeneidad conformante, surgida de la detención del traslado como dinámica correspondiente a los sujetos diaspóricos en la necesaria consciencia del desprendimiento. Cada objeto posee una significación, una narración emocional e individual, determinada en su localidad en el propósito de un archivo personal y a la vez colectivo, que emerge de una memoria conocedora de las implicaciones del desplazamiento.

El artista acciona el agenciamiento de espacios vividos con los que dota a sus objetos de infinitas combinaciones, de reacomodos, de cruces de pasados y presentes, de yuxtaposiciones de temporalidades, de signos, de símbolos y de objetos culturales, sustentados por una diversidad de referentes en tránsito, dispuestos a ubicarse en otro lugar, en otros escenarios, contaminados por nuevas territorialidades, pues en sus 19 metros de longitud conviven una complejidad expresada en:

190 objetos envueltos en película de polietileno, en forma individual o agrupados, como dispuestos para su almacenamiento o mudanza [...] El conjunto incluye objetos de las más variadas dimensiones y usos: un automóvil, una motocicleta, un piano, un envase para restos cremados, valijas de diversas épocas y diseños, artefactos domésticos, muebles, libros, herramientas, juguetes, mapas, obras anteriores de Pepe López y de otros artistas (Soto, Echeverri).¹⁵

En esta enorme crisálida, López busca de forma continua vaciar su ser radicante en tanto al dominio de la forma-trayecto, del retorno continuo, desde la puesta en acción de su pensamiento, capacitado para expresar su nomadismo, ya que su traslado imposible es convertido en un circuito de sentido. Un dispositivo de reflexión de lo desterritorializado en continua experimentación, con el que constituye esta particular historia de la que es testigo y participe en su necesidad de regreso imaginado.

Crisálida pone en crisis y cuestiona parte de nuestra historia diaspórica actual, tanto local como global, al hacerla tangible, evidente, por medio del ejercicio de la acumulación que tematiza el arraigo/desarraigo “en términos de una memoria personal que contamina —y se contamina— de problemas sociales, o en términos de reinscripción e interpretación del patrimonio”¹⁶ y de los significantes que se encuentran en desplazamiento. Todo ello en medio de un ir y venir de recuerdos físicos, habilitados para expresar subjetividades a través de sus pertenencias, necesitadas en apariencia de un lugar, pero que el mismo artista como sujeto en diáspora expresa en su inestabilidad, puesto que todos los objetos han sido encapsulados por una delgada película plástica de embalaje, que impide la visualización total de los mismos, con ello la pérdida de sus funciones y la presencia del escape definitivo.

¹⁶ Pinardi, Sandra. *op. cit.*



Fig. 3 Pepe López *Crisálida* (2017). *Escape Room*. Performance realizado por el artista dentro de la instalación. Fotografía: Julio Osorio (cortesía del artista).

¹⁵ López, Pepe. *Crisálida. Chrysalis 2017*, en: pepelopezreus.blogspot, <https://pepelopezreus.blogspot.com/2017/11/crisalida-chrysalis-2017.html>, (en línea), 2018. La lista completa de los objetos que comprenden *Crisálida* nos muestra un amplio compendio de archivo recolectado por el artista, en ella se encuentran sus corotos significantes en los que ha vaciado su afecto y sentido de pertenencia. La lista comprende objetos propios, tomados, apropiados y prestados. Ésta es la lista de corotos que se encuentran en *Crisálida*: #terios #skygo #cascos #elcolchóndeYuli Sillón colonial @marena_la_de_otto Pelota de yoga @fnirareus Armario #laGranja #chester de los Lopez #aparador @jlarismendi #paravánchino de Rosita @isadorazubi @yelitzasuaresguevara #Paella @ganymedetube libro #carlosduarte cafetera lechera y azucarera @inacaballero #candelabros @marielaarismendi obras completas #Platon #GarciaBacca sombrilla de playa y porta cds @giovannar63 carrucha @lmlacorte bicicleta patineta wave girafa @zopolamolap La cabeza de Monseñor @maestroajicero árbol de navidad #Montemayor #rayodeyuca #Felipe maletas hay muchas #johanayomar todas mis maletas están llenas + un par de maletas que pintó @adriandepalma #maletín @Julio_osorio_fotografia #MiguelMiguel #baúl @elisinconmuchoswing 2 maletas @joycevegash otro baúl más que trajeo @tuliasoucy #PierrePaul Hay una porcelana #lladró #abuela también #MariaLionza #SimonBolivar #laindiatibisay águila @totinsucre estatuilla precolombina @aarismendip taza de café #kalatos sobre el piano de @eugeniaLopezreus teclado de @josearismendio serigrafía #JesusSoto mesa roja #rafaelbarrios #mapasdevenezuela #tostiOster minimecedora #Vestuti #curuba y #rubikscube @almodena butaca #louisghost #starck @anacaro #wassily @ninaarismendi #sillamariposa #saarinen con 2 sillas #raquetasdetenis #cortineros #palosdegolf #florero @cocuy253 #botellón #zenda La escalera 2 #vaciospolar #pipotesdebasura #papelera blanca otra rosada #zapatosrosados #revistero #tortera #pelotadefootball mesita de madera con libro #bellerman #machete porta #papeltoilet alcancía #salvavidas #cuna #impresora #fax #teléfono #radioreproductor #latasdegalletas arco de flechas flechas #yanomamis banquetas plasticas, un juego de toallas #amadecasa sillita de madera #sarténdecrepes mesas de canasta #relojdepared #tambor #mesadeplanchar #paraguas #carritodecompra y muchos objetos más.

¹⁷ Salazar, Abraham.
"Autobiografía revela la necesidad de escape del venezolano". *Revista SIC*, Centro Gumilla, 2018. <http://revistasic.gumilla.org/2017/autobiografia-revela-la-necesidad-de-escape-del-venezolano/>.

¹⁸ Salazar, Abraham.
"Una autobiografía revela la necesidad de escape del venezolano". *El Nacional*, 2018. http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/una-autobiografia-revela-necesidad-escape-del-venezolano_209441.

¹⁹ García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, Grijalbo, 1990.

Crisálida es la metáfora de un traslado imposible, de una migración deseada y, a la vez, frustrada en su totalidad, ya que no existe la idea de un escape completo, pues "la obra no habla de una partida física, sino de un estado, ese instante en que ya no puedes utilizar los objetos porque estás de paso y tu vida y los objetos que la conforman se van transformando",¹⁷ ante la perentoriedad del desplazamiento que exagera a una localidad múltiple, inmersa en los movimientos globales generadores de las nuevas significaciones de los traslados.

López y su *Crisálida* exteriorizan una situación diaspórica, devenida en un archivo testimonial individual, localizado en un territorio de origen, en él mismo, traspasados por estados emocionales de lugares inconclusos. Ahora expresados por objetos contenidos, detenidos, reservados en sus diversas significaciones ante el posible escape. Con ello, el artista nos conduce y nos ubica en medio de un desplazamiento mental en el que podemos, como espectadores, hallarnos cancelados mas no sintetizados, ante la transparencia que atrapa y encapsula todo el universo objetual del artista, carente de toda funcionalidad.

Objetos y subjetividades, que en la espera de su traslado y en su declarada detención sólo pueden adaptarse a las nuevas narrativas de las diásporas globales, enunciadas por el artista desde su localidad: "Todos estamos en una circunstancia que no queremos que siga, de la que necesitamos escapar [...] Siempre estoy en Venezuela, aunque no esté aquí. Puede que haya una posibilidad de escapar, pero si sientes que perteneces a este lugar, sin importar a dónde vayas, nunca te dejará".¹⁸

Crisálida constituye la idea del exilio desde una emocionalidad individual, de un desprendimiento inconcluso, planteado en la búsqueda del sentido del traslado y de lo que puede ocasionar en la temporalidad migrante como cambio, como nuevo sujeto desterritorializado en el que se hacen patentes las evocaciones de lugares de evidencia emocional, ya que en ellos es posible plantear la ambigüedad de las diversas experiencias de los sujetos en desplazamiento. Debido a que se inicia un doble proceso, por una parte la pérdida de tiempos estables, de geografías humanas y sociales conocidas, para, por la otra, dar paso a "ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas"¹⁹ de las que López se apropia para dotar de fisicidad a su desplazamiento.



Fig. 4 Pepe López *Crisálida* (2017). *Escape Room*. Performance realizado por el artista dentro de la instalación. Fotografía: Julio Osorio (cortesía del artista).

El artista, de esta manera, configura su ir y venir, su estar entre diversos territorios, en la concreción de una gran metáfora física en la que se evoca la posibilidad de la transformación, ahora relocalizada en este compendio de objetos suspendidos sin lugar definitivo, capacitados para expresar la problemática del desplazamiento, obligado por la actual situación venezolana que determina las salidas del territorio a partir de la búsqueda de pan o de paz. Allí nos topamos con una migración no desprendida del todo del territorio original, la misma se construye en medio de una migración de instalación variable, intermedia entre las migraciones definitivas, de poblamiento, o las migraciones temporales, por razones laborales.

Una migración, de instalación variable, que deja continuamente sus señas precarias en la reinención incesante de los modos significantes de su territorio original, pues, “para los migrantes actuales aumentó la posibilidad de mantener una comunicación fluida con sus lugares de origen”,²⁰ dado que éstos no desaparecen por completo, siempre están presentes en la movilidad contemporánea de la información, de los medios electrónicos, de las comunidades familiares virtuales, o de la posibilidad de los retornos temporales, lo que ha creado la pulsión entre el ir y venir de los sujetos diaspóricos actuales, y con ello la persistente evocación del territorio desplazado, que será reinventado por los mismos en presencia de un estado inestable de recuperación de los recuerdos, marcado por los devaneos de glocalidad como territorio de permanente fluctuación.

De allí que el artista reivindique un estado evocativo, un lugar de entre-medio, entre la localidad y la globalidad en la que se encuentra inmerso. Lugar imposible e inseguro emocionalmente, que en su *Crisálida* encuentra el doble proceso de desterritorialización y reterritorialización concebido a través de la apropiación y de la subjetivación de sus recuerdos, con la intención de recuperarlos dentro de nuevos campos de sentido, donde la diversidad de materias significantes, halladas en los objetos agrupados y, con cuidado, embalados, configuren los transcurros en fuga de múltiples entradas y salidas para las sensibilidades generadas en la obligatoriedad del marcharse, del convertirse en sujeto diaspórico, diseminado, fragmentado, fracturado.

²⁰ García Canclini, Néstor. *La globalización Imaginada. Ciudad de México*, Paidós, 1999.



Fig. 5 Pepe López *Crisálida* (2017). *Escape Room*. Instalación. Fotografía: Julio Osorio (cortesía del artista).

²¹ Artishock. "Crisálida, de Pepe López, un monumento a la diáspora venezolana". *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 2018. <http://artishockrevista.com/2018/02/02/crisalida-pepe-lopez-monumento-la-diaspora-venezolana/>.

Situación de la que emerge un nuevo tipo de existencia, comprendida en el traslado como modificación, como reinscripción del proceso de reinención de las subjetividades en diáspora, en las que los objetos, que como en *Crisálida*, configuran documentos de añoranza y de conocimiento. Ellos manifiestan el conflicto colectivo de una sociedad en pugna ante "la constante de la partida, la mudanza, la lucha por un futuro mejor, la quimera del norte, el país que nos quitaron, la creencia de que los tiempos pasados fueron mejores. Son cartografías, mapas que sugieren comparaciones emocionales para que el espectador desarrolle su propia historia".²¹ Una narración del desplazamiento, detenido en el ordenamiento, la yuxtaposición de tiempos, de recuerdos ocultados en la transparencia del papel de polietileno que ata y contiene a todo el conjunto.

Crisálida metaforiza uno de los procesos más dramáticos de la naturaleza: el paso del estado larvario al de mariposa, donde se encuentra la ausencia de todo alimento, sólo la producción de enzimas que, poco a poco, se convertirán en un caldo proteico que dejará intacto algunos órganos. Proceso del que López se apropia para reescribirlo, reinscribirlo y resignificarlo, dentro de la posición reflexiva de la transformación de una subjetividad en añoranza hacia otra que exprese y comprenda el porqué de su transformación, en su ubicación de entre-medios, de su glocalidad, manifestada en la inestabilidad contemporánea, sacudida por los movimientos migratorios en los que se hace evidente un giro sobre las pertenencias, sobre el arraigo y el desarraigo, capacitado ahora para colocar nuestra condición humana en el aquí y el ahora de las desterritorializaciones y de sus consecuentes reterritorializaciones como manifestación de problemáticas locales y globales.

¿UN TRAYECTO CONCLUSIVO?

La diáspora venezolana es un fenómeno de reciente data que comenzó a manifestarse en la segunda década del siglo XXI, en la huida desesperada de miles de venezolanos hacia otros territorios, debido al conflicto político, social y económico. El inicio de ésta comienza apenas a ser narrado, representado, sin embargo las memorias del desarraigo empezaron a abrirse espacio en aquella extraña instalación arquitectural *Verde por fuera rojo por dentro* de Meyer Vaisman, como primer punto de visualización de la crisis, en la que se manifestaba aquella capa de piel precaria que cubriría a la promesa moderna sin posibilidad de escape.

Hoy los venezolanos nos hallamos en medio de otra situación, la búsqueda de una salida, del escape del deterioro de esa piel, que ya se ha convertido en organismo, donde es poco probable que podamos definir un trayecto final para nuestras diásporas, que ahora se encuentra en pleno proceso de desplazamiento hacia territorios múltiples, en espera de una transformación que pueda conducir a otros estados reflexivos sobre los problemas que la ocasionaron.

Hoy asistimos a un fenómeno de tránsitos varios, de referencias diversas, de arraigos y desarraigos temporales, capaces de configurar nuevas formas-trayectos de experiencias, que llevadas al campo de la representación generan otros lugares de diálogos, de traducciones, respecto a los modos emocionales que constituyen al desplazamiento como acción individual y como parte de una historia colectiva.

La *Crisálida* de Pepe López es el objeto metafórico de su proceso y del de otros. Un nuevo punto de inflexión en la narrativa de los archivos colectivos que emergen a partir de estrategias reflexivas de apropiación sobre las historias privadas de una sociedad en pugna, en las que es necesaria la comprensión para hallar el cómo expresarla. Ella, en su estado larvario,

detenido, evidencia la diversidad de lo que somos como sujetos, ya que cada objeto es parte de una historia desplazada, dejada en el tránsito de lo que somos, al mismo tiempo, conforma el gran archivo de una localidad, la del artista, de la que no puede desprenderse, y que de forma continua retorna en medio de complejas inventivas de recuerdos y de transcurros desplazados.

Memorias añorantes, vaciadas en objetos de múltiples presencias, de un pasado traído al presente de manera permanente. Ellos se hallan encapsulados, cerrados, conservados, tanto individual como colectivamente, sólo pueden ser vistos a través de la frágil transparencia de la película de polietileno que los desdibuja. Todos han perdido su función más no su significación. Sólo nos muestran una presencia casi fantasmal de la ausencia. Están allí en un espacio-tiempo detenido, a la espera de su nueva ubicación, de su toma de funcionalidad, por ende de sentido de existencia, en la conciencia de la imposibilidad del escape definitivo.

Pepe López en *Crisálida* instala una situación distinta de la presencia venezolana en evasión. En ella hace visible el absurdo del escape completo, pues, manifiesta la dificultad del desplazamiento totalmente consumado. Sólo expresión del tránsito, sin territorialidad fija, en la interioridad de un estado de precariedad no funcional, evidenciado en el lugar deslmitado de la comprensión de las memorias, en las cuales la *Crisálida* como cuerpo reflexivo encuentra su asidero como representación desterritorializada, en fuga, en territorialización permanente de sus significados múltiples.

De allí que puedan manifestarse una diversidad de trayectos emocionales en este objeto compuesto por diversos órganos de significación, capacitados por el artista para abrir múltiples entradas y salidas de lectura en busca de la territorialización de sus contenidos, como medio de la reflexión de una problemática local, que se encuentra pugnando dentro de sí misma. El artista no nos presenta el desplazamiento hacia otro territorio distinto al original. Sólo el deseo del escape, con la intención de recodificarlo desde una perspectiva individual, desplazada en su diáspora, ante el personal retorno del artista al territorio venezolano.

López habla desde sí mismo, al regresar a su espacio, al lugar que le ha dotado de afectos, que le ha construido como individualidad. En el retorno se encuentra con sus singulares añoranzas, con sus evocaciones. Con ellas construye este enorme archivo colectivo en el que se reinscriben y se mezclan de manera ordenada y clasificatoria sus memorias, recuerdos y presencias individuales, en medio de una colectivización emocional que nos habla de sujetos fragmentados, igualmente separados por esas delgadas películas de polietileno que dificultan nuestra relación con el exterior y con otros.

El relato expandido de *Crisálida* reflexiona sobre los trayectos inconclusos de nuestras subjetividades en desplazamiento, en suspensión, en continuo cuestionamiento. Ella es la fisicidad de lo dejado, un dispositivo de consciencia preparado para recomponer historias y memorias fragmentadas, a través de nuevas formas discursivas de comprensión, determinadas en las sensaciones ambiguas de las partidas y de los retornos de miles de individualidades que se desplazan en la actualidad por territorios globales, y que en sus trayectos inacabados no encuentran el escape perfecto, ni el último desarraigo, ya que siempre se retorna al origen en medio de su reinención. ■



LA TORRE DE DAVID Y EL LEJANO OESTE: POSNACIONALISMO Y POSAUTONOMÍA EN LAS ISLAS URBANAS. MOVIMIENTOS Y DESTERRITORIALIZACIÓN EN LA CARACAS DEL SIGLO XXI

LA TORRE DE DAVID & EL LEJANO OESTE: POST-NATIONALISM AND POST-AUTONOMY IN URBAN ISLES. MOVEMENTS AND DE-TERRITORIALIZATION IN 21st CENTURY CARACAS

Julieta Omaña Andueza

Doctoranda Universidad Simón Bolívar

Departamento Lengua y Literatura

Caracas, Venezuela

julietaomana@gmail.com

Resumen

Por medio de la representación de determinados espacios de Caracas en el siglo XXI y la producción de diversos artefactos culturales, la mirada de un escritor y dos artistas visuales analizan la construcción de islas urbanas en las que se desarrollan sitios provisionales, donde la destrucción, la huida y la ruina parecen ser parte de un proyecto fallido. Estas representaciones artísticas sugieren la desterritorialización y un nuevo tipo de construcción, más allá de la "nación", como un posible modo de sobrevivencia, así como la migración a manera de figura potencial donde el lenguaje debe buscar un nuevo espacio y un innovador sentido.

Palabras clave: islas urbanas, desterritorialización, migración, arte y poesía, Caracas.

Abstract

Through the representation of certain spaces in Caracas in the 21st century and the production of several cultural artifacts, the gaze of a poet and two visual artists analyze the construction of certain urban isles, in which provisional spaces are developed and whereas destruction, runaway and ruins seem to be part of a failed urban project. These artistic representations suggest a deterritorialization and a new type of construction beyond the "nation" as a means of survival, as well as migrations as potential ways of being where language must search for a new space and a creative meaning.

Keywords: urban isles, deterritorialization, migration, art and poetry, Caracas.

A través de la mirada de un joven poeta y la obra de dos artistas visuales venezolanos de la actualidad conocemos acerca de las divisiones de una ciudad y la construcción de determinadas islas urbanas en las que se desarrollan espacios provisionales, donde la destrucción, la ruina y la huida son parte de un proyecto. El territorio ya no es sinónimo de nación y ciudad, se trata más bien de un nuevo escenario en el que se construyen otros tipos de subjetividades, identidades y nuevas formas políticas.

El proyecto artístico *La Torre de David* (2011) de la dupla Bonadies & Olavarría¹ y el poemario *El lejano Oeste* (2013) del joven escritor Alejandro Castro² nos hablan sobre las distintas representaciones de las realidades culturales, políticas y sociales de Venezuela, en específico de Caracas, en el siglo XXI. Dichos creadores constantemente se cuestionan acerca del lugar al que Venezuela ha llegado como nación, donde las utopías de modernidad que se desarrollaron no llegaron a concretarse de manera sólida, en el que las esperanzas de un país “rico” y “democrático” se desvanecieron paulatinamente y el rumbo a seguir se llenó de incertidumbres y de una creciente inseguridad en diversos aspectos del acontecer humano. Como respuesta a dicha perplejidad, estas representaciones artísticas parecen sugerir la ruina y la desterritorialización, además de una nueva construcción, más allá de la “nación”, como posible modo de sobrevivencia, y la migración como estado potencial donde el lenguaje debe buscar un nuevo espacio y un innovador sentido.

Según el teórico Gustavo Remedi la ciudad tiene muchas formas de existencia: “en parte es una realidad material, socialmente construida, que habitamos y con la que establecemos una relación sensual y simbólica”,³ y en parte se trata también de una representación que creamos en el ámbito de la imaginación, una construcción repleta de símbolos discursivos, producto no sólo de nuestra representación sino también, y sobre todo, del lenguaje.⁴ Asimismo, estas “representaciones se producen en respuesta a ciertas vivencias de la ciudad como realidad sensual y social, pero a su vez es partiendo de ellas que intervenimos sobre la ciudad, ya sea para reproducirla o modificarla”.⁵

En *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer nos habla acerca del lenguaje como elemento fundamental en el concepto de “nación” ya que es a través de éste que construimos nuestra realidad territorial. Ludmer afirma que cada territorio constituye una noción, una imagen y un régimen de sentido para pensar el nuevo mundo. Según la autora, las formas de territorialización son instrumentos conceptuales: diagramas, delimitaciones y topologías con sujetos.⁶ Al perder el lenguaje, perdemos el suelo y se desterritorializa el individuo. Entonces, siguiendo esta lógica: los lugares y espacios significativos se crean por desplazamiento de sentido. Como ciudadanos nos une la identificación entre la nación, el territorio, la lengua y su representación. Por ello, al perder esta identificación entramos en una zona sin piso ni base, donde el espacio de la ciudad pasa a ser otro, un nuevo lugar con nuevas políticas y nuevos significados.⁷

LA TORRE DE DAVID

En el ámbito de las artes visuales, las instalaciones, esculturas, afiches, fotografías, textos y “Pecha Kuchas” que han llevado a cabo los artistas Ángela Bonadies (1970) y Juan José Olavarría (1969) en torno a la conocida *Torre de David*, desde el año 2010 hasta la actualidad, nos remiten a aquella Venezuela que prometió “ser” un país moderno y vanguardista pero que no llegó a ser. La Torre fue parte del ambicioso Centro Financiero Confinanzas, diseñado durante los años ochenta y comenzado a construir en el año 1990, una especie de “respuesta

¹ Bonadies, Ángela y Olavarría, Juan José. *La Torre de David*. Revisado en mayo de 2018. <http://latorredavid.blogspot.com/>.

² Castro, Alejandro. *El lejano Oeste*. Caracas, Bid & co., Editor, 2013.

³ Remedi, Gustavo. “Representaciones de la ciudad. Apuntes para una crítica cultural (Primera parte)”. *Teatro del Carnaval: Crítica de la cultura nacional desde la cultura popular*, SE, Universidad de Minnesota, 1997, p. 1.

⁴ El lenguaje entendido como las múltiples narraciones de la ciudad construidas con símbolos, imágenes, conceptos, premisas, teorías, valores, proyectos, teleologías, etcétera.

⁵ Remedi, Gustavo. *op. cit.*, p. 3.

⁶ Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Argentina, Editorial Eterna Cadencia, 2010, p. 122. Según Ludmer: “La imaginación territorial en América Latina tiene una historia, que en el siglo XX constituye a los clásicos: Borges con las orillas, Rulfo con Comala, Onetti con Santa María, García Márquez con Macondo”.

⁷ *Ibid*, pp. 179-182.

⁸ Blackmore, Lisa. *Spectacular Modernity. Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela. 1948-1958*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2017.

⁹ Blackmore, Lisa y Suazo, Felix. *La Torre de David*. Revisado enero 2018. <http://latorrededavid.blogspot.com/>.

¹⁰ Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 44-45.

¹¹ Touraine, Alain. "La transformación de las metrópolis". Este artículo es la transcripción de la conferencia que Alain Touraine pronunció el día 2 de febrero de 1998 en Barcelona con motivo del "10è aniversari de la Mancomunitat Metropolitana", en <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Touraine02.htm>.

de Caracas a Wall Street".⁸ El proyecto iba a estar conformado por seis edificaciones, un atrio comercial, un helipuerto, apartotel y un estacionamiento con rampa de 14 niveles. Para el momento de su abandono por la crisis financiera en el año 1994 era el octavo rascacielos más alto de Latinoamérica. Luego, en el año 2007 fue invadido por numerosas familias y finalmente, entre los años 2014 y 2015, fue evacuado en su totalidad. La dupla artística conformada por Bonadies y Olavarría cuestiona, a través de un trabajo multidisciplinario y por medio de recursos como el giro irónico y la intertextualidad, acerca de la proyección de modernidad que tuvo Venezuela durante décadas y que no se logró acabar, además de, al mismo tiempo, reflexionar acerca de la memoria urbana que se lleva a cabo en este "espacio multidisciplinario" —como lo llaman Lisa Blackmore y Felix Suazo—,⁹ emblema eterno de la debacle financiera de los noventa y la desastrosa política habitacional de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Por medio de la representación de este espacio se establece una reflexión, no sólo sobre las problemáticas puntuales en Caracas actualmente, como la deficiente política habitacional que se vive en el país hace décadas, o la crisis financiera y de valores que atraviesan el panorama nacional, sino que se habla también acerca de una serie de incertidumbres universales que atraviesa la ciudad contemporánea, como la existencia de aquellos "no lugares" sobre los que nos habla Marc Augé,¹⁰ o aquellos conceptos sobre el "ciudadano" versus el "habitante" desarrollados por Alain Touraine,¹¹ donde la decadencia en las ciudades contemporáneas es inevitable, debido en parte a la pérdida de la influencia de la definición política frente a la definición económica y cultural. Touraine, en su conferencia titulada "La transformación de la metrópolis", desarrolla una diferenciación entre los términos de "habitante" y "ciudadano": los habitantes, término tomado del inglés "*overnighters*", son aquellas personas que no conviven con la ciudad, sino que viven en zonas periféricas o satélites y entran y salen de la ciudad de manera cotidiana; mientras que los ciudadanos son aquellos individuos que conviven a diario con todos los aspectos urbanos.

Algunas de las fotografías de Bonadies en las que se representan determinados espacios interiores de la Torre describen aquellos "no lugares" donde no existen espacios de identidad, de historia, de relaciones y de configuraciones personales. Una puerta o entrada a un elevador, pero que ahora se encuentra "tapiada", sugiere aquel sitio de paso que ni siquiera llegó a ser tal, un vínculo espacial en potencia, un lugar de comunicación que se quedó en un eterno devenir, espacio que deviene en tanto se desplaza en el tiempo mas no se comunica con otros espacios.



Fig. 1 Ángela Bonadies & Juan José Olavarría, de la serie *La Torre de David*, 2011, C-print, 60 x 40 cm. © Cortesía de los artistas / Bonadies & Olavarría.

Al mismo tiempo desarrollan un diálogo con lugares donde sí se describe y representa una identidad, donde se narran historias personales y familiares, como en las fotografías de aquellas zonas íntimas y domésticas en las que se identifican vidas, cotidianidades, recuerdos, gustos y aficiones. Pero siempre, o casi siempre, con la ausencia de individuos que le otorguen a la imagen un sentido anecdótico o escenificado.



Fig. 2 Ángela Bonadies & Juan José Olavarría, de la serie *La Torre de David*, 2011, C-print, 60 x 40 cm. © Cortesía de los artistas / Bonadies & Olavarría.

Este juego dialógico entre estos dos tipos de espacio nos describe el acontecer de esta conocida edificación que fue invadida en el año 2007 por familias sin hogar, quienes con el tiempo la transformaron en un recinto propio.¹² Personas que pasaron de ser “habitantes” que ingresaron de manera ilegal a ocupar un edificio abandonado a medio construir y se transformaron en “ciudadanos” que compartieron normas internas, puestos de trabajo, que utilizaron los mismos servicios, como la bodega en la que adquirieron sus bienes de consumo a diario, una guardería, dos peluquerías y un gimnasio. Ciudadanos que, irónicamente, desarrollaron una vida como la que fue planificada para la moderna *Unité d’Habitation*¹³ de Le Corbusier en Marsella, en donde se conjugan vivienda, comercio y servicios, así como autonomía de funcionamiento en relación al exterior. Ciudadanos, pero dentro de un gueto específico, dentro de una *polis* inconclusa. Según Michel de Certeau, las ciudades están conformadas por relaciones de poder entre los productores y los consumidores en relación a aspectos disciplinarios, normativos y legales. Pero en el gueto, así como en los barrios, esta relación varía, pues se da la posibilidad de que los consumidores subviertan las normas establecidas y creen sus propias reglas. En la Torre, los consumidores transformaron el espacio adaptándolo a sus necesidades, creando nuevas normas y significados. Las prácticas cotidianas de los consumidores lograron desarrollar a su medida el funcionamiento de los espacios en los que vivieron, trabajaron, estudiaron y consumieron, creando a su vez nuevos grupos de productores que pasaron a establecer disciplinas internas, consumidores que pasaron a ser productores.

Al igual que el *Helicoide*¹⁴ de los años cincuenta, o el *Parque Central*¹⁵ de los sesenta y setenta, la década de los noventa no podía dejar pasar su gran elefante blanco, otra gran utopía arquitectónica que nos pondría a la vanguardia estructural, financiera y funcional de la región. Según Vicente Lecuna, ambos edificios, el *Helicoide* y el *Parque Central*, describen una negación de su contexto y de su pasado urbano. El *Helicoide* incorporó una nueva forma de acceso del consumidor a través de su inusual arquitectura, mientras que el

¹² Para el momento en que comencé esta investigación en el 2015 la Torre todavía se encontraba habitada. Las últimas personas fueron desalojadas en ese mismo año.

¹³ La *Unité d’Habitation* (1946-1952) fue uno de los proyectos icónicos de Le Corbusier que constituyó una visión innovadora de integración de un sistema de distribución de bienes y servicios autónomos que servirían de soporte a la unidad habitacional, dando respuesta a las necesidades de sus residentes y garantizando una independencia de funcionamiento en relación al exterior.

¹⁴ El *Helicoide* fue un proyecto comenzado en el año 1958 y nunca culminado. Estaba destinado a ser un centro comercial, único en América Latina, cuya estructura en espiral fue alabada por creadores como Salvador Dalí y Pablo Neruda. Hoy en día el edificio funciona como prisión del gobierno y centro de torturas. Una de las publicaciones más completas acerca del tema del *Helicoide* es *Downward Spiral. El Helicoides Descent from Mall to Prison*, Celeste Olaquiaga y Lisa Blackmore (eds), Nueva York, Terreform, 2017.

¹⁵ *Helicoides Descent from Mall to Prison*. Celeste Olaquiaga y Lisa Blackmore (eds), Nueva York, Terreform, 2017.

¹⁶ Lecuna, Vicente. "Modern Dreams, Uncanny Spaces". En *Downward Spiral. El Helicoides Descent from Mall to Prison*, Celeste Olaquiaga y Lisa Blackmore (eds). Nueva York, Terreform, 2017, p. 178. (Traducción propia).

¹⁷ *Ibid*, p. 178. Lecuna analiza la obra de Cray, quien en su libro *Suspension of Perception* desarrolla la idea de que la contemplación moderna surgió a finales del siglo XIX, con la base de que fue una percepción del objeto aislada de su contexto. Coloca como ejemplo de esta nueva subjetividad que limitaba la mirada del observador con una apertura específica, los "peep shows" pornográficos de la época.

¹⁸ Blackmore, Lisa. *Spectacular Modernity. Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958*, op. cit., p. 19.

Parque Central asombró a través de sus dimensiones y altura, sobrepasando a los edificios de los alrededores y su vecindario. Lecuna afirma que "esta negación de su entorno refleja una 'represión', un 'olvido' deliberado de ciertos aspectos pre-modernos de la ciudad".¹⁶ Una especie de amnesia solipsística que produce resultados muy distintos a los previamente pensados y premeditados. Pero de alguna manera, el hecho de obviar el contexto y el olvido del pasado son, según el autor, aspectos que caracterizan al modernismo. Lecuna analiza la obra de teóricos como Anthony Vidler y Jonathan Cray,¹⁷ quienes afirman que la modernidad se caracteriza por ser ambigua y por trabajar de manera aislada de su contexto. Para Vidler, la arquitectura moderna tiene rasgos "siniestros" [*uncanny*] que crean un miedo al espacio, una parálisis y amnesia, aspectos que se relacionan con el "shock" de lo moderno. En arquitectura esto lleva a una especie de frontera difusa entre lo real y lo imaginario. Lecuna afirma que esta dualidad o ambigüedad se ve también en proyectos venezolanos como el Helicoides, el Parque Central y La Torre de David, complejos que olvidaron su contexto y su pasado histórico.

De la misma manera que las estructuras que la precedieron, la Torre de David no fue culminada en su totalidad y su función actual dista mucho de los principios con los que fue diseñada. Esa utopía de modernidad que caracterizó la historia venezolana desde los años cuarenta hasta los setenta, donde se buscó siempre un destino vanguardista, pero forzado y obligado, en lugar de crear las bases sólidas y necesarias para construir una historia moderna, determinó años después el fundamento de este renombrado y carente complejo financiero. Ese destino moderno "obligado" se construye a partir de una hegemonía —desde el punto de vista gramsciano—, con un intrincado aparato de propaganda y con un discurso fuertemente ideológico. Según Lisa Blackmore en *Spectacular Modernity*, entre los años 1948 y 1958 se desarrolló todo un discurso ideológico que de alguna manera mezcló las políticas de la dictadura de Pérez Jiménez con una estética transformadora que trabajó aspectos visuales y culturales con elementos estéticos innovadores.¹⁸ Esta misma línea cultural se siguió elaborando de manera implícita a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI.

No sólo la Torre como estructura arquitectónica y concepto, sino los registros de sus espacios, habitaciones y servicios a través del lente de Ángela Bonadies forman parte de esa "memoria urbana" que constituye este lugar y sus distintas figuraciones. También otros tipos de registros y de representación de la Torre logran recrear su imagen dentro de diversos ámbitos visuales, como el de la escultura, los afiches y los textos. Las réplicas de la torre en arcilla al estilo de souvenirs —como afirma Félix Suazo— desarrollan, por medio de un tono sarcástico y una comparación paródica, el concepto de estructura emblemática de la ciudad, que caracteriza a Caracas como artefacto grandilocuente y representativo.

Fig. 3 Ángela Bonadies & Juan José Olavarría, Souvenir de la serie *La Torre de David*, 2011, terracota policromada, 25 x 9 x 9 cm, Edición de nueve piezas
© Cortesía de los artistas / Bonadies & Olavarría.



Según el autor Armando Silva, la idea de “memoria urbana” se desarrolla a partir de la memoria individual y social, y éstas a su vez parten de referencias. De esta manera, las ciudades se desarrollan a partir de eventos que de alguna forma marcan su nacimiento de forma simbólica. Silva ilustra esta idea con el ejemplo del día del asesinato de Gaitán (9 de abril de 1948) como la fecha que marca el nacimiento de Bogotá en la era contemporánea. El autor afirma que el concepto del “fantasma” está muy presente en las ciudades de hoy, ya que lo imaginario urbano se nutre del fantasma, que por un lado es un espectro que se quiere dejar ver (del griego *phaino*: mostrar, mostrarse) y al mismo tiempo existe un público que desea ver el espectáculo de dicho “espectro” (espectro del latín *spectator*: mirar con mucha atención).¹⁹ En este sentido, la Torre no sólo constituye, de manera paródica, esta estructura característica y representativa de una era, sino que es al mismo tiempo nuestro fantasma que se muestra de manera espectral, y que muchos, gracias al morbo producto del espectáculo, desean ver y gozar. En *Spectacular Modernity*, Blackmore analiza también este elemento “espectacular” de la era moderna venezolana, aspecto que históricamente se ha empujado más allá de los límites de lo político y lo estético, creando un episodio grandilocuente de esta era. La autora analiza los imaginarios y las narrativas que lograron convertir el modernismo en Venezuela en una especie de “verdad”, ideales que se trasladaron tanto al ámbito de lo público como del privado. El Nuevo Ideal Nacional que se desarrolló en la década de 1948 a 1958, logró cambiar el añorado modelo democrático por el del progreso.²⁰

En el proyecto artístico *La Torre de David*, por medio de un comentario intertextual en relación con las estatuillas de recuerdos que los turistas tienden a adquirir en sus andanzas voyeristas, que representan lugares emblemáticos de algún estilo arquitectónico o evento histórico, se muestra este espacio que simboliza aquella “utopía de modernidad” con la que nos hemos enfrentado en varias ocasiones en la historia contemporánea de Venezuela, cayendo en vez en una “distopía”, pero que inevitablemente formará parte de nuestra memoria individual y colectiva. El futuro utópico se entremezcla con el pasado de la memoria urbana para profundizar ese caos temporal que nos caracteriza. Aquel centro financiero tipo Wall Street que se comenzó a construir en los años noventa, que iba a incluir un hotel, un centro comercial y múltiples oficinas del afamado grupo bancario, paradójicamente tuvo que ser abandonado para terminar en este conocido “barrio vertical” con la invasión del 2007. Posteriormente, en el año 2014, el 60% de sus habitantes fue evacuado y trasladado a una nueva “ciudad artificial”, Ciudad Zamora, en un intento por ofrecer un lugar teóricamente más apropiado para estos ciudadanos, ¿o serán más bien habitantes? Irónicamente, algunas de estas personas regresaron a diario durante un tiempo desde Ciudad Zamora hasta la Torre para continuar con sus trabajos cotidianos, como es el caso de los empleados de una lucrativa y eficiente fábrica maquiladora de moldes de galletas.²¹ Vemos aquí esta nueva “isla urbana”, fallida para algunos, método de sobrevivencia para otros, donde se crearon tipos alternativos de identificación y nuevas subjetividades, a partir de los cuales se desarrollaron tanto políticas internas como innovadoras modalidades de interconectar con esa ciudad (Caracas) que la contextualiza y sobrelleva.

Más allá de otras representaciones acerca de la Torre que se han desarrollado posteriormente a la obra de estos artistas, con un tono amarillista, anecdótico y mediático, como el documental de la serie *Extreme World* (2011) del británico Ross Kemp, o el capítulo de *Homeland* donde se esconde el supuesto terrorista protagonista de la serie en las entrañas de la Torre, y es protegido por el “Niño” Daza y sus secuaces, o el afamado Premio León de Oro otorgado en la Bienal de Venecia en agosto de 2013 a los miembros del Urban Think Tank, las obras de la dupla de artistas Bonadies & Olavarría nos invitan a reflexionar sobre este es-

¹⁹ Silva, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Bogotá, Arango Editores, 2006, pp. 38, 110, 174, 326.

²⁰ Blackmore, Lisa. *op. cit.*, p. 208.

²¹ El proceso de evacuación de la Torre comenzó en el año 2014 y tomó casi un año en ser culminado. Muchos de los habitantes fueron trasladados a Ciudad Zamora, pero otros terminaron en otras zonas dentro y fuera de Caracas

pacio de una manera consciente y compleja, sin buscar aquella “banalización de la pobreza” sobre la que hablaré más adelante. Se comenta aquí acerca de este lugar donde hay un afuera que a lo lejos parece representar una avasallante e imponente torre financiera, pero que de cerca y en su interior representa aquellas “vísceras del monstruo”, idea que desarrollan los artistas en su texto “El elefante blanco”,²² así como aquellos espacios íntimos donde se observan la memoria y la historia personal de aquellos “ciudadanos” que desarrollaron sus vidas y su cotidianidad dentro del estómago de esta gigante bestia.

En “El elefante blanco” leemos:

Varios momentos y el “eterno inacabado” que preocupaba a Simón Rodríguez cuando apuntó: “las cosas han de estar a medio hacer mientras se están haciendo” y ahí respira la bestia-catedral de clima cálido de Sociedades Americanas.

Esta especie de texto híbrido entre un manifiesto, un ensayo y un poema en prosa, describe el encuentro de los artistas con “la bestia” desde el comienzo, pasando por el interior de la misma, el sistema de funcionamiento de la Torre y, finalmente, las ruinas que la describen. En el reconocido texto neoclásico *Sociedades Americanas* de Simón Rodríguez referido en el texto, el erudito profesor de Bolívar analizó algunas temáticas centrales de nuestras sociedades, entre ellas el hecho de que no bastaba con crear políticamente las repúblicas, pues se debía “inventar” y crear a los ciudadanos que las hicieran reales. Como premonitoria reflexión acerca de nuestra realidad actual, Rodríguez parece haber visualizado nuestra era moderna construida sobre unas bases falsas en las que sólo se tomaron en cuenta ciertos paradigmas estéticos y arquitectónicos, pero no se crearon los sustentos fundamentales de ciudadanía y civilización, imprescindibles en toda sociedad moderna.

Asimismo, en el texto de Bonadies y Olavarría se analiza una especie de biopolítica en la que se compara lo animal y lo “orgánico” de la Torre, con el funcionamiento interno, las nuevas jerarquías y subjetividades que se formaron en este espacio que fue desterritorializado y luego vuelto a habitar, pero bajo una nueva “nación” que llegó a fundar sus propias reglas y lenguaje:

Orgánico y patológico, con marcas de intervenciones y cortes,
la gran ballena blanca herida en traducción local,
el gran elefante blanco firme y arrasador como escenario de pugnas.

Dentro: clases sociales, jerarquías, exclusiones, misiones falsas
y es de cientos y miles la necesidad de instalarse bajo techo.

En el texto se describen las nuevas políticas internas dentro de esta isla urbana que constituyeron un tipo de ciudadano muy particular, donde parecen no formar parte de una ciudad como Caracas ni una “nación” en específico. Se trata más bien de una identidad asociada a un espacio apátrida y agramatical pero que es forzado a construir su propio lenguaje, su particular manera de sobrevivir. Las relaciones de poder se transforman, se crea un gueto en el que los antiguos consumidores pasan a ser productores de su nuevo territorio, creando sus propias normas, disciplina y relaciones de poder.

²² Bonadies, Ángela y Olavarría, Juan José. “El elefante blanco”. *Tráfico Visual*, diciembre 2013, <http://www.traficovisual.com/2013/12/16/el-elefante-blanco-por-angela-bonadies-y-juan-jose-olavarría/>.

En el ámbito literario, Alejandro Castro (1986) en poemas como “Casalta”, “Canto a Bolívar” y “La Zona Tórrida”, presentes en su libro *El lejano Oeste* de 2013, desarrolla un cuestionamiento acerca del “sobreviviente” caraqueño de la actualidad, aquellos ciudadanos que quizá pasaron a ser habitantes y que ahora probablemente se encuentran en una desterritorialización, un espacio que ya no es nación, ni ciudad, un lugar en el que se perdió el lenguaje de tanto forjarlo y descolocarlo. Temas como el miedo, la inseguridad y la banalización de la pobreza, así como la ciudad como ruina y lugar en el que se desarrollan estas problemáticas, son trabajados con un verso directo y potente por el joven poeta. Poemas como “Casalta” describen, con un tono biográfico y personal, esa situación del “sobreviviente” de zonas populares del Oeste de Caracas:

Tengo que sobrevivirte
entre los perros que de madrugada
profieren la música del odio.
Debajo de las balas encima de la ciudad
día tras día Casalta tengo que sobrevivirte.

Pero te llevo conmigo Casalta irremediablemente
con pañales en el balcón y las aceras
tu alegría impostada y el ruido de los dientes en el frío
o quizá en el miedo de cerrar la puerta
y que por sus resquicios entre la jauría
los disparos y el merengue
como si no te importara deforestarte siempre
y encender los bombillos que regala el gobierno
para olvidar.

Quiero dejarte aquí Casalta en el poema
tapiarte con los escombros de la infancia.

Yo —mi hermano y yo— adivinando
el color de los carros en que mi padre no vendría
inventando canciones de apagón
sobreviviéndote milagrosamente
detrás de las rejas.

Escuchamos ese yo poético esforzándose por sobrepasar la muerte y “dejar en el poema” las penurias cotidianas, pero que de alguna manera se llevan en el ADN desde la infancia. Se quieren abandonar el miedo, “la jauría” de los disparos y el merengue, la “música del odio”, las “canciones de apagón”, pero como afirma la voz poética: “Te llevo conmigo Casalta irremediablemente”. Esa voz visceral recuerda con ambigüedad su pasado y su infancia reciente, recorre las miserias y los peligros de una ciudad y un espacio determinado de ésta, del que se desea salir. Una nación artificial de la que se quiere escapar, una búsqueda irremediable de desterritorialización, pero que parece una misión difícil de conciliar. Se busca una especie de escape o salida de la “distopía” de la modernidad. El deseo de abandonar ese

lugar parece sólo posible por medio del olvido y el corte del vínculo comunicativo. El “ta-
piar” y desconectar ese nexos con Casalta se vislumbra a través de un movimiento que borre
lo irreconciliable y dispar. Se crea la necesidad de desarrollar nuevos lenguajes, nuevos es-
pacios de comunicación que concilien las carencias y las necesidades de un existir precario
y de miedo, con un nuevo territorio no definido, una probable posnación. Se busca dejar
esa otra nación detrás mediante el uso del lenguaje, la imagen y la metáfora. El poema
ahora parece ser el único recurso por medio del cual se puede dejar un espacio y entrar en
otro. Romper con un territorio y penetrar en uno nuevo. Dejar a un lado aquella nación de
miedo y pobreza, para poder sobrevivir, alcanzar un lugar donde el ruido, los disparos y el
terror no lo sean todo.

Aquella “banalización de la pobreza”, meta fundamental de ciertos regímenes de poder
en los que, de alguna manera, se busca mitificar lo social y lo popular por medio de una
serie de reduccionismos, idealizaciones y a través de la creación de una visión bucólica de
la pobreza, es de alguna manera referida y rebatida en el poema “La zona tórrida”. Esta “zona
tórrida” de Castro no es ya la abundante, fecunda, alegre y hermosa zona intertropical sobre
la que poetizó Andrés Bello en su afamada silva neoclásica, se trata ahora del calor infernal
que profieren en la “batalla que cada noche retumba” en sus oídos el ruido de los disparos
y del “perrea mami perrea”.

“Debí nacer burgués / para amar a los pobres de la tierra /.../ para encontrar poesía en
todas partes /.../ para pensar que la batalla que cada noche retumba en mis oídos / se libra
en nombre de alguna causa digna”, leemos en este poema. Por medio de recursos como la
sonoridad y la parodia de un texto que se refiere a otro, se hace un llamado a la reflexión
sobre esa simplificación de la Venezuela popular, sobre la “cosificación” de lo social y de ese
“mundo feliz” en relación al manejo y creación de los mitos sociales en la Venezuela de hoy.
Ángel Oropeza, en la introducción del libro *Desiguales entre iguales* de Luis Pedro España,²³
analiza la problemática de esa “banalización” que se ha llevado a cabo en la Venezuela cha-
vista a través de tres mitos básicos sobre lo social y lo popular: la “idealización” de lo popular;
la “simplificación y banalización de la Venezuela popular”; y el “reduccionismo causal”²⁴ a
través de los cuales se describe el sistema populista que ha predominado durante décadas
desde el punto de vista político y gubernamental, y que en gran medida explican ciertos
tipos de comportamiento de los venezolanos.

El término “pornomiseria” al que aluden Luis Ospina y Carlos Mayolo, creadores del Gru-
po de Cali, podría ser aplicado a esta queja de la banalización manifestada en el poema. Este
término fue acuñado en el ámbito cinematográfico durante los años setenta como “crítica
del abuso de las condiciones del subdesarrollo y marginalidad de los países latinoamerica-
nos como condición de llamar la atención de un público extranjero”.²⁵ ¿Quién quiere cantar
“la grandeza indómita / de ser pobre y bueno?”, ¿quién quiere confundir las luces de los
ranchos encendidas en la noche por maravillas y bellezas? Son algunas de las preguntas re-
tóricas que se desarrollan por medio de imágenes visuales y sonoras, metáforas, sinestesias
y comparaciones.

Más aún, la gloria y exaltación de personajes históricos, cuya grandeza se ha visto satura-
da durante los últimos años, como es el caso de Bolívar, se cuestionan por medio de un tono
irónico y paródico. En el poema “Canto a Bolívar”, aquel prócer de la independencia, cuyo
cadáver fue exhumado hace algunos años para llevar a cabo “importantes” pruebas de perfil
genético, así como de patologías y posibles elementos tóxicos presentes en los restos, se ve
cuestionado y ridiculizado. Se interpela de manera directa al personaje histórico cuyo nom-
bre no puede faltar en todo lo referente al país, pero que por desgracia sólo ha quedado en

²³ España, Luis Pedro. *Desiguales entre iguales. Radiografía social de la Venezuela actual*. Caracas, Libros El Nacional. Editorial CEC, 2015, p. 8.

²⁴ Cabe destacar que esta actitud y banalización de la pobreza venezolana no comenzó con el chavismo, parece ser más bien el resultado de la larga hegemonía positivista que conformó los saberes administrativos de la nación a lo largo de sus 150 años de modernización, desde los positivistas que instituyeron la tiranía liberal de Juan Vicente Gómez hasta la actualidad.

²⁵ Ospina, Luis y Mayolo, Carlos. “Agarrando pueblo”. Revisado mayo 2018. <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

“un sucio billete”, en “una plaza cualquiera repetida”, en el “nombre de un país sin mar”, “en el pico más alto de la cordillera más pobre”, pero “cuya única gloria, Libertador, / es una avenida sonora de tacones / talla cuarenta y seis”. Este mito nacional que le ha dado por “resucitar o reencarnar” y cuya alma ya nos hace alérgicos, terminó reinando en “una barriada interminable”, como afirma el poeta. Una vez más se develan las costuras de las utopías que se han construido, no sólo en la era moderna de la Venezuela con la eterna potencia de riqueza y democracia, sino de aquellos mitos que nos han acompañado siempre y que ahora forman parte importante del discurso político reiterativo que nos satura a diario en los canales, emisoras y vallas publicitarias a nivel nacional y sobre todo en la Caracas del siglo XXI. Historiadores como Elías Pino Iturrieta y Germán Carrera Damas han estudiado a profundidad el fenómeno del culto a los héroes patrios en Venezuela. Carrera Damas²⁶ analiza el culto a Bolívar como mecanismo de dominación que se ha desarrollado históricamente para la legitimación de la República, mientras que Pino Iturrieta²⁷ afirma que la dependencia de la tutela de los héroes, vínculo con rasgos casi sagrados, marca un aspecto preocupante que raya con lo patológico.

Josefina Ludmer afirma que en la era posterior a la autonomía de los campos, la literatura muchas veces va acompañada de un aspecto anti-nacionalista “con un ritmo y una repetición envolvente y circular, la voz antipatriótica que pone en escena el trabajo de lo negativo en los símbolos nacionales y en la lengua”.²⁸ Al desarrollar una crítica sobre lo que la nación ha “naturalizado” como sagrado e incuestionable el lenguaje literario nos muestra la conexión entre la nación, el territorio y la lengua. Estas profanaciones aparecen como posnacionales, posgenéricas y posliterarias, desafiando “los preceptos ilustrados y modernos de la literatura tradicional y también de las vanguardias... situándola en lo que podría llamarse una etapa posliteraria, después del fin de las ilusiones modernas: después del fin de la autonomía y del carácter alto, estético de la literatura”.²⁹

Estas quejas políticas y culturales, estos gritos que cuestionan los paradigmas venezolanos y los sacros símbolos patrios, como el exacerbado culto a Simón Bolívar existente desde la era colonial pero ahora acentuado de manera hiperbólica y hasta grotesca durante la Quinta República o “era chavista”, desarrollan una queja visceral de la nación que padecemos. El poeta lleva estos símbolos sacros, como la representación del propio Bolívar, desde las esferas intocables hasta compararlo con una prostituta o un travesti de la afamada avenida Libertador.³⁰ La enaltecida “Silva a la agricultura de la Zona Tórrida” de Bello, texto obligatorio en las escuelas y universidades, es dislocado hasta lograr desnaturalizar el orden y en cierto modo la cosmogonía nacional, llevándolo a otro plano, uno que no santifica y que no requiere redimir a nada ni nadie. Este poema de Alejandro Castro podría ser, tomando ciertas categorías de Ludmer, un tipo de texto que va más allá de los campos tradicionales, cuya construcción es posible gracias a que históricamente va “después del fin de las ilusiones disciplinarias, edificantes, liberadoras o subversivas, de la literatura”.³¹

Luego de este movimiento que modifica la altura de símbolos patrios aparentemente inamovibles, y que relocaliza el posicionamiento de obras literarias y símbolos paradigmáticos, no importa abandonar la nación, pues ya fue profanada. Tampoco importa emigrar de la ciudad, pues ya no es tal, sino que se trata ahora de una serie de islas urbanas, una posnación en construcción. Al romper con el lenguaje originario y fracturar la noción de nación, el poeta es capaz de desterritorializar su habla, otorgar un nuevo espacio a las coordenadas de lo lingüístico, llevándolo probablemente al exilio y arriesgando auto-limitarse a la idea de ir más allá del suelo, al subsuelo que no tiene fin, como afirma Ludmer.

Alejandro Castro, dentro de su proceso de migrante, en medio de su partida de Venezuela hace un par de años, desarrolla un texto en el que de alguna forma continúa sus cues-

²⁶ Carrera Damas, German. *El bolivarianismo-militarismo, una ideología de reemplazo*. Caracas, Editorial Alfa, 2015.

²⁷ Pino Iturrieta, Elías. *El divino Bolívar, ensayo sobre una religión republicana*. Caracas, Editorial Catarata, 2003.

²⁸ Ludmer, Josefina. *op. cit.*, p. 162.

²⁹ *Ibid.*, p 167.

³⁰ La Avenida Libertador es una importante vía de comunicación al Este de Caracas, conectando la Parroquia El Recreo del Municipio Libertador con el Municipio Chacao. Durante muchos años ha sido una zona de tolerancia para que prostitutas, transexuales y travestis se prostituyan, específicamente en horas de la noche.

³¹ Ludmer, Josefina. *op. cit.*, p.167.

³² Castro, Alejandro, *¿Y si no lo pensamos más? (Apuntes para una autoetnografía)* Caracas, 2016. En <http://backroomcaracas.com/escritura-expandida/y-si-no-lo-pensamos-mas-apuntes-para-una-autoetnografia/Backroom>.

tionamientos críticos y formales en torno a la “nación”, el territorio, la identidad y el lenguaje. *¿Y si no lo pensamos más? (Apuntes para una autoetnografía)*,³² es el escrito híbrido entre la crítica, el ensayo, el poema y el diario ficcional, en el que desarrolla una reflexión acerca de su migrar, contrastándolo irónicamente con la manera en que la “nación” desde el Estado enfrenta este palpable hecho. El autor recorre el sentimiento de una coyuntura política, pero por medio de figuras lingüísticas y poéticas, comparaciones y un lenguaje que desafía la inmediatez de la problemática:

¿Cómo explicarle al guionista de aquel programa huero que siempre quise estar en otro lugar, más lejos todavía, en lo ignoto? ¿Cómo hablarles a sus protagonistas sobre las transformaciones de la idea de nación que, precisamente bajo la égida del marxismo, sucedieron a lo largo del siglo veinte? ¿Con qué palabra sin noche decirles que se equivocan? [...] Se fueron todos los colores. Hasta los pájaros se fueron, los ganados, las aves y las sierpes que reptan sobre esta tierra yerma. Quedan sólo algunas ratas (otras también se han ido), disputándose a mordiscos las sobras del festín petrolero.

Más allá de profanar sobre la “nación”, esa nación-estado neo-marxista que ha tomado y distorsionado todas las formas del vivir del venezolano en la actualidad, el autor refiere ese lenguaje que debe dejar, ese paradigma lingüístico que debe refutar para no caer en el sintomático y repetitivo anatema chavista. Debe crear su propio idioma, uno ahora sin territorio, un nuevo espacio gramatical que descubrirá en la diáspora, en el exilio, en el migrar de su cuerpo y de su verbo:

Repíete, venezolanito, después de mí: el resto del mundo es un lugar sombrío, los compatriotas en el extranjero viven descamisados, se van solamente los ricos, es decir, los caucásicos. Repíete, venezolanito, repíete: Cristóbal Colón era muy malo, Simón Bolívar era el más bueno, el capitalismo (sistema depredador) sufre una crisis global, la inseguridad personal es un problema en toda la América, las naciones de acogida van a caer estrepitosamente, la globalización no existe. Venezolanito, dale calor a tu país, ... que aquí la mierda no hiede y los espantos no asustan.

A través del uso de una sátira oscura y potente, el autor desacraliza el lenguaje, los falsos lemas comunistas disfrazados de un socialismo anacrónico y desordenado, y desarrolla de manera abierta y asertiva su nuevo anti-lenguaje, su “agramaticalidad”, porvenir con el que todo migrante se enfrenta, pero no antes de profanar una nación con un contenido falso y una imagen obligada. Aquí el escritor se confronta con el límite de los afectos, como lo llama Ludmer, ya que se ve cara a cara con el límite del lenguaje. Al enfrentarse a esta irreparable pérdida, busca otra patria, otro sitio, pero ya no dentro de un ámbito nacional. Se trata de la nueva patria de los migrantes, donde ésta tiene más que ver con un lugar no definido, relacionado esta vez con su palabra. Es ese tercer espacio del que nos habla Julio Ortega,³³ ya no el espacio que se deja ni el que se debe encontrar, se trata ahora del nuevo sitio para el lenguaje que traemos con nosotros, a cuestas y que debemos depositar en algún nuevo *locus*:

En algunos meses, si no me matan antes en una calle oscura después de jugar a la sillita en una oficina ministerial, me iré del país. Cuando digo “país”, esto sí va en serio, digo también “yo”. Me iré del que estoy siendo, de esto en lo que me he convertido. Un contrabandista, una persona que renunció a vivir con alguna dignidad, que tiene miedo de salir a la calle y está cansada...

³³ Ortega, Julio. *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. México, UNAM, 2005, p. 63. Julio Ortega habla en este libro sobre dos espacios interpuestos que confluyen en la noción del exilio: “el que se deja o pierde y el que se busca o encuentra”. Pero más allá de estos, en el relato se da un “tercer espacio”, y se trata de aquel que es forjado por el lenguaje.

Al desdibujar ese país del que se va, describe su identidad, una que también cambiará con el nuevo lugar, con la nueva persona a la que se enfrentará, su nuevo ser migrante, su nuevo “yo” y su nueva lengua.

Espacios que se desdibujan y se crean, que se cuestionan y conforman sus propias leyes, autoridades y lenguajes, sus innovadoras políticas y subjetividades. Estos lugares situados en su mayoría al oeste de Caracas y en la representación e imaginario urbano y cultural: *La Torre de David* y todos aquellos *loci* referenciales presentes en *El lejano Oeste*, son reformulados a través de la mirada de Alejandro Castro como poeta y de Juan José Olavarría y Ángela Bonadies en el ámbito de las artes visuales por medio de una amplia producción de artefactos culturales que de alguna manera cuestionan no sólo aspectos sociales, políticos y culturales presentes en las ciudades latinoamericanas contemporáneas, sino que logran poner el dedo en la llaga en aspectos muy puntuales sobre la Caracas de hoy. Los “no lugares” vacíos de identidad y de historia conjugan y dialogan con las historias de vida de los migrantes que hasta hace poco permanecían dentro de la Torre, y que lograron sustituir la original labor financiera del Grupo Confinanzas por sus propios comercios informales, recreando un microcosmos del país. La desterritorialización de un grupo de sobrevivientes que logró elaborar nuevas subjetividades y políticas para existir, creando sus propias islas urbanas. Un nuevo lenguaje que se desarrolla en las migraciones internas de una ciudad que se tambalea entre el concepto de “ciudadanía” y el de “habitante”.

A través de la representación del Oeste en los poemas de Castro, se desarrolla un trabajo y una problematización acerca de las falsas promesas y utopías que nos han acompañado siempre como nación, y la banalización de aquellos espacios populares donde el mito de la belleza de la pobreza busca idealizar y simplificar lo social. El nuevo lenguaje que debe desarrollar el poeta en el novedoso espacio que debe crear para sí, más allá del lugar de antaño que deja y del nuevo que debe asumir: el tercer espacio, el del relato. Las representaciones imaginarias de la ciudad sobre las que nos habla Gustavo Remedi, donde éstas se imponen sobre las vivencias reales de los ciudadanos, que se entremezclan y fusionan con aquellos lugares que podemos vivir y sentir. Intervenimos, reproducimos y modificamos la Caracas del siglo XXI por medio de sus representaciones y gracias al imaginario que construimos acerca de la misma. La profanación de la nación y de aquellos conceptos y paradigmas “naturalizados” por el Estado, nos lleva a la ciudad vaciada, abandonada y vuelta ruinas. Ya no sólo el que emigra debe refigurar su lenguaje “agramatical” por falta de suelo. Ahora también el que se queda debe construir una nueva esfera lingüística para comprender y sobrevivir en la nueva era, la nueva “nación” que ha quedado. ■



EL MUSEO COMO LÍMITE. APUNTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN Y LA AUTORREPRESENTACIÓN

THE MUSEUM AS A LIMIT. NOTES ON REPRESENTATION AND SELF- PRESENTATION

Daniel Montero Fayad

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

hombre_tictac@hotmail.com

Resumen

Es evidente que en los últimos años se han incrementado los conflictos por la representación y la autorrepresentación a través del arte. Al parecer, nadie está de acuerdo con la manera en que se muestran ciertas situaciones políticas y sociales, asimismo, hay una demanda por la inclusión de voces locales que muchas veces son desplazadas para dar cabida a "otros" que adquieren visibilidad en comunidades y localidades que, para muchos, no les corresponden por derecho. Los museos han sido protagonistas muchas veces de este tipo de conflictos, porque es allí donde se pueden ver y donde se producen las diferencias. Este ensayo mostrará cómo es que los museos son un lugar singular privilegiado en donde ocurren los conflictos por la presentación y la representación del otro en tanto lugares que enuncian los desplazamientos y las migraciones. Además, ayudará a pensar, en ese mismo sentido, cómo opera la circulación de las imágenes en un mundo globalizado.

Palabras clave: Museo, autorrepresentación, imagen, migración.

Abstract

In recent years there have been increasing conflicts over representation and self-representation through art. Apparently, nobody agrees with the way in which certain political and social situations are shown and there is a demand for the inclusion of local voices that are often displaced by "others" who acquire visibility in communities and localities that, for many, do not correspond by right. In this conflict the museums have been protagonists many times because it is there where the differences can be seen and are produced. This essay will show how museums are a unique privileged place where conflicts occur due to the presentation and representation of others as places that enunciate displacements and migrations and help to think in the same way how the images flow in a globalized world.

Keywords: Museum, autorepresentation, image, migration.

El 8 de mayo de 2016 *Hiperallergic*, un boletín de noticias de arte de la ciudad de Nueva York publicó una nota titulada “Faced with Brooklyn Museum Inaction, Protesters Target Two Exhibitions” en la que se describía una situación particular. La nota comenzaba señalando a un grupo de manifestantes que irrumpieron en el Museo de Brooklyn en respuesta al desplazamiento, tanto en Brooklyn como en Palestina:

Organizada por el *Decolonial Cultural Front* (Frente Cultural des-colonial) y el *Movement to Project People* (Movimiento para Proteger a la Gente), los catalizadores de las protestas eran una exposición de fotografía cuyo tema central era Israel/Palestina, llamada *This place (Este lugar)*, así como el conflicto permanente con la directora del museo, Anne Pasternak, que muchos dicen ha restado importancia a las cuestiones planteadas por los artistas en la exposición *Agitprop!* en relación con la cumbre de bienes raíces del pasado otoño en el museo.¹

El primer foco de la protesta tenía que ver con la exposición de fotografía de las relaciones entre Israel y Palestina, que mostraba imágenes de paisajes y retratos, y que de alguna manera cancelaba el conflicto permanente de la región, tema que es de por sí complejo de abordar por sus implicaciones sociales, políticas y económicas. Pero a eso se le sumaban otros argumentos que al parecer hacían eco a problemas más locales y, a la vez, más generales, respecto del funcionamiento del mundo del arte internacional. La nota reporta que los manifestantes desplegaron una pancarta que decía *Decolonize this place* sobre el banner de la exposición e hizo explícito que el museo está construido sobre tierras que una vez pertenecieron a nativos americanos y que fueron desplazados. “Estamos con nuestros compañeros para el resurgimiento indígena y para luchar por la descolonización”,² declaró una mujer.

En particular, los manifestantes expresaron su preocupación con el *artwashing* —usar al arte para lavar una imagen negativa de alguna situación— para hacer referencia a los problemas graves entre Israel y Palestina, y el papel del museo y de su directora para luego referir: “Los días en los que el arte y los artistas son instrumentados para normalizar la opresión, el desplazamiento y el despojo de cualquier pueblo han terminado”,³ dijo el co-organizador Amin Husain, un miembro del Frente Cultural des-colonial, durante la ocupación del espacio de la exhibición. “Los estamos observando y vamos a examinar sus exposiciones y su financiación, y vamos a actuar cuando fallen”,⁴ afirmaron. El grupo llamó la atención sobre los patrocinadores de la exposición, que incluyen proveedores de fondos de activistas y fundaciones que han hecho donaciones para el ejército israelí (IDF) y otros grupos pro-ocupación israelitas. A modo de ejemplo, el grupo apunta a la Fundación Posen, que financia actividades educativas en las IDF.

El problema tenía que ver con que las fotografías de la exposición no hacían patente el conflicto que se vive en la actualidad en esa región, al mostrar imágenes que se asemejaban a fotografías turísticas y que, además, no incluían trabajos ni de artistas israelíes ni palestinos, quienes se negaron a participar porque no querían ser representados de esa manera. El segundo foco de la protesta estaba relacionado con una exposición que se presentó en diciembre de 2015 llamada *Agitprop!* y en la que se reunían diferentes formas de activismo y de arte. En esa muestra se había abierto un espacio para discutir asuntos sobre gentrificación, a raíz del Sexto Encuentro Anual de Desarrolladores Urbanos de Brooklyn que tuvo lugar en el museo en noviembre de 2015. Al parecer el espacio que se había abierto a los activistas para discutir fue más corto de lo previsto y se cambió de tema por decisión de la

¹ McCarthy, Rebecca. *Faced with Brooklyn Museum Inaction, Protesters Target Two Exhibitions*. 2016. Recuperado de [http://hyperallergic.com/297401/faced-with-brooklyn-museum-inaction-protesters-target-two-exhibitions/?utm_content=buffer6c5b1&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer], consultado el 25 de junio de 2017. La traducción es mía.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

directora. Así, los artistas se sintieron desplazados desde dos frentes. En primer lugar, por los procesos de gentrificación que se han vivido en Brooklyn en los últimos años y que de alguna manera eran avalados por la dirección del museo al realizar el evento de los desarrolladores. En segundo lugar, por la imposibilidad de entrar al museo para discutir los temas locales que ellos creen pertinentes. No está de más recordar que ese museo históricamente ha tenido relaciones muy cercanas con dicha comunidad. Ha cumplido la función de un museo local con el que los habitantes de Brooklyn siempre se habían sentido identificados. Entonces, es claro que se sientan desplazados por otros artistas que vienen de afuera e invadidos por la restricción de espacios que antes les pertenecían. De esa manera se puede entender la noción de desplazamiento que establecen los manifestantes al comparar el caso palestino y el neoyorquino que, aunque, a simple vista no tienen nada que ver, la noción de desplazamiento de comunidades locales por diferentes factores es su común denominador.

Este caso ilustra de forma sustancial varios problemas que viven los museos de arte en la actualidad (no sólo los de arte contemporáneo). En primer lugar, está la relación entre los patrocinadores de los eventos y las formas de arte que allí se muestran, porque al parecer no hay concordancia entre el supuesto carácter crítico del arte y los fondos con los que se financian esas obras. Dichos fondos muchas veces provienen de compañías transnacionales que han incurrido en faltas graves de diferentes tipos, desde ambientales hasta sociales por desplazamientos de poblaciones enteras. En este caso hay una contradicción explícita y lo que hace el arte sería ese proceso de “*artwash*”, es decir, un lavado de la imagen de esas empresas a partir de la promoción de un arte que critica esos mismos procesos.⁵

En segundo lugar, y en relación con el primer punto, parece que por muy crítico que sea, el arte siempre es inocuo ante una situación real de violencia, cualquiera que ésta sea. En este caso, la palabra “*inaction*” a la que hace referencia el artículo citado es fundamental. Así, vale la pena preguntar cuál sería la posibilidad de acción del museo y cómo se llevaría a cabo una acción desde allí. Se plantea entonces un problema fundamental para esta discusión: cuál es la relación entre la realidad y lo que puede re-presentar el museo de la realidad.

En tercer lugar está la relación entre el lugar de exhibición y las comunidades que demandan una mayor presencia de los artistas locales en esos recintos, demanda que adquiere un sentido muy particular si se considera que muchos museos, depende del caso, funcionan con dinero público. Pero una situación aún más importante, en un mundo de arte globalizado y bienalizado, cuál sería la relación que se puede establecer no sólo con otras comunidades desde el museo, sino también, cómo se puede entender la presencia del “otro” desde el carácter público que supone el museo y que también reporta un dato de la realidad pero que en muchos casos no es una realidad local. Lo que está en juego es el sentido de las prácticas, al partir de la movilidad de los signos y de los cuerpos se hace imposible fijar un sentido en ese desplazamiento. Así, ya no hay una representación que se ajuste al enunciado y la demanda social está en relación con una inconformidad.

Sólo hay que recordar el caso famoso en el que, en 2014, el artista local de Miami, Maximo Caminero, rompió un jarrón que hacía parte de la obra *According to what?* del artista chino Ai Weiwei en el Perez Museum, demandando inclusión de artistas locales en su programación. Lo curioso es que el artista local hizo la misma acción de Weiwei, el artista global, de destruir un jarrón, acción que estaba registrada en una secuencia fotográfica que hacía parte de esa obra y que le costó ser llevado por la policía.

Estos casos no son los únicos. En efecto, el conflicto por la representación de los otros se ha incrementado en los últimos tiempos, no sólo en los Estados Unidos sino en diferentes

⁵ Para ver esto en detalle ir a Evans, Mel. *Artwash Big Oil and the Arts*. Londres, Pluto Press, 2015.

partes del mundo, haciendo evidente que lo que trajo la globalización a los museos fue una tensión entre los sujetos, sus imágenes, el aparato neoliberal y su representación. Varios casos más como el conflicto que trajo el nombramiento de Kristen Windmuller-Luna, una curadora blanca que fue designada para dirigir las colecciones de arte africano en el mismo museo de Brooklyn y que volvió a movilizar a la *Decolonization Commission* porque no estaban de acuerdo con que fuera, de nuevo, una persona blanca la que dirigiera esas colecciones.⁶ O el caso de la Bienal del Whitney en 2017 en el que la artista blanca Dana Schutz presentó su pintura *Open Casket*, en la que se mostraba a Emmett Till, un joven asesinado en 1955 por hombres blancos y que se ha vuelto representativo para las comunidades que luchan por la igualdad racial en los Estados Unidos, esto generó polémica ya que, precisamente, Schutz es blanca.⁷ O en Brasil, en 2017, el caso de censura que sufrió la exposición *Queermuseo, cartografías de la diferencia en el arte brasileño*, que se mostraba en el Centro Cultural Santander de Porto Alegre, a raíz de la presión que el grupo Movimiento Brasil Libre ejerció al Banco Santander, el patrocinador de la muestra,⁸ porque, según ellos, se promovía la pedofilia y la zoofilia, y amenazaron al banco con promover el cierre de cuentas. O en México, la tensión que generó la exposición de Jill Magid en el MUAC, en donde las cenizas de Luis Barragán fueron convertidas en diamante con la pretensión de ser intercambiadas por su archivo que se encuentra en Suiza,⁹ se debatía, entre otras cosas, sobre la pertinencia de que una artista norteamericana tratara así el patrimonio local mexicano.

Tal vez el problema tiene que ver con las formas de entender el museo y las demandas que se le imponen, con justa razón, considerando el poder de representatividad de ese lugar en términos de discurso sobre y desde los otros, en un mundo que tensa el espacio y el tiempo en la misma movilidad. Lo que está en juego es en definitiva la noción de identidad, provocado por procesos de globalización relacionados a su vez con flujos simbólicos y de capital que no permiten un carácter fijo en la representación. En ese sentido hay que reconsiderar el museo en esa tensión.

EN EL LÍMITE ENTRE EL AFUERA Y EL ADENTRO

Lo que trajo la globalización al museo fue al mismo tiempo su cumbre y su crisis. Por un lado, el éxito que han tenido los museos, tanto públicos como privados, en las dos últimas décadas es innegable. Se han construido nuevos edificios por todo el mundo y se han adaptado viejos para fines museales.¹⁰ Sin embargo, y tal vez lo más importante, es que el museo se alteró de forma significativa por las nuevas prácticas artísticas que comenzó a recibir y por la movilidad de los artistas y de los visitantes. En 1996, cuando Hal Foster describía a los artistas como etnógrafos, no pensó en las consecuencias que eso tendría para el museo y para el campo del arte en general. A diferencia de artistas que trabajaban en y con contextos específicos en la década de los setenta, los artistas de los noventa —sobre todo los de los países de los centros artísticos— se podían desplazar de formas mucho más rápidas para trabajar en lugares a los que no pertenecían por tradición, ni de lugar ni de historia, pero producían desde ahí, a veces sin considerar demasiado las condiciones del contexto, y con el material reunido realizar una exhibición en su lugar de origen. La valiosa crítica que hace el mismo Foster al decir que esos artistas privilegiaban el espacio y no el tiempo es fundamental, porque se podría preguntar: si los artistas trabajan afuera, en un espacio y contexto extraño, ¿cómo pueden llegar a exponer y a leer esas obras, en otro contexto que les es ajeno, en un espacio público como el museo, que muchas veces tiene lógicas locales?

⁶ Para ver el caso ir a Vartanian, Hrag. *Growing Coalition Calls Brooklyn Museum "Out of Touch" and Demands Decolonization Commission*, 2018. Recuperado de [<https://hyperallergic.com/437542/growing-coalition-calls-brooklyn-museum-out-of-touch-and-demands-decolonization-commission/>], consultado el 20 de julio de 2018.

⁷ Para ver caso ir a Helmore, Edward. *The painting that has reopened wounds of American racism*, 2017. Recuperado de [<https://www.theguardian.com/us-news/2017/apr/02/emmett-till-painting-reopened-america-wounds-race-exploitation-dana-schutz>], consultado el 20 de julio de 2018.

⁸ Para ver el caso ir a Agnese, Marra. *El Santander cancela una exposición sobre diversidad sexual en Brasil presionado por grupos de derecha*. 2017. Recuperado de [<https://www.publico.es/internacional/brasil-banco-santander-cancela-exposicion-diversidad-sexual-brasil-presionado-grupos-derecha.html>], consultado el 20 de julio de 2018.

⁹ Para ver el caso ir a Mateos-Vega, Mónica. *Fuertes impugnaciones a Jill Magid en el Muac*. Recuperado de [<https://www.jornada.com.mx/2017/04/28/cultura/a05n1cul>], consultado el 20 de julio de 2018.

¹⁰ Laseca, Roc. *El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2015.



Para ponerlo en términos más claros, se pasa de la relación simbólica en un contexto a su carácter exhibitivo en el museo, con lo que se produce, a su vez, una nueva relación simbólica deslocalizada de la práctica, pero relocalizada en el espacio museal. Sin embargo, el problema no es sólo de espacio sino de tiempo: ¿qué pasa con la memoria y con la historia cuando se exhibe una pieza en un museo a la que le incumben otras historias y otras memorias? Esa pregunta va en varias vías, porque hay que considerar qué le hacen esas prácticas a los espectadores locales, a los artistas que las producen, a las instituciones, como los museos, y a los sujetos que son representados.

Por supuesto que este debate no es nuevo y se puede rastrear en la antropología y en la etnografía en la medida en que se preguntaba cómo exhibir al otro, ya fuera como ruina, objeto arqueológico, o incluso como cultura material, sobre todo pensando en que el museo está vinculado a la historia desde su colección. Sin embargo, el asunto desde la producción del arte contemporáneo tiene una consecuencia adicional a partir de la noción de “contemporaneidad” que está implicada. El problema ya no sería representar al “otro” desde su cultura material, en una actitud colonial, sino más bien cómo es que convierto al “otro” en signo que circula por los canales globales de distribución. Ese movimiento se puede seguir a través de la teoría que se producía respecto de las prácticas artísticas en la transición del siglo xx al XXI.

A final de los años noventa y a comienzos del siglo XXI aparecieron tres libros que hay que considerar respecto a la transformación de las prácticas artísticas de ese momento y que ayudan a pensar en la manera en que el museo se modificó a partir de ellas: *Estética relacional* (1998) y *Postproducción* (2002) de Nicolas Bourriaud y *One place after another* (2002) de Miwon Kwon. Esos tres libros son importantes porque además de describir las producciones artísticas de la década anterior, señalaban una noción de espacio que estaba en juego. En su primer libro Bourriaud (1998) hace del arte un estado de encuentro. Según él, “ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una ‘duración’ que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada.”¹¹

¹¹ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, Buenos Aires, A. Hidalgo, 2008, p 15.

Para este autor, el arte se instala en el intersticio social, en esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación; la obra de arte es en sí misma un “intersticio social”. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado desde la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta artística. Como se puede ver, la noción de duración que le interesa a ese autor tiene que ver más con una experiencia inmediata en un espacio, y no tanto con las maneras históricas y tradicionales en las que se podrían relacionar los sujetos con la obra de arte. Un tiempo que le permitiría a la obra escapar de su carácter de mercancía. El arte “relacional” produce un tiempo particularizado entre los sujetos, provocado por una relación social propuesta por el artista. Así, la obra como duración impide que la representación subjetiva esté fuera del evento propiciado por el artista. Sin embargo, este tipo de prácticas acarrear muchos problemas porque lo que aparece, como se le criticó varias veces a Bourriaud, es siempre un asunto de representación: “¿qué tipo de relaciones están siendo producidas, por quiénes y por qué?”¹²

¹² Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, núm. 110 (Fall 2004): 51-79.

Ahora bien, en el texto de Kwon el asunto es diferente porque está relacionado más con la manera en que la obra “tiene” y “pertenece” a un lugar y se ubica en una tensión permanente entre diferentes lugares, en lo que llama la “teoría del lugar equivocado”.¹³ Para Kwon el vínculo entre el lugar y la identidad ya no es esencial, aunque tal vez permanece un

¹³ Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

vínculo como resistencia en forma de deseo nostálgico. Así, la reconsideración conflictiva para el arte contemporáneo tiene que ver ahora con el tiempo y la pregunta por la pertinencia o no a una genealogía y es ahí donde el museo juega un papel conflictivo entre el adentro y el afuera referido a ese lugar. Si bien la arquitectura del museo es por naturaleza estática, sus formas administrativas y contenidos son móviles e inmóviles al mismo tiempo. Móviles en tanto eventos que suceden allí, pero inmóviles porque entran a un acervo, ya sea real o imaginario, de la genealogía de ese lugar. Móvil debido a que al entrar cuestionan de manera directa la genealogía de las obras que encuentran en el acervo, inmóvil porque se yerguen como referencia.

El museo funcionaría en ese caso como un punto que relaciona la movilidad de la vida con la localidad específica en la que se encuentra. El asunto tiene que ver con la variable que Kwon introducía en su libro, es decir, la relación con el sujeto y con su constitución histórica. El afuera del museo siempre va a ser un tiempo tensado por esos sujetos. En el límite entre el adentro y el afuera está el tiempo diferido.

Por último, en el libro *Posproducción* del mismo Bourriaud se plantea cómo las obras de arte son producidas a partir de un proceso que tiene que ver con la edición y recombinación de lo preexistente para pensar en nuevos códigos de uso. Según Bourriaud,

el prefijo “post” no indica en este caso ninguna negación ni superación sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo “ya se habría hecho”, sino en inventar protocolos de uso para modos de representación y estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas [...] es ante todo saber apropiárselas y habitarlas.¹⁴

¹⁴ Bourriaud, Nicolas. *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina, A. Hidalgo, 2009, p 14.

El ejercicio de habitabilidad de las formas preexistentes, y no la creación de unas nuevas, sería entonces una clave para poder entender las maneras de la presentación y representación del “otro”, porque si lo que se apropia y habita son todas las formas existentes, qué ocurriría con los sujetos a los que se ha expropiado —por decirlo de alguna manera— esa forma. Es claro que acá no hay un juego de esencialismo sino de representatividad formal en relación con la cultura material. Sin embargo, en un mundo donde la circulación del sentido parece ser una demanda, para muchos la necesidad de encontrar prácticas y lugares donde pueda existir una representatividad estable es también una premisa.

En su momento, la estética relacional, la teoría del lugar equivocado y la postproducción eran maneras de dar una explicación al arte contemporáneo respecto a la relación local-global. Sin embargo, lo que ni Bourriaud ni Kwon previeron fue la manera en que la misma deslocalización y relocalización del arte estaba afectando y alterando al lugar en que esas prácticas muchas veces se emplazaban: el museo. Al exhibir prácticas artísticas que señalaban un lugar, una forma o un comportamiento determinado pero resignificado por la misma práctica, el museo entraba en una crisis de enunciación en la medida en que ciertas comunidades ya no podían pensarse en él, generando una tensión diferida entre lo que los espectadores esperaban del museo y lo que éste estaba dispuesto a darles, que ya no era, muchas veces, autodeterminación, como veremos más adelante.

NO SOMOS LOS QUE SOMOS SINO LO QUE LLEGAMOS A SER

El asunto de la historia-memoria y espacio-contexto ya ha sido tratado con intensidad en relación con el arte contemporáneo para considerar la constitución de sujetos. Sin embargo, en un contexto globalizado han surgido nuevas maneras de entender el fenómeno a partir de la noción de “desplazamiento” que se ve con claridad ejemplificado en el museo de Brooklyn. Allí todos se sienten desplazados por algo o alguien. O en efecto lo son. Con razón, hay una resistencia a dejar esos espacios porque se leen desde el derecho de pertenencia y la manera de hacerlo es recurriendo a la historia, o mejor, a la historia que ellos creen que se debería contar y desde ahí reclamar la legitimidad. Es ahí donde se hace evidente la tensión con la memoria y la confusión de espacios. Por supuesto, no digo que los reclamos no tengan razón de ser y que no tengan justificación. Lo que es innegable es que en ese desplazamiento, muchas veces injusto, ocurren señalamientos que hay que considerar, puesto que pertenecen a las políticas de la representación. Sea como sea, el espacio que se reclama tiene una doble naturaleza, porque no hay un espacio “real” sino un espacio en relación con el sujeto enunciado y así se produce una ambigüedad entre lo que sería real y lo que sería susceptible de representación de esa realidad. La diacronía de ese movimiento es lo que produce el conflicto cuando se piensa en el arte. Es el tiempo representado, mostrado y exhibido, así como los lugares según las cosas y prácticas lo que está en juego. Pero, ¿tiempo de quién? ¿El lugar de qué sujetos? Aquí, el museo como lugar en el que se enuncian temporalidades diversas en relación con la identidad, juega un papel fundamental.

Ahora bien, en 2003 Andreas Huyssen señalaba algo importante en su artículo *Diaspora and nation: migration into other pasts*, en donde se hacía referencia a la memoria en un contexto global. Para Huyssen, un discurso de memoria global se refiere al surgimiento mundial de preocupaciones con el pasado y su codificación en los discursos políticos, sociales, legales y culturales contemporáneos. Tales acontecimientos son sintomáticos de los parámetros cambiantes del tiempo y el espacio bajo el impacto de la globalización. Estamos frente a un cambio estructural en las formas en las que vivimos y percibimos el tiempo de la realidad, formas que contrastan con la imaginaria dominante del siglo xx de la utopía de futuros, la liberación y la emancipación.

En su artículo, sin embargo, Huyssen sólo trata el tema de la diáspora al señalar la relación en que se enmarca a los otros dentro de un Estado-nación. Huyssen precisa en un apartado, que vale la pena citar completo, que:

La memoria pública, que en este caso tendría que ver con el Estado que los recibe, entra en conflicto con otra tradición que reposa en la memoria nostálgica del grupo que se ha movilizó, que a su vez, en un intento por crear una memoria unificada o incluso mítica de la patria perdida, se identifica de nuevo con lo nacional. Con frecuencia, es precisamente el mecanismo nacional de la exclusión por la cultura de la mayoría que genera y fortalece este nacionalismo contradiaspórico. Pero en las condiciones globales la memoria de la diáspora también se altera, se resignifica y se transforma generando sus propios mitos y conflictos que tensan sus mismas historias. La memoria de la diáspora en su sentido tradicional, por definición se transformó, hibridó, desplazó y dividió. Este hecho fundamenta la afinidad de la memoria de la diáspora a la estructura de la propia memoria que siempre se basa en el desplazamiento temporal entre el acto de recuerdo y el contenido de lo que se recuerda, un acto de exotización más que de recuperación. Por supuesto, esto no evitará que los recuerdos de la diáspora imiten las ficciones

de identidad que dan energía a la nación. Pero estructuralmente, la conciencia de la diáspora se acerca más a las estructuras de memoria que de lo que es la memoria nacional. La memoria de la diáspora en un sentido vital, a diferencia de su sentido reificado, sigue siendo críticamente consciente de su condición. Esto puede ser una ventaja. Así, se podría formular como pregunta: ¿pueden las formaciones nacionales de memoria, que después de todo aún existen, aprender de memoria de la diáspora?¹⁵

El asunto es muy complejo, ya que hace explícito un juego de poder, que el autor no describe de forma completa, en relación con las figuras de autoridad, frente a la representación que, a fin de cuentas, es donde ocurriría esa lucha y encuentro. La pregunta que surge es cómo se puede llegar a producir un fenómeno de empoderamiento de la diferencia y si en ese empoderamiento las diferencias empoderadas perderían su estatus de diferencia para empezar a ser representadas de otra manera. Lo que al parecer es claro en este momento no es esa forma de autoconciencia crítica del Estado que señalaba Huyssen, sino nuevas formas de exclusión producidas por figuras totalizantes sustentadas muchas veces en estados de opinión. Pero eso no quiere decir que la diferencia deje de operar, sino que, en tanto operación continua, para muchos discursos hay que desalojarla porque se percibe como una amenaza a lo "puro". La historia puede ser usada como una justificación para excluir a los otros, pero también para procurar inclusiones.

Ahora bien, surgen varias preguntas importantes: ¿si la historia hegemónica incorpora otras narraciones que se suponían marginales, habría una cooptación de esas historias por el poder? ¿Podría existir una historia descolonizada y descolonizante o siempre habría una especie de colonización del tiempo del otro? Es, tal vez, en el museo en donde estas preguntas se hacen evidentes, no porque allí se solucione el conflicto sino porque de hecho se puede ver. El museo está en la mitad de esas formas de enunciación y de pertenencia, por las maneras en que está emplazado pero también por las formas que se emplazan allí, al considerar que las prácticas son cada vez más localizadas y deslocalizadas. El asunto no es menor, porque desde esa perspectiva el museo ya no es sólo una zona de contacto, como lo señalaba James Clifford,¹⁶ sino una zona de conflicto que al mismo tiempo que amenaza su estabilidad cuestiona su pertinencia institucional desde el tiempo y el espacio que debería representar. ¿A quién presenta el museo y desde qué práctica los representa?

Cualquiera que sea el caso, el desplazamiento que se alude siempre tiene que ver con formas del ejercicio del poder, unas veces más sutiles que otras, que pertenecen a las maneras en que se presentan o representan a los sujetos. Esas formas de presentación-representación derivan en la pregunta por la legitimidad de esa representación por derecho. Derecho que muchas veces se reclama desde la legitimidad histórica asociada a un lugar que se cree propio. ¿Cómo se puede llegar a mostrar ese conflicto y quién tendría la legitimidad para mostrarlo? ¿Los directamente implicados? ¿Un observador externo que se creería "imparcial"? Y tal vez la pregunta más importante de todas: si la legitimidad del museo se pone en duda, ¿por qué seguir creyendo que el lugar idóneo para mostrar esos conflictos es el museo? Una rápida respuesta es que el museo no los muestra, los produce.

El museo, que es una institución moderna, en principio tiene un carácter de representación general porque sus colecciones alojan lo que supuestamente representaría a una colectividad. En ese sentido, de manera tradicional el museo guarda y exhibe lo que se cree pertinente para un contexto específico. Pero cuando se rompe esa relación con la circulación de objetos que muchas veces afirman diferentes lugares y sujetos, lo que se produce es una alteración de la función moderna del museo. Así, se da a una nueva fun-

¹⁵ Huyssen, Andreas. "Diaspora and nation: migration into other pasts". *New German Critique*. (88), 2003, pp. 147-164. La traducción es mía.

¹⁶ Clifford, James. *Dilemas de la cultura*. Barcelona, Gedisa, 2001.

¹⁷ Groys, Boris, *Art power*, Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.

ción institucional que no depende sólo de la exhibición de objetos o imágenes sino más bien del señalamiento de cómo es que las identidades están siempre en conformación. La exhibición no tendría un carácter afirmativo, más bien estaría en permanente construcción y es allí donde se produce el conflicto.

En efecto, todo esto tiene que ver con la relación entre lo que está fuera del museo como realidad y lo que entra al museo como arte, entre lo que es nuevo y lo que es viejo, según Boris Groys.¹⁷ Pero lo más importante es que eso que está fuera del museo no sólo está en la realidad inmediata en la que ese museo está emplazado, también tiene que ver con otras realidades, quizás ajenas, que se vuelven actuales por la circulación y el consumo de imágenes en medios de comunicación. El espacio que da el museo respecto a la representación de lo que ocurre en la actualidad es fundamental, no sólo porque el arte tenga rastros de realidad sino que, en tanto arte, aún conserva la tensión entre lo nuevo y lo viejo como memoria pero, también, como proyección hacia el futuro, es decir, como lo que queremos que nos represente más allá de nosotros. En ese sentido es que se introduce el juego de poderes en el que unos tendrían más legitimidad que otros, incluso por encima de los que se consideran locales.

EL DISEÑO DE SÍ NO ES IGUAL PARA TODOS

Ahora bien, si el museo aparece como un espacio de la representación y de los conflictos, ¿cómo entender la necesidad de autodeterminación de diferentes comunidades locales en el conflicto, cómo es que puedo comprenderme a mí mismo? Es probable que eso se pueda explicar por la relación de la necesidad de autodeterminación y la imposición representativa desde el museo, pero también con la manera en la que se hace patente que el museo ya no es el lugar privilegiado de las representaciones. Con ello, lo que surge es una nueva tensión, esta vez mucho más intensa, entre lo que se exhibe en el museo y las formas de representación que le preceden en la virtualidad de internet.

Al final de su ensayo *La obligación del diseño de sí* de 2008, Boris Groys elaboraba un argumento al respecto de la forma en que el diseño del sujeto se ha vuelto cada vez más importante, sobre todo a partir de la aparición de las redes sociales y la circulación de información. Groys apunta de manera sugerente que:

Ya no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión de manifestación del Yo, de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior. Hubo una época en que la gente estaba interesada en cómo aparecían sus almas frente a Dios; hoy está más interesada en cómo aparece su cuerpo en el entorno político. Este interés apunta, por cierto, hacia lo real. Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una shockeante interrupción de la superficie diseñada, sino como una cuestión de técnica y práctica del autodiseño, una cuestión a la que ya nadie puede escapar. En su momento, Joseph Beuys dijo que todos tenían derecho a verse a sí mismos como artistas. Lo que se entendía en ese momento como un derecho se ha convertido hoy en una obligación. Mientras tanto, estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores.¹⁸

¹⁸ Groys, Boris. "The Obligation to Self-Design", *e-flux*, 11 (0), 1-7, 2008.

La obligación del diseño de sí tiene que ver con una cuestión formal y con un espacio en el cual se despliegan todas esas formas autodiseñadas y con necesidad de autodetermina-

ción. Sin embargo, al parecer, la obligación a la que alude Groyes es un tanto determinante en la medida en que, al no poder escapar de ella, nos veríamos impelidos a generar tanto discursos como imágenes de lo que soy, que estarían operando en el flujo de información de una manera singular: lo que soy son mis imágenes que circulan en la red de formas a veces insospechadas. La virtualidad en esa condición no es que quede erguida como una realidad paralela, sino que se instala, en la realidad “real”, como su sustento.

Sin embargo, Groyes no considera que el diseño de sí ya está operando como diseño del otro como signo, en los medios de comunicación. En ese sentido, yo no sólo tengo la obligación del autodiseño sino también de relacionarme con las otras formas de diseño de mí que existen fuera de mi control y que me preexisten en la red. Así, las formas de las imágenes de las que habla Groyes están previamente diseñadas y yo entraría en ese juego para alimentarlas y transformarlas. Sin embargo, hay una consideración que no contempla Groyes respecto del autodiseño que tiene que ver con el tiempo en el sentido que las imágenes que me preceden se mueven más rápido de lo que yo puedo moverme en el mundo real. Así, cuando mi presencia se vuelve real y no sólo imagen tengo que lidiar con el prejuicio de esa imagen que es la que me ha configurado de manera previa. Y para hacer aún más complejo el asunto, así todo el mundo tenga la obligación del diseño de sí, no todos lo pueden hacer de la misma manera porque no tienen el acceso a los medios, reales y simbólicos, que permitirían tal operación.

En ese sentido el diseño de sí no es parejo ni se da de la misma manera para todos porque allí se establecen unas políticas de la representación en las que también ocurre una tensión por lo que soy, por cómo me muestro, por lo que otros ven de mí y lo que creen que soy a partir de esa imagen. Además, todo eso funciona en otros medios de difusión que no son sólo la red, como, por ejemplo, la televisión. Incluso, es en los inter-medios en donde ocurre ese diseño y no en exclusivo en las posibilidades de internet, sobre todo si se considera que cada vez hay más formas en que los diferentes medios interactúan entre sí y se retroalimentan.

Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con el museo, la migración y el arte? Es claro que el arte también tiene la posibilidad de pensarse en relación con el diseño de sí, pero es allí en donde se hace patente su relación histórica como elaboración ideológica. El diseño de sí en el arte no funciona de la misma manera que en la red porque establece una relación diferente con el tiempo y con el espacio cuando las imágenes y prácticas del arte se exhiben en un museo. Por mucho tiempo, la relación de la representación de uno mismo en el espacio museal estaba restringida, ya que era determinada por diferentes fuerzas, muchas veces coloniales. Pero con el flujo y los medios de información la pregunta de cómo queremos ser representados, cómo queremos autodiseñarnos se vuelve urgente. De nuevo, el caso del museo de Brooklyn es ilustrativo porque el debate de a quién pertenece el museo y qué es lo que se debería exponer ahí atraviesa toda esta problemática. El diseño de sí también sucede desde el museo, pero muchas veces las imágenes que representan ciertas movilizaciones no se ajustan a los imaginarios debido a que o sobrerrepresentan o subrepresentan. El problema es que no hay una justa medida de la representación porque en el mundo contemporáneo las formas de diseño son políticas, como lo señala Groyes. O para ser mucho más claros, la política se ha transformado debido a que ahora tiene que ver con la manera en que se producen las imágenes de los sujetos y no sólo sus discursos. Es una política que, en tanto obedece a las imágenes, pertenece a un régimen estético.

El desplazamiento, sin embargo, no tiene que ver en exclusivo con las imágenes sino también con sistemas de legitimación, o para ponerlo en otros términos, con la manera en

¹⁹ Para ver esto en detalle ir a Evans, Mel. *op. cit.*

que se relacionan las imágenes con las instituciones. Es allí que el fenómeno del *artwashing*, que se señalaba al principio de este texto, se vuelve fundamental. Si la política depende en cierta medida de la imagen, es necesaria la corrección en los imaginarios a través del arte, una variable que han aprendido a utilizar con perfección las empresas para generar diferentes percepciones de sus misiones sociales. Es en ese sentido que se puede entender el conflicto que se produce cuando los museos son patrocinados por la industria privada. Es claro cómo es que esto operó en relación con el escándalo de la British Petroleum en 2010, con la explosión de su plataforma *Deepwater Horizon* en el Golfo de México, que es hasta ahora el derramamiento de crudo más importante de la historia, y la simultánea financiación al Tate de Inglaterra por parte de esa misma corporación.¹⁹ Es evidente que la operación del *artwash* es importante, ya que agrega un elemento más en las tensiones que se producen en el museo y desde el museo.

Por eso hay que hacer la pregunta: ¿el museo para quién? Si las imágenes representan a los otros, pero también me deberían representar a mí ¿cómo se pueden conciliar esos intereses diversos? El asunto es que no se pueden conciliar debido a que se establece una relación con el espacio y con el tiempo desde la noción de pertenencia. Todos creemos pertenecer a algún lugar y a algún tiempo. Pero también los otros nos dan un lugar y un tiempo. Así, en un mundo globalizado en el que hay permanentes migraciones y desplazamientos causados por diferentes factores, y en el que las imágenes propias y de los otros circulan y son consumidas a veces de manera indiscriminada, el museo aparece como un lugar, literalmente hablando, en el que se hacen patentes todos esos conflictos, pues allí adquieren una forma muy particular, una forma que no es definitiva. Es la forma del espacio y del tiempo como conflicto provocado por el museo como límite.

¿En qué sentido el museo puede ser considerado como un límite? La transformación institucional a la que se ha sometido ya no permite pensar que el museo (sólo) sea un lugar incluyente. Justo, en tanto allí se dan las tensiones de la representación, el museo es un lugar en el que las mismas posibilidades de la representación son patentes al producir ese conflicto. Como se puede ver, a partir de estas afirmaciones no se puede llegar a una conclusión definitiva, sino que, más bien, son la evidencia de que algo está ocurriendo en la relación entre migración (de cuerpos, de imágenes, de sentidos), representación, arte, imagen, medios de comunicación, sujetos y legitimidad institucional que permiten generar una nueva consideración del museo. Así, el museo como límite no puede ser definido de manera categórica sino, más bien, a partir de cada una de las contradicciones que se producen cada vez que una afirmación identitaria ocurre en sus salas. El museo como límite es entonces una reconsideración en la lucha por la representación y por la pertinencia de las prácticas artísticas y culturales.■

THEODOR W. ADORNO Y WALTER BENJAMIN. TOTALIDAD Y FRAGMENTO: EL CUERPO, ENTRE ARTE, CULTURA Y TÉCNICA¹

THEODOR W. ADORNO AND WALTER BENJAMIN. WHOLENESS AND FRAGMENT: THE BODY, BETWEEN ART, CULTURE AND TECHNOLOGY

Marian de Abiega Forcén

Doctoranda en 17, Instituto de Estudios Críticos

abiega.marian@gmail.com

Resumen

A partir de la revisión de algunos escritos de Susan Buck-Morss y Jay Martin sobre Theodor Adorno y Walter Benjamin, este artículo plantea una tensión entre dos constelaciones conceptuales que articulan sendos pensamientos acerca de las transformaciones que suceden en la percepción del arte en vista de los cambios tecnológicos. Theodor Adorno, totalidad/distinción/autonomía; y Walter Benjamin, fragmentación/mezcla/heteronomía. Ambas, en relación con la idea de cuerpo y la experiencia de mundo que permea el diagnóstico que cada autor realiza del fenómeno cultural que les es contemporáneo..

Palabras clave: totalidad, fragmento, cuerpo, técnica, cultura.

Abstract

Departing from a revision of some of the writings of Susan Buck-Morss and Jay Martin on Theodor Adorno and Walter Benjamin, this essay puts forward a tension between two conceptual constellations that articulate both of their thoughts about the transformations that happen in relation to the perception of art in view of the technological changes. Theodor Adorno: totality/distinction/autonomy; and Walter Benjamin, fragmentation/mixture/heteronomy. Both, in relation to the idea of the body and the experience of the world that permeates their diagnosis of their contemporary cultural phenomena.

Keywords: totality, fragment, body, technology, culture.

¹ Los huecos entre esta constelación de palabras son espacios abiertos para la inversión dialéctica; mi intención es que a través de esos lugares "entre" de la escritura, fluyan los conceptos, desmarcándome de una posición binaria, haciendo eco de las posturas teóricas de ambos autores.



Walter Benjamin y Theodor W. Adorno tuvieron una amistad interrumpida en la que discutieron sus puntos de vista relativos a la cultura en su doble significación: como arte “elitista” y como “estilo de vida”. Su relación atravesó el entendimiento de los campos estético, político y tecnológico que cada uno tenía. La postura cognoscitiva marxista de ambos los une a la vez que los distancia; si bien los dos analizan los cambios en el desarrollo del arte como práctica social —en cuanto a su elaboración, distribución, percepción y función— de forma paralela a la crítica de la producción capitalista. Adorno, veía “los fenómenos superestructurales como anticipatorios del cambio socioeconómico” y notaba “la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y las técnicas”;² para él, lo importante era la autonomía del arte cuya estructura inmanente era transformada por el artista provocando su progreso y lamentaba “la incapacidad para el marxismo vulgar para ver más allá de la función ideológica o instrumental del arte”.³ En cambio, Benjamin notaba que las transformaciones artísticas habían sucedido 50 años más tarde respecto a los cambios infraestructurales y “situaba a la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística”,⁴ vinculadas éstas, a un hondo reajuste del mundo social, que para el autor, pujaba por una sociedad emancipada.

En línea con la acepción de “estética” como *aisthesis*, esto es, lo relativo a la percepción y, por lo tanto, desde el cuerpo como primera unidad de sentido del mundo, me interesa cotejar la manera en que ambos autores piensan las transformaciones que suceden en la percepción del arte y en vista de los cambios tecnológicos. *El arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin y *La industria cultural* de Adorno y Horkheimer comportan dos miradas distintas sobre la mediación del cuerpo desde la técnica y el arte. Mi propuesta es estudiar la tensión entre las constelaciones que percibo como importantes para Adorno: totalidad/distinción/autonomía y fragmentación/mezcla/heteronomía para Benjamin; ambas, en relación con la idea de cuerpo y la experiencia de mundo que permea el diagnóstico que cada autor realiza del fenómeno cultural que les es contemporáneo. De entrada, hay que decir que existe una diferencia de ubicación geográfica: Europa para Benjamin y Estados Unidos para Adorno; y otra, en cuanto al tipo de producción artística que les interesa: el primero ubica el centro de su análisis en la fotografía y el cine —producciones artísticas que nacen ya como reproductibilidad técnica—, y el segundo, principalmente en cuanto a la música. Tomaré para mi análisis el momento afirmativo —fecundo— de la cultura según cada autor con la intención de encontrar un asidero, a sabiendas de que ambos hacen un diagnóstico dialéctico y negativo de estos fenómenos, y que no hay en ellos una intención de síntesis, sino la de desmenuzar las implicaciones de fuerzas en flujo, que se invierten, deslizan y chocan constantemente, sin permitir una resolución final. Benjamin no dejó de ver la sombra del fascismo sobre el arte y Adorno la de la industria cultural, y viceversa; la historia les había enseñado que los documentos de la cultura son también de la barbarie.

BENJAMIN.FRAGMENTACIÓN,MEZCLA YHETERONOMÍA

Walter Benjamin detecta cómo la obra de arte tecnológicamente mediada se había liberado tanto de su función ritual como de su papel del “arte por el arte”; ambas situaciones son para

² Buck-Morss, Susan. “Teoría y arte: en búsqueda de un modelo”, *El origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Nora Raboutnikof (trad.), México, Siglo XXI, 1981, p. 295.

³ Adorno, Theodor, W. citado en Jay, Martin, “La cultura como manipulación; la cultura como redención”. *Adorno*, Manuel Pascal (trad.), España, Siglo XXI, 1988, p. 147.

⁴ Buck-Morss. “Teoría y arte: en búsqueda de un modelo”, *op. cit.*

el autor la condición de posibilidad para que ésta ofreciera una respuesta revolucionaria; esto es, que resistiera la instrumentalización política de la que estaba siendo víctima en manos del fascismo. Para Susan Buck-Morss: “La comprensión crítica que tenía Benjamin de la sociedad de masas quiebra la tradición del modernismo (de manera mucho más radical, por otro lado, que su contemporáneo Martin Heidegger), haciendo estallar la constelación arte, política y estética”.⁵ Por ejemplo, Benjamin mira el problema teórico que trae la invención de la fotografía, no como el planteamiento de si la fotografía es o no arte, sino de cómo ésta cambia el concepto de arte. Benjamin valora las “experiencias culturales tecnológicamente mediadas”⁶ por su potencial de creación de conocimiento y de discernimiento crítico, por lo tanto, por la potencia política que conllevan. Y es que, si de mediación se trata, esta relación cuerpo-mundo que Benjamin apuntala y que Buck-Morss caracteriza como “sistema sinestésico”⁷ supone, por un lado, la mezcla del sujeto-objeto, comprendiendo una continuación entre el cuerpo y el fenómeno que experimenta, y por el otro, comporta una traslación; a saber, una serie de correspondencias entre los sentidos corporales que responden a estímulos que no les son “propios” —como percibir el color de un estímulo sonoro—. Es así que, en este sentido y según Susan Buck-Morss, para Benjamin “la experiencia del mundo moderno es neurológica. Tiene su centro en el shock”;⁸ vale decir entonces que, el cuerpo del hombre moderno que pasea por la urbe está saturado de estímulos y por instinto de sobrevivencia anula este derroche sensitivo y trabaja en modo inverso, anestesiando. El surrealismo había despertado *una iluminación profana*⁹ logrando que “las invenciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria”.¹⁰

Benjamin explica que el espectador de cine experimenta un cuerpo fragmentado por la acción del “camarógrafo-cirujano”¹¹ quien intenta “restaurar la ‘perceptibilidad’”;¹² es ahí donde el cine con la táctica del shock empuja al organismo a responder a la realidad. Especialmente el cine de vanguardia soviético, por ejemplo, *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, explora la experiencia corporal con los aparatos; el uso de la cámara subjetiva provoca la sensación de devenir *cyborg* mediante la prolongación del ojo/cuerpo con el lente. Entre el documental y la experimentación lúdica, ésta es una obra meta-cinemática que busca la construcción de un mundo moderno utópico que celebra la tecnología atravesando el cuerpo como un servo-mecanismo.¹³

¿Qué cuerpo es éste que le interesa a Benjamin en relación con el arte? Es el del obrero que se auto-exhibe en su situación laboral y en momentos de recreación; éste participa como actor, como crítico, y como parte de la cadena de producción en la división de trabajo del cine. Para Benjamin, el proletario adquiere conciencia de clase al “mirarse cara a cara”,¹⁴ como parte de un colectivo; en esto consiste su “derecho a ser filmado”,¹⁵ es ése “el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase”.¹⁶ Es un cuerpo que en un momento se da cuenta

⁵ Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, Buenos Aires, La marca editora, 2014, p. 172.

⁶ *Ibid*, p. 169.

⁷ *Ibid*, p. 183.

⁸ *Ibid*, p. 187.

⁹ Benjamin, Walter. “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. *Obras, Libro II / vol. 1*, Jorge Navarro Pérez (trad.), España, Abada, 2010, p. 303.

¹⁰ *Ibid*, p. 316.

¹¹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.), México, Itaca, 2003, p. 80.

¹² *Ibid*, p. 190.

¹³ Noción tomada de Marshall McLuhan que hace referencia a la relación de los cuerpos humanos y sus prótesis maquínicas, sobre todo a la dependencia de los usuarios respecto a las herramientas tecnológicas.

¹⁴ Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, op. cit., p. 112.

¹⁵ *Ibid*, p. 75.

¹⁶ *Ibid*, p. 78



¹⁷ *Ibid*, p. 81.

¹⁸ *Ibid*, p. 61.

¹⁹ *Ibid*, p. 81.

²⁰ Echevarría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad?* México, UNAM, 2009, p. 19.

²¹ *Ibid*.

²² *Ibid*, p. 29.

²³ *Ibid*, p. 57.

²⁴ Benjamin, Walter. *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica..." *op. cit.*, p. 218.

²⁶ Benjamin, Walter. "El surrealismo..." *op. cit.*, p. 301.

²⁷ Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Bolívar Echevarría (trad.), México, Itaca, 2004, p. 18.

²⁸ Díaz, Ariane. "Huellas de las vanguardias". *Constelaciones dialécticas. Aproximaciones a Walter Benjamin*, Miguel Vedda (comp.), Buenos Aires, Cuadernos de Herramienta, núm. 3, vol. 1, p. 50.

²⁹ *Ibid*.

³⁰ *Ibid*.

³¹ Buck-Morss. "Estética y anestésica..." *op. cit.*, p. 190.

³² Benjamin, W. *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 86.

de la mediación articulada por la cámara, cuando el objetivo del lente coincide con su ojo y rompe la ficción; y en otro instante, percibe en "la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica".¹⁷ Ésta es la paradoja entre el artificio de inmediatez —la fantasmagoría del cine— lograda gracias al ocultamiento del aparato cinematográfico y el potencial de construir una realidad mezclando trozos de imágenes, reordenándolos a partir de una producción temporalmente diferida —en el estudio—, que mediante las estrategias artísticas de la edición y el montaje tiene la posibilidad de "ser mejorada";¹⁸ esto es, no es un obra terminada, ni clausurada, y lo más interesante es que adquiere una función política: "Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto al aparato —que él tiene derecho de exigir a la obra de arte— precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato".¹⁹ Este hablar en términos de "derecho" conlleva una apuesta de participación democrática —que es lo que Bolívar Echevarría argumenta— que representa el cine, especialmente para Benjamin. Esta "segunda técnica"²⁰ es la relación lúdica, experimental y de cooperación entre "la naturaleza y la humanidad";²¹ que a través de la innovación tecnológica posibilita la actualización de una versión alterna a la modernidad "civilizada" capitalista, en la que ya no impere la "escasez absoluta" como condición de la "ley de acumulación".²² Es ésta una percepción que proyecta una "liberación"²³ mediante los mismos aparatos. Es en este sentido que Susan Buck-Morss entiende la frase final de Benjamin de "politizar el arte" como respuesta a la "estetización de la política puesta en práctica por el fascismo";²⁴ la autora argumenta que si experimentamos la cámara de Leni Reifenstahl, en el *Triunfo de la voluntad*, "de manera no-aurática... si utilizamos el aparato técnico como ayuda para la comprensión sensorial del mundo exterior en vez de como escape narcisista o fantasmagórico de éste, veremos algo bien distinto".²⁵

En el *Autor como productor*, Benjamin plantea una praxis poética que acorte la distancia entre el trabajo mental y el manual; el intelectual marxista con su crítica literaria incidiendo directamente dentro de las relaciones de producción. Para Benjamin, tanto la "fusión" o des-dibujamiento de fronteras entre disciplinas y géneros artísticos, como la subversión de jerarquías entre las competencias del intelectual y del espectador que hace crítica en el periódico, son maneras de intervenir, modificando el mundo administrado. Por ejemplo, los textos surrealistas que "no" son literatura, sino "otras cosas (manifestación, consigna, documento, bluff, o si se quiere falsificación);"²⁶ o el dadaísmo que sacrifica las ganancias económicas por darle bofetadas al espectador, y el montaje fotográfico de vanguardia que hace crítica a la economía de guerra. Especialmente importante fue el teatro épico de Brecht que interrumpe la ilusión obligando al espectador a tomar postura desde el "laboratorio dramático".²⁷

Benjamin describe un espectador que tiene la capacidad de elegir, de sortear y zapear, lo que es importante de percibir, aquel que hace una "reflexión en la dispersión"²⁸ para examinar críticamente. Este cuerpo recibe el filme como inundación, "la recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento";²⁹ es un "notar de pasada".³⁰ Este cambio en la percepción, caro a Benjamin, coincide con la paradoja que Susan Buck-Morss explica, citando al neurólogo Frederick Mettler, cuando "apunta que uno simplemente debe estar presente para conducir un automóvil, mientras que la reflexión creativa es 'distraída'".³¹ Otra fragmentación valorada por Benjamin en el cine es la técnica que logra la experiencia de lo "visual inconsciente"³² con las tomas en "detalle temporal", de la cámara lenta, y el "detalle espacial" de las ampliaciones; a partir de ambas se activan

“conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia.”³³ Llama también la atención de Benjamin —positivamente— cómo la educación también se compartimenta, se vuelve politécnica, el artista deviene técnico y el trabajo se atomiza en especialidades. Elogia a Baudelaire en tanto toma como tema la experiencia moderna de la urbe a modo de *collage* registrando “en su poesía precisamente la sensualidad fragmentada y chirriante, incluso dolorosa, de la experiencia moderna de un modo que perfora y traspasa la fantasmagoría”,³⁴ es una experiencia discontinua y dispersa de lo que existe.

La técnica para Benjamin tiene un desarrollo dialéctico en muchos niveles. La técnica anterior de alguna manera prefigura a la siguiente: “[s]i en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro.”³⁵ Ambas formas —lo antiguo y lo nuevo— coinciden temporalmente, no se anulan, más bien, se da una cierta inter-medialidad y una tendencia conjunta a futuro: “[d]esde siempre, una de las tareas más importantes del arte ha sido la de generar una demanda a cuya satisfacción plena no le ha llegado la hora todavía.”³⁶ Además, el perfil de la técnica antigua parece distinguirse mejor cuando aparece la nueva:

“La obra artística, dice André Breton, sólo tiene valor en la medida en que tiembla atravesada por reflejos del futuro.” De hecho, toda forma artística desarrollada se encuentra en el punto de intersección de tres líneas de desarrollo. En efecto, la técnica trabaja en la dirección de una determinada forma artística. Antes de que apareciera el cine había folletos cuyas imágenes, a una presión del pulgar, pasaban volando para presentarnos una pelea de box o un partido de tenis; en los bazares había dispositivos automáticos cuya sucesión de imágenes se mantenía en movimiento al hacer girar una manivela. En segundo lugar, las formas artísticas heredadas, en cierta fase de desarrollo trabajan esforzadamente para alcanzar efectos que más tarde las nuevas formas artísticas logran fácilmente. Antes que el cine se generalizara, los dadaístas intentaron con sus “eventos” introducir una cierta conmoción en el público, la misma que Chaplin alcanzaría después de manera más natural. En tercer lugar, ciertas transformaciones sociales, a menudo invisibles, trabajan en dirección a una transformación de la recepción que sólo será aprovechada por la nueva forma artística. Antes de que el cine comenzara a construir su público, ya se reunía un público para recibir las imágenes del *Kaiserpanorama* (que habían dejado de ser inmóviles).³⁷

La cita anterior describe una apreciación de la dimensión social heterónoma del arte en la que Benjamin señala las redes que éste hace con la técnica, con las formas y las funciones sociales; una disposición del arte a mezclarse y trabajar hacia ciertas tendencias en las que se intersecta con la vida.

ADORNO. TOTALIDAD, DISTINCIÓN Y AUTONOMÍA

Adorno pensaba como insalvable la distancia entre el arte y la vida; su postura era una “dialéctica negativa”; la “verdad” del arte consistía en encarnar la situación de sufrimiento de la condición humana y no disimularla con la ilusión de un mundo en donde no hubiera antagonismos. Aunque deseaba la superación de la tensión entre la cultura elitista y la cultura como estilo de vida, “reconocía que la solución nunca podría venir de la disolución de la alta cultura en la vida cotidiana del presente, que se limitaría a negarla sin realizar su potencial emancipador.”³⁸ Adorno encuentra en la “desestetización del arte”³⁹ la manera de

³³ *Ibid.*

³⁴ Buck-Morss. “Estética y anestésica...”, *op. cit.*, p. 202.

³⁵ Benjamin, Walter. *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

³⁷ *Ibid.*, pp. 110-111.

³⁸ Jay, Martin. “La cultura como manipulación; la cultura como redención”. *Adorno*, Manuel Pascal (trad.), España, Siglo XXI, 1988, p. 106.

³⁹ Adorno, T. citado en Jay, Martin. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 149.

esquivar tanto la tradición aurática de la obra con función ritual, como la cooptación como mercancía dentro de la industria cultural, y la instrumentalización política de parte de los regímenes totalitarios. La desestetización opera como antídoto a la reificación mediante la innovación de las leyes compositivas y estructurales de la inmanencia material de las obras, y era posible sólo si se rechazaba cualquier injerencia de las fuerzas productivas del contexto externo; la música experimental atonal de Schönberg representaba para Adorno una crítica interna a la teoría musical que había naturalizado la tonalidad tradicional occidental; sin embargo, “[n]o había ningún compositor, ni siquiera Schönberg, que se escapara a las aporías de la cultura producidas por la dialéctica de la Ilustración”.⁴⁰ Para Adorno la calidad estética —forma— era condición de posibilidad de una obra de incidencia social y política —contenido—; pero para él, la distancia entre el arte y la vida “no puede ser corregida dentro de la música, sino dentro de la sociedad”.⁴¹ El arte sigue siendo ese “otro”, tiene un carácter diferencial, opera una autonomía desde el extrañamiento:

⁴⁰ *Ibid*, p. 132.

⁴¹ Adorno, citado en Jay, Martin. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 128.

Si hay un momento positivo en la verdad estética, éste sólo es evidente en aquellas obras que luchan por la más completa autonomía de la sociedad actual, renunciando a la asequibilidad inmediata y al impacto popular. Al negarse a aceptar la unidad entre arte y vida, mantienen la esperanza de una vida futura que imitará al arte en su forma más utópica. Porque sólo con la total inutilidad de tales obras, que se resisten obstinadamente a todos los intentos de instrumentalizarlas, se desafía a la actual dominación de la razón instrumental.⁴²

⁴² *Ibid*, p. 151.

⁴³ *Ibid*, p. 118.

¿Qué cuerpo es entonces el que Adorno piensa como positivo en relación al arte y la técnica? Así como Benjamin practicó el collage en la escritura de *Los pasajes* —poética que le era cara por sus potencias innovadoras y políticas—, por su parte Adorno, interpretaba la música de cámara, tradición burguesa que definía como “... la coherencia extrema en la búsqueda de las leyes técnicas del arte autónomo [es la] que cambia este arte y, en vez de convertirlo en un tabú o un fetiche, lo aproxima al estado de libertad”.⁴³ Para Adorno la reproducción técnica de la música era un hecho negativo ya que alejaba al sujeto de la interpretación y lo arrinconaba a una pura escucha pasiva; él añoraba la experiencia del sujeto burgués, contenido en el ámbito privado, ejecutando su instrumento, un sujeto diametralmente opuesto al desbordado por la experiencia urbana de lo “sublime corporal”⁴⁴ de Benjamin; Adorno no compartía con su amigo la fe en el potencial emancipador de la tecnología, ya que ésta tenía un poder mistificador equivalente a la ideología sobre el hombre moderno, y el proletario nunca llegó a constituirse en “sujeto musical”⁴⁵ colectivo; por otro lado, los cuerpos sensuales y contorsionados por el jazz le parecían manejados desde “la cultura de masas [que] era una mezcla completamente sintética y cínicamente impuesta desde arriba”; ⁴⁶Adorno no encontró una forma musical en la segunda mitad del siglo xx —exceptuando individualidades como John Cage— que llenara sus expectativas de arte autónomo; este casi vacío del objeto, desemboca en una ausencia de cuerpo social afirmativo.

⁴⁴ Navarro Monedero, Luis. “Penúltimo asesinato del arte burgués”. *Industrias mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)*, España, Traficantes de sueños, 2010, p. 3.

⁴⁵ Adorno, T., citado en Martin, Jay. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁶ Martin, Jay, “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, pp. 111-112.

La base de la teoría estética de Adorno es subrayar la importancia de la inmanencia material de la obra, su resistencia, el suelo que soporta los contenidos; la libertad del compositor se alcanza cuando éste actualiza los valores artísticos que se encuentran objetivamente dispuestos en ella, y la incidencia social del arte depende de su estructura y calidad estética. Aquí encontramos una diferencia fundamental en cuanto al concepto de técnica entre Benjamin y Adorno:

El concepto de técnica en la industria cultural sólo es idéntico de nombre a la técnica de las obras de arte. En esta última, la técnica se preocupa por la organización interna del propio objeto, por su lógica interna. En cambio, la técnica de la industria de la cultura es, desde el principio, una técnica de distribución y reproducción mecánica, y por lo tanto siempre permanece exterior a su objeto.⁴⁷

Aparece, como un hilo conductor dentro del discurso de Adorno, el rechazo de ciertas prácticas artísticas mezcladas y fragmentarias que operan como tácticas de fetichización y homogeneización; un arte cooptado por lo que él y Horkheimer diagnostican como “industria cultural”, que es el estatus de la cultura en la modernidad capitalista. La cita, apropiación, montaje, ediciones y repetición son “[f]órmulas predigeridas [que] eran reproducidas *ad infinitum* en detrimento de una auténtica innovación”;⁴⁸ operaciones parasitarias de obras autónomas anteriores; poéticas que conllevan una escucha “atomista” y de “disociación” relacionada con una actitud “infantil” que denomina “regresión de la escucha”;⁴⁹ experiencia del “... desplazamiento del interés al estímulo del color y al truco aislado, ajenos ambos a la totalidad y quizá a la ‘melodía’”.⁵⁰ Adorno afirma, en cambio, las categorías del arte autónomo como son la integridad, la capacidad de síntesis y consumación de la “gran música” —Beethoven—, y a la vez y de manera inversa, la introducción de la disonancia —Schönberg— como resistencia a la simulación de un mundo armónico. Este último tipo de música “seria” exige como paralelo una “audición estructural”⁵¹ facilitadora de la comprensión y ejecución correctas de “lo nuevo”, que capacitaría “el discernir cualitativamente los niveles formales, la plenitud configuradora y la energía organizativa”⁵² que daría también criterios para juzgar “calidad” y para encontrar una “verdad” que, en la música, “se desvela en la concreción de lo diferente”.⁵³ De ahí que esta noción de totalidad no debe confundirse con el aspecto negativo de asimilación impuesto por la cultura de masas al que Adorno se oponía; aquí utiliza el concepto en cuanto a un modelo de “totalidad que se despliega de forma dinámica”;⁵⁴ más cercana a las reconciliaciones dialécticas de Hegel; esta totalidad en términos musicales, explica Jay Martin, “... está menos inclinada a eliminar la alteridad. El momento irreductiblemente mimético en la música significa que ésta nunca puede ser una construcción de un sujeto completamente dominador”.⁵⁵ Adorno —nos dice Martin— pensaba en la música de Beethoven como un “holismo materialista utópico”;⁵⁶ y el crítico celebra en ella la manifestación de la aporía de “la objetividad de lo subjetivo y viceversa”⁵⁷ en la *praxis* estética.

La dialéctica crítica que Walter Benjamin y Theodor W. Adorno aplican sobre la condición de la cultura resulta complementaria; ubicándose entre los registros de la estética/política/arte forman relaciones en constante flujo, operan inversiones y desplazamientos; un momento afirmativo pasa luego a ser negativo y éste puede reinvertirse en el siguiente instante; ambos trabajan con un arte que vehicula la ambivalencia autonomía/heteronomía; aunque no están en completo acuerdo en cuanto al diagnóstico del *statu quo*, comparten desde su criticismo marxista la convicción de que el juicio estético forma vínculos de modelos democráticos, y que la experiencia estética posibilita la negación del mundo administrado y es detonadora de transformaciones sociales. A continuación, expongo tres ejemplos de obras de arte contemporáneo que comparten su vocación crítica.

Johan Grimont en su film *Double Take*, 2009 (<https://www.youtube.com/watch?v=0oN1oh0hBRY>), construye una narrativa de vértigo ontológico *zapeando* entre diferentes medios al estilo MTV; desde una imagen cinemática de Hitchcock, hasta el documental televisado del encuentro entre Nikita Krushev y Richard Nixon, pasando por una serie de

⁴⁷ Damásio, António. *E o cérebro criou o homem*. Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

⁴⁸ Martin, Jay. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁹ Adorno, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa 14*, Madrid, Akal, 2009, p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Adorno, Theodor W. “Anotaciones sobre la vida musical alemana”. *Impromptus*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), España, Laia, 1985, p. 34.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Adorno, T. citado en Martin, Jay. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Mandado, Ramón E. “La praxis de la ‘Teoría estética’”. *Adorno (1903-1969)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1994, p. 50.

⁵⁸ Broma de Hitchcock al presentar de forma irónica los cortes comerciales.

⁵⁹ Adorno, T. citado en Martin Jay, "La cultura como manipulación...", *op. cit.*, p. 119.

⁶⁰ Adorno, Theodor W., *Teoría Crítica*, Rolf Tiedmann (ed.), Jorge Navarro (trad.), Madrid, Akal, 2004, pp. 234-235, citado por Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey, en el catálogo de exposición, *Fetiches críticos*, México, 2010.

⁶¹ Adorno, T. citado en Jay, Martin, "La cultura como manipulación...", *op. cit.*, p. 105.

comerciales de café "mortalmente aburridos".⁵⁸ La poderosa imagen documental de una explosión nuclear se sigue de un show de música pop con Diana Ross y las *Supreme*; secuencia en la que podemos recordar la crítica de Benjamin a la estetización de la guerra y el límite en el que el hombre admira su propia aniquilación como espectáculo. Esta obra expone la idea de Adorno de que "[l]a ideología de la industria cultural contiene el antídoto de su propia mentira";⁵⁹ el objeto fetiche, objeto de pulsión: el café sublimado, en su materialidad cautivante anuncia una dimensión letal y aparece como el arma doméstica, premonición del crimen que se llevará a cabo en lo íntimo de lo doméstico. La apuesta de Johan Gri-monprez va por una estética del mestizaje, activando coaliciones tecnológicas —caras a Benjamin— produce una experiencia espacio-temporal absolutamente esquizofrénica; se desmarca del concepto de historia lineal y con el empoderamiento del pulsador lanza imágenes aisladas, discontinuas, híper estimulantes, imágenes sobre imágenes. Construye al tiempo, una conciencia crítica y una poética del mundo devorado por la imagen. La acción del zapear implica mucho más que desmontar y remontar imágenes heterogéneas para crear configuraciones inéditas; se trata de un recorte que a partir de disparates visuales opera una forma crítica del saber, y de la presentación infinitamente maleable del conocimiento por imágenes.

La serie *Sin título (Sobre el desgaste)* 2006, de Fritzia Irizar, consiste en muestras tomadas de las superficies desgastadas de herramientas —como una llave de tuercas, un martillo, un cuchillo— reelaboradas en oro y exhibidas en vitrinas a manera de joyas. El negativo de la herramienta solidifica en el material "noble" por excelencia, a modo de huella, el trabajador físico in-visualizado en la mercancía. Las hendiduras, los huecos, las deformaciones son improntas del cansancio de un cuerpo ausente. Irizar opera una inversión en la que la transmutación mágica del fetiche se vuelve crítica al sistema capitalista, develando poéticamente lo obscuro: el coste humano invertido en la mercancía, la distancia entre el productor y el consumidor, el valor social del arte, la necesaria inutilidad del arte, muestra un proceso productivo con una lógica de la pérdida. Adorno ya había señalado esta ventana crítica del arte vanguardista contra su propia mercantilización: "Si es esencial para las obras de arte ser cosas, no menos esencial es para ellas negar su propia coseidad, y de este modo el arte se dirige contra el arte".⁶⁰ Finalmente, Bea Schlingelhoff con su obra, *Una vez más educando a la burguesía intelectual 2009-2010*, señala la reificación de la propia teoría y el cómo termina reproduciendo las estructuras de poder que critica; la universidad misma se ha vuelto el sitio de la mercantilización del pensamiento. Adorno ya advertía que "el mayor fetiche de la crítica cultural es la noción de cultura como tal".⁶¹ ■



Fritzia Irizar. *Sin título (Sobre el desgaste)* 2006
Oro, dimensiones variables
Cortesía de la Galería Arredondo Arozarena.

COMUNISMO SUCIO



DIRTY COMMUNISM

Sergio Villalobos-Ruminott

Profesor de Estudios Latinoamericanos

Departamento de Lenguas y Literaturas Romances

Universidad de Michigan

svillal@umich.edu

Resumen

El siguiente ensayo plantea una lectura del comunismo que enfatiza tanto su dimensión mundana o sucia, como su condición fundante de las formas de ser y estar en común en el mundo, desplazando así las insistencias en la idea de comunismo que caracterizan el debate contemporáneo y que lo señalan como destino o finalidad de la historia. Mediante la recepción de una serie de planteamientos recientes, provenientes de autores tan diversos como Jean-Luc Nancy, Jorge Alemán o Alberto Moreiras, el texto plantea la relación entre comunismo sucio e infrapolítica para suspender su inmediata subsunción política, abriendo así la posibilidad de una concepción diferente del comunismo.

Palabras clave: comunismo sucio, hegemonía, infrapolítica, post-hegemonía, comunismo de los sentidos

Abstract

This essay proposes an interpretation of communism emphasizing both its worldly (dirty) dimension as well as its founding character regarding the forms of being with each other in the world. In doing so, the essay goes beyond the conventional understanding of communism proper to contemporary debates, debates focused mainly on its idea and its feasibility as a political end. Commenting on a series of recent contributions, from people such as Jean-Luc Nancy, Jorge Alemán or Alberto Moreiras, the essay advocates for a relationship between communism and infrapolitics, which suspends the automatic homologation of communism and politics, opening a possibility of communism other than political.

Keywords: worldly communism, hegemony, infrapolitics, post-hegemony, communism of the senses.

This for me is the point: communism has more than, and sometimes other than, a political meaning. It says something about property. Property is not only the possession of goods. It is precisely beyond (and/or behind) any juridical assumption of a possession. It is what makes any kind of possession properly the possession of a subject, that is, properly its expression. Property is not my possession: it is me.

JEAN-LUC NANCY¹

¹ Nancy, Jean-Luc, "Communism, the Word" en Costas Douzinas y Slavoj Žižek (ed.), *The Idea of Communism*. Nueva York, Verso, 2010, pp. 145-153.

INTRODUCCIÓN

La palabra comunismo no deja de aparecer, como un espectro, en la imaginación política contemporánea. Además de las reiteradas conferencias sobre su idea y sobre lo que serían sus características, surgen, cada año, nuevos intentos por defender su legítima historia o su inexorable herencia. Sin embargo, no deberíamos estar tan seguros de que ésta sea una palabra unívoca, transparente o inmediatamente política. Aunque tampoco se trate de una mera utopía, de un más allá en el que se promete una reconciliación final de los hombres, de todos ellos, sin fisuras ni conflictos. Si el comunismo es la única tradición emancipatoria digna de dicho nombre (Badiou), no debemos olvidar que este nombre también está asociado con China, el poder estatal más grande en la historia contemporánea (Rancière).² ¿Cómo pensar entonces el comunismo, su resonancia y su innegable legado, sin omitir sus instancias históricas ni obliterarlas desde un voluntarismo ingenuo? Ésta es precisamente la pregunta que las siguientes líneas intentan responder.

A partir de la recepción de ciertas contribuciones recientes a este debate, en particular aquellas que provienen del trabajo de Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Carlos Casanova, Jorge Alemán y Alberto Moreiras, queremos dibujar la anatomía de un desplazamiento radical relativo al "sentido" de la palabra comunismo. Se trata de un desplazamiento que en vez de pensarlo como una meta u objetivo que puede ser alcanzado a través de la superación material del capitalismo y de la revolución, lo piensa como una condición ontológica primaria que define las formas de ser y estar en el mundo. Sin embargo, al cambiar dicho "sentido", se desactiva la homologación naturalizada entre el mismo comunismo y lo que se ha entendido históricamente como una política de izquierdas, permitiéndonos ahora pensar una "política por venir" diferente a la convencional, como sugiere el mismo Nancy.³

Por otro lado, no es casual que entre la amplia gama de invocaciones actuales al comunismo, como única política radical para nuestros tiempos, destaquen aquellas identificadas con la continuidad entre lo común, la comunidad, la comunalidad y el comunismo, como si la misma comunalidad fuera una síntesis adecuada entre las insistencias militantes neocomunistas, con su respectiva lealtad a dicha tradición política, y las demandas identitarias de cierto horizonte postcolonial que encuentra en las comunidades indígenas "realmente existentes" ya no un atisbo del comunismo "primitivo" que Marx postuló en sus esquemas sobre los modos de producción, sino un ejemplo de la sostenida lucha contra las embestidas brutales de la acumulación capitalista contemporánea. Como si la comunidad indígena, más allá de su heterogeneidad efectiva, funcionara en este esquema reemplazando la figura universal del proletariado, el sujeto revolucionario por excelencia que hoy en día pareciera estar "superado". En oposición a esta conversión casi automática propia de un es-

² Me refiero a Badiou, Alan. "The Idea of Communism" (1-14), y Rancière, Jacques, "Communism without Communism?" (167-177). *The Idea...*, op. cit.

³ "Una política por venir" era el subtítulo, luego omitido, del volumen compartido entre Jean-Luc Nancy y Jean-Christophe Bailly, dedicado a este problema (*La comparecencia*. Madrid, Avarigani Editores, 2014). Se trata, en última instancia de cuestionar la misma comprensión de la política, la que sigue impidiéndonos pensar más allá de la demanda de politicidad, cuestión evidente en las críticas habituales a la deconstrucción, que siguen denunciándola como impolítica o anti-política, en vez de atreverse a deconstruir la misma política desde donde se formulan tales denuncias.

quematismo subjetivo, sostendremos que el comunismo sucio sólo es pensable a partir de la suspensión tanto de la captura arqueo-teleológica de la historicidad efectiva, como de la concepción identitaria de la comunidad.

En una reciente intervención (*¿Comunismo o infrapolítica?*),⁴ Alberto Moreiras ha planteado la necesidad de tensionar la resonancia militante y subjetivante del neo-comunismo en relación a prácticas igualitarias que pudiendo coincidir con el horizonte comunista lo hacen sólo mediante la simple afirmación partisana de una voluntad afirmativa, que desatien- de las complejidades de su historia. En tal caso, convendría mantener presente la tensión entre comunismo e infrapolítica a la hora de pensar la misma posibilidad del comunismo para no identificarla con una posición políticamente correcta. La infrapolítica no excluye el comunismo, pero tampoco homologa comunismo y política de manera automática. En efecto, la interrogación infrapolítica del cierre comunitario del comunismo, entendiendo dicho cierre como aquel que intenta suprimir la tensión constitutiva de *communitas* e *immunitas* a la que apuntaba Roberto Esposito hace algunos años,⁵ no debe confundirse con la crítica liberal y su irrenunciable individualismo posesivo, para la cual el comunismo es la supresión de la libertad individual y la contención represiva de las inclinaciones naturales del hombre. Mientras que la crítica liberal opone a la temida colectivización del comunismo los argumentos poco elaborados de la antropología hipotética de la primera modernidad, reflatados por la configuración dogmática del neoliberalismo y su *homo economicus*, la infrapolítica interroga la identificación automática entre comunismo y política emancipatoria para advertirnos de una paradoja. Esta paradoja está tematizada, de manera ejemplar, en las contribuciones de Jacques Rancière y Jean-Luc Nancy presentadas durante la primera conferencia sobre *La idea de comunismo* (2014),⁶ pues en ellas se nos advierte que la condición fundamental del comunismo, mucho antes que política, es existencial o fáctica.

Si el comunismo, antes que una noción puramente política, apela a una situación existencial, entonces ya aquí tenemos una serie de problemas que debemos dilucidar. Propongo, para dar una mínima coherencia a estas anotaciones, seguir las pistas y contribuciones presentes en los trabajos de Jacques Rancière,⁷ Carlos Casanova,⁸ Jean-Luc Nancy⁹ y Jorge Alemán,¹⁰ en el entendido de que una breve revisión de algunas ideas expuestas en dichos trabajos nos permitirá pensar una relación posible entre el comunismo, la infrapolítica y la post-hegemonía en cuanto afirmación del privilegio de la emancipación sobre toda práctica colectivista y homogeneizante. Es decir, intentaremos pensar, en respuesta a la sospecha esgrimida por Alberto Moreiras, lo que podríamos llamar un comunismo sucio.

⁴ Moreiras, Alberto. *¿Comunismo o infrapolítica? Comentario a La vraie vie de Alain Badiou*, <https://infrapolitica.wordpress.com/2016/10/14/comunismo-o-infrapolitica-comentario-a-la-vraie-vie-de-alain-badiou-paris-fayard-2016-por-alberto-moreiras/>.

⁵ Esposito, Roberto. *Communitas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003. También, *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

⁶ Esta conferencia tuvo lugar en Londres, el 2009 (*op. cit.*), en respuesta a la publicación del libro de Alain Badiou *La hipótesis comunista* (Badiou, Alain, *The Communist Hypothesis*, Nueva York, Verso, 2010). Le siguieron otras dos conferencias: Zizek, Slavoj (ed.), *The Idea of Communism 2. The New York Conference*. Nueva York, Verso, 2013, y Lee, Alex Taek-Gwang y Slavoj Zizek (eds.), *The Idea of Communism 3. The Seoul Conference*. Nueva York, Verso, 2016.

⁷ Interesa, en particular: Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Filosofía y política*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Y el ya citado "Communism without Communism?" (2010).

⁸ Casanova, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*, Santiago, Metales Pesados, 2016. Y, *Comunismo de los sentidos. Una lectura de Marx*, Viña del mar, Catálogo, 2017.

⁹ Entre otros: Nancy, Jean-Luc. "La decisión de existencia". *Un pensamiento finito*, Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 83-114; *Ser singular-plural*. Madrid, Arena Libros, 2006; *La verdad de la democracia*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009; *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*. Nueva York, Fordham University Press, 2015 y Nancy, Jean-Luc. "Communism, the Word". 2010.

¹⁰ Alemán, Jorge, *Para una izquierda lacaniana... Intervenciones y textos*, Buenos Aires, Grama ediciones, 2009. Y, *Soledad: común. Políticas en Lacan*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.

EL COMUNISMO DE LOS SENTIDOS

Vamos por partes. Lo primero es volver a la contribución de Rancière al famoso encuentro dedicado a la idea de comunismo (*"Communism without Communism?"*). En éste, el francés intenta complementar una afirmación radical de su compatriota, Alain Badiou: "La hipótesis comunista es la hipótesis de la emancipación". Para Rancière, no pareciera haber mayor problema con esta afirmación categórica y fundamental, pues como tal, cortaría el campo de la discusión de manera inteligente, salvándonos de tener que confrontarnos con el anti-comunismo neoliberal contemporáneo. Sin embargo, observa el mismo Rancière, recurriendo más a Jacotot que a Marx, el problema comienza con la necesaria aclaración sobre qué significa emancipación. Y esto es importante porque en nombre de dicha emancipación, pensada como promesa de un futuro inexorable, se han legitimado formas de dominación basadas en la escisión entre algunos iluminados dirigentes vanguardistas y las masas que ignorarían sus propios intereses. Es decir, Rancière no evade el problema relativo al socialismo realmente existente, esto es, la burocratización y la expropiación de la inteligencia común en función de los intereses limitados de un grupo ilustrado que monopolizaría las claves de la historia y de su desarrollo, en nombre de una estrategia liberadora. Por eso Jacotot aparece como una referencia central, porque el problema que su "práctica pedagógica" plantea comienza por la afirmación del *comunismo de las inteligencias*, solo así, insiste Rancière, nos aseguramos de que la hipótesis comunista coincida con la hipótesis de la emancipación.¹¹

Contrariamente a las formulaciones convencionales del comunismo y del marxismo universitario, donde se re-insemina la misma división entre expertos e ignorantes, entre los pocos que saben y los muchos que no, Rancière intenta mostrar que junto con la crítica de la acumulación, y quizás como parte de ella, es necesario elaborar una crítica de la división del trabajo intelectual y de las jerarquías que de esa división se siguen, pues sin dicha crítica se perpetúa un proceso de extracción y de acumulación que interrumpe el comunismo de las inteligencias, acomodándolo a las demandas de la desigualdad. En otras palabras, Rancière suscribe la afirmación de Badiou pero no deja de tensionar el comunismo con la emancipación, como fuerzas complementarias, pues sin el presupuesto *originario de la igualdad* (el comunismo de las inteligencias implica, precisamente, que *nadie es más que nadie*), se restituye la separación entre vanguardia y "pueblo". En efecto, la desigualdad como presupuesto legitimador de un partisanismo liberacionista puede vestirse de ropaje emancipatorio, sin dejar de perpetuarse a sí misma, restituyendo una vez más una forma de la servidumbre voluntaria, como diría de Étienne La Boétie. La tradición comunista es central entonces para mostrarnos formas históricas de organización social y política, pero debe ser interrogada toda vez que en ella se tiende a reinstaurar un principio de desigualdad que transforma al mismo comunismo en un argumento más sutil para la dominación.

Recordemos que más allá de *La lección de Althusser* y de *El maestro ignorante*, Rancière lleva esta afirmación al corazón de la filosofía política occidental, pues como nos muestra en *El desacuerdo* (1996), la filosofía, antes incluso que la misma acumulación capitalista, habría operado una expropiación y una acumulación de las inteligencias para legitimar un saber restringido de la política, como si el nacimiento del "hombre de Estado" y del "filósofo político" fueran el producto de una acumulación que despropia el comunismo de las inteligencias, sometiéndolo a una jerarquización policial.¹² Sin embargo, como podrían haber afirmado Deleuze y Guattari, antes de esa acumulación *avant la lettre* de la acumulación capitalista, otra acumulación ya había acaecido, incluso antes de la emergencia de la filosofía política, a saber, la apropiación y acumulación del deseo por parte del Estado y sus econo-

¹¹ De hecho, Rancière dedica una notable monografía a Jacotot, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Barcelona, Editorial Laerte, 2003.

¹² Rancière, Jacques. *La lección de Althusser*. Santiago, LOM, 2003. Y, *El desacuerdo. Filosofía y política*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

mías de codificación.¹³ Como sea, lo que me interesa recalcar acá es que para Rancière el comunismo no es un resultado al que deberíamos aspirar mediante la ascesis militante y sacrificial, la disciplina y sus imposiciones, sino una condición ontológica de partida que se sigue de la igualdad entre los hombres. Si el comunismo es la igualdad de las inteligencias, entonces no se trata de llegar a dicha igualdad, sino de asumirla, más allá de la condición radical de nuestros discursos emancipatorios que tienden a suspenderla.

De esta manera, la posición de Rancière invierte la lógica especulativa del marxismo convencional y su filosofía de la historia (su archeo-teleología distintiva), y en eso coincide con el trabajo que el filósofo chileno Carlos Casanova viene desarrollando en su re-lectura sistemática y rigurosa de la obra de Marx, cuyo objetivo, según dejan ver sus primeras publicaciones, tiene que ver con destacar la dimensión radicalmente espinosista de un Marx que también habría partido no sólo de la igualdad, sino de la co-operación y del ser-común como condición de posibilidad para el desarrollo del trabajo y de la técnica. En efecto, el trabajo de Casanova coincide con el de Rancière en una cuestión central, el comunismo, lejos de ser el resultado de una historia comprendida en clave sacrificial y providencial, es la condición de posibilidad de la misma existencia humana.

Sin embargo, la singularidad de la intervención de Casanova radica, más allá de esta coincidencia con Rancière, en la afirmación de una antropología materialista en Marx, alimentada por la fenomenología hegeliana y por el humanismo de Feuerbach, pero llevada al ámbito de la producción no sólo como re-producción, sino también como auto-producción o afección sensible. Lo sensible de esta antropología no tiene —y habría que decirlo con mucha fuerza— nada que ver con la teoría contemporánea de la afección y su restitución cuasi psicologista de las emociones, pues los afectos en Casanova provienen de una mecánica sin sujeto (sin el cepillado del empirismo inglés, ni el truco de la *Aufhebung* hegeliana); es decir, provienen de una economía cuya sustancialidad no ha devenido subjetiva (Spinoza). Esa mecánica de la afección sin sujeto (que todavía es rastreable en el pensamiento hobbesiano), aparece como precondition, o, mejor aún, como condición de la misma historicidad de las prácticas del trabajo y de la cultura en Marx, y Casanova lo enfatiza para poner en suspenso el diagnóstico heideggeriano que, en *La carta sobre el humanismo*,¹⁴ habría elogiado la concepción marxista de la historia, la que, sin embargo, todavía estaría atrapada, a juicio del mismo Heidegger, en la concepción metafísica del trabajo (productivismo y subjetivismo colectivista) propia de la filosofía hegeliana.

En tal caso, para Casanova el comunismo de los sentidos no restituye la argucia estética de un *sensorium subjetivo* ya capturado en la contemplación pasiva del mundo, sino que apela a la actividad como condición existencial del ser en ese mundo. Esa actividad es el trabajo como *praxis*, pero justo antes de convertirse en una categoría propia de la metafísica o de la economía política, es decir, considerado como *conatus existencial* y no como cálculo, producción apropiativa o producción de obra estética. Estética y producción en Marx no remitirían entonces a una teoría del arte o de la belleza, ni a una organización facultativa de los sentidos, sino que son las claves de una antropología materialista en la que el trabajo, antes que instanciación de la metafísica productivista, expresa el ser-en-común del hombre como condición de posibilidad de su existencia. Desde este punto de vista, esta concepción de la condición común de la *praxis*, más allá de la teoría del trabajo enajenado convertida en teoría subjetiva de la alienación, tiene consecuencias enormes y destructivas con respecto a la concepción convencional de la estética y sus economías subjetivas y facultativas. En el fondo, algo que también es claro en la crítica de Rancière a las vanguardias, el comunismo de las inteligencias o el trabajo como *praxis* de auto-producción en común,

¹³ Nos referimos a Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid, Paidós Ibérica, 2005. Se trata de un libro que retomando las contribuciones de Pierre Clastres (Clastres, Pierre. *Society Against the State. Essays in Political Anthropology*, Nueva York, Zone Books, 1989), plantea que la expropiación del deseo y de las potencialidades sociales por parte del Estado y su operación de acumulación, es la que permite el surgimiento de la misma filosofía política como relato y como aparato institucional legitimador, a posteriori, de ese momento "originario". Pero también sería posible pensar dicha "originariedad" al nivel de la pregunta por el ser (y su olvido) que caracteriza el comienzo de la reflexión heideggeriana, para comprender hasta qué punto la crítica de la acumulación no es ni una crítica "regional" hecha desde la disciplina llamada economía política, ni una mera descalificación de la interrogación filosófica.

¹⁴ Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid, Alianza, 2000.

¹⁵ Axelos, Kostas. *Marx, pensador de la técnica*. Barcelona, Editorial Fontanella, 1969.

¹⁶ Pero acá cabría distinguir entre un cierto provincialismo tecnofóbico y la lectura heideggeriana de la técnica (no de la tecnología) que la ubica en el *arché* u origen de la determinación subjetiva e instrumental de la historicidad moderna. Pues es en torno a esta problemática que Casanova (contra Axelos y en sintonía con una línea post-heideggeriana abierta, entre otros, por Reiner Schürmann, Bernard Stiegler y Arthur Bradley), nos presenta su antropología materialista como elaboración de una concepción co-originaria de técnica y existencia. Esto porque en Heidegger hay más de una consideración sobre la técnica, la *techné* y la tecnología, que impiden reducirlo a la imagen popularizada de un viejo conservador alemán que prefiere ocultarse en su cabaña en la Selva Negra para escapar de la modernidad.

supone una *anarquía de los sentidos* que no puede ser jerarquizada mediante la postulación de presupuestos trascendentales o subjetivantes, sin operar sobre lo sensible una violencia archeo-teleológica. El saber sobre el arte, y las formas de organizar su historia, en la medida en que están informadas por dicha economía subjetiva y facultativa, siguen siendo pensadas contra la condición común de la vida sensible.

Por supuesto, este intrincado problema no se resuelve del todo con estas contribuciones, pero lo que interesa acá es señalar cómo la lectura de Casanova se aparta del diagnóstico heideggeriano (radicalizado por Kostas Axelos)¹⁵ para mostrarnos la potencialidad de una antropología material que no pasa por la reificación del hombre como principio o presupuesto de la historia, ni por el sujeto como organización facultativa de la vida sensible. En otras palabras, si el comunismo es la condición misma de la producción del ser-común o ser-genérico (para usar el lenguaje de los *Manuscritos de 1844*), entonces la historia como historia de la alienación ya no nos devuelve a la reconciliación final (y al saber absoluto), sino que nos envía hacia la copertenencia de metafísica y capitalismo, en tanto que interrupción y desvirtuación de dicha condición "originaria". No se trata, en Casanova, de la rimbombante afirmación sobre el comunismo como movimiento real de la historia, sino del comunismo como condición de posibilidad de esa misma historia. Así, la destrucción de la metafísica y la crítica de la acumulación son convertidas en presupuestos para pensar, otra vez, la misma relación entre comunismo e historicidad, en cuanto se trata de una relación co-originaria de ser-en-común y, a la vez, de ser-expropiado. El extrañamiento (desapropiación) y la reconciliación (reconstrucción subjetiva) propias del modelo auto-télico (archeo-teleológico) hegeliano, quedan desactivados por el corte sagital de una antropología materialista y no subjetiva que muestra al comunismo de los sentidos como una potencialidad sin pasaje garantizado al acto, esto es, a su realización como actualización.

En otras palabras, lo común del comunismo es el hecho inexorable de que las mujeres y los hombres producen su existencia ya siempre en relación de unas con otras, y gracias a esta relación, la reflexión de Casanova nos permite pensar el comunismo no como una política en particular, ni menos como una filosofía de la historia o del trabajo, como una promesa o como el fin de la enajenación, sino como la condición de posibilidad de la misma historia. Ésa es la relación entre comunismo e historicidad que me interesa mantener abierta desde la perspectiva infrapolítica, contra la sutura militante que es también la conversión del comunismo en política liberacionista, pues en dicha conversión el comunismo queda divorciado de la historicidad de la existencia común de los hombres y mujeres que habitan el mundo.

Sin embargo, al traer de vuelta toda esta nomenclatura antropológica, Casanova no puede evitar abrir problemas aún más delicados, por ejemplo: 1) la pregunta por la condición sexuada o asexuada del ser-en-común, que no puede ser resuelta apelando a una política identificatoria simple; 2) la pregunta por el animal como interrupción de la noción idealista de comunidad humana, especie o humanidad, más allá de las demandas inclusivas del horizonte postcolonial contemporáneo; y 3) la necesidad de reconsiderar el problema de la técnica más allá del llamado "provincialismo tecnofóbico" que se resiste a la enajenación producida por la tecnología contemporánea. Si la producción es siempre auto-producción, entonces la técnica es siempre "originaria" y no exterior a las prácticas humanas. ¿Cómo podría sostenerse entonces la hipótesis de la enajenación desde esta perspectiva? No parece posible, y sería esta imposibilidad la que acerca otra vez la lectura de Casanova a la de Rancière, pues sin enajenación tampoco hay necesidad de plantear la emancipación como develamiento, educación o concientización.¹⁶

Por supuesto, la hipótesis de Casanova no nos presenta al comunismo como fin de la infelicidad, pero tampoco da cuenta de por qué dicha infelicidad (o desigualdad, como la llamaría Rancière) es siempre una condición que desgarrar al ser-común o ser-genérico. Sin atender a este problema, el spinozismo de este ser-genérico o ser-común en el libre uso de los medios puede caer perfectamente en la postulación de un panteísmo de rango secular y utópico (o en la hipótesis neo-hegeliana de un espinoso sujeto escindido ontológicamente).¹⁷ De ahí entonces que me atreva a sostener que este impecable trabajo crítico necesita confrontar la problemática de la voluntad de poder (relativa al problema mismo de la técnica y al subjetivismo en Heidegger), para avanzar hacia una consideración post-hegemónica del estar-en-común, y evitar la confusión de esa *praxis* humana sin sujeto con una representación adánica o rousseauiana de cierto estado de naturaleza (volveré luego para explicar qué quiero decir con post-hegemonía). Y aunque esto no es lo que me interesa ahora, habría que señalar su importancia pues en esto se juega la pertinencia de una disolución de la ontología atributiva y *propietarista* clásica desde la restitución de la pregunta por la historicidad y su relación con el comunismo sucio, en cuanto desapropiación y singularización de la existencia.

EL COMUNISMO DE LAS SINGULARIDADES

En efecto, tanto Rancière como Casanova producen un desplazamiento radical desde el fin de la historia hacia una cierta condición de partida u originaria, sin que esta *originariedad* pueda ser leída como operación archeo-teleológica. Digámoslo así, el comunismo es un *principio sin principialidad*, una condición de posibilidad desde la cual la historia se precipita como movimiento material, sin fin establecido.¹⁸ Y esto es relevante porque coincide, de alguna manera, con la lectura desarrollada por Jean-Luc Nancy. No olvidemos que Nancy apela a un comunismo de las singularidades que interrumpa el intercambio capitalista, ahora globalizado y plenamente articulado *qua* principio de equivalencia.¹⁹ En efecto, el que todo sea *equivalenciable* según una medida universal (el dinero), el que todo tenga un precio o un verosímil, el que todo sea, finalmente intercambiable, no es sino la consecuencia final del predominio de la valoración como nihilismo radical, esto es, como predominio de la intercambiabilidad. El nihilismo no expresa, como insisten los neoconservadores, la ausencia de valores, sino la predominancia de la equivalencia como efecto final de la valoración capitalista, en la época (sin época) de la subsunción total de la vida al capital. Pero entonces, ¿qué es este comunismo de las singularidades? Y, ¿en qué sentido dicho comunismo no es meramente un movimiento o una categoría política, como señala Nancy?

Éstas son preguntas muy delicadas porque en ellas se juega una afirmación ontológica muy precisa. Desde *La comunidad desobrada*,²⁰ pasando por *Ser singular-plural* (2006), hasta sus últimas intervenciones, la afirmación de Nancy sobre el comunismo siempre ha pasado por una comprensión de la propiedad como singularización que interrumpe la apropiación como acumulación. Ser es siempre ser singular y plural, esto es, siempre se es en el mundo y con otros, y esta convergencia del *in-der-Welt-sein* y del *Mitsein* que Heidegger propone como eje de su analítica existencial y que Levinas convierte en válvula de escape desde el solipsismo filosófico, adquiere en Nancy una formulación sistemática y radical. La analítica de Nancy, más allá de las acusaciones sobre su decisionismo,²¹ apunta entonces hacia la diferencia entre propiedad y apropiación, que es proporcional a la diferencia entre la propiedad singular del común y la infinita acumulación de propiedades del individuo como pro-

¹⁷ Zizek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Madrid, Paidós Ibérica, 2001. (Edición expandida, 2012). De hecho, en el prólogo a la segunda edición, Zizek insiste en distanciar el sujeto lacaniano del inconsciente del pensamiento de Heidegger, para homologarlo con su lectura de Hegel, cuestión que, como veremos luego, es sistemáticamente problematizada por el trabajo de Jorge Alemán.

¹⁸ Por supuesto, dicha *originariedad* no tiene que ver, así quisiéramos enfatizarlo acá por falta de espacio, ni con una narrativa lineal ni con un concepto ingenuo de origen o comienzo, pues no se trata de una mera disposición temporal o cronológica, sino precisamente de una posibilidad que apela a la misma destrucción de la llamada concepción "vulgar" de la temporalidad.

¹⁹ Nancy, Jean-Luc. *La verdad de la democracia*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009

²⁰ Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena Libros, 2001.

²¹ Me refiero al controvertido y crucial texto de Nancy "La decisión de existencia" (2002).

pietario moderno. El *co-* de lo *co-mún* y del *co-munismo* adquiere así la misma “fuerza” que el *mit-* del *Mitsein*, esto es, aparece como condición de posibilidad de la misma existencia.

En este sentido, el comunismo de las singularidades o de las inequivalencias, aunque parezca reñido con el comunismo de las inteligencias y de la igualdad (Rancière), funciona, sin embargo, en el mismo registro. La propiedad es siempre común y singularizadora, o se vuelve acumulación inacabable de lo mismo, es decir, la propiedad que singulariza al ser singular-plural no es la posesión ni la pertenencia, sino una participación en un *co-mún* que no se define por rasgos privativos, identitarios o propiedades (como en la ontología clásica), sino por la experiencia misma de ese estar en común:

El *co-* de comunismo es otro. Es, en los términos usados por Heidegger sobre el *mit* del *Mitsein*, un *co* (*mit*, *co-*), no categórico sino existencial. Un *co* categórico significa, de una manera más o menos kantiana, que es meramente formal y no hace sino distinguir entre con y sin (tú estás conmigo, pero podrías estar aquí sin mí; no perturba el hecho de que estés aquí, ni el hecho de que tú seas tú como yo sea yo). Un *co* existencial implica que ni tú ni yo somos iguales estando juntos que estando separados.²²

²² Nancy, “Communism, the Word”, p. 148.

El *co-* del comunismo apunta a la *co-pertenencia* del singular y el común, toda vez que sólo se es en esa *co-pertenencia* que es una comparecencia, y no fuera de ella, pues ser fuera de tal comparecencia sólo es imaginable desde la reificación de la propiedad individual como separación ejercida desde la ficción del sujeto.²³ Inteligentemente, Nancy vincula entonces el ámbito de la teoría del valor y el de la ontología, radicalizando la destrucción heideggeriana, incluso a pesar de las sospechas del alemán contra el comunismo. La crítica de la economía política es una destrucción de la onto-teología justo ahí donde el ser singular-plural resiste la separación apropiativa liberal (y la historia sangrienta de la acumulación y la apropiación-expropiación capitalista que la sostiene); pero también resiste la indiferenciación neo-comunista que opera produciendo una suerte de súper-sujeto colectivo, sin singularidad ni *différance*. Es decir, si el neo-comunismo se conforma con afirmar la herencia marxista de las luchas y de las conquistas históricas (sin atender a las paradojas y contradicciones de esta misma herencia), entonces lo que se está afirmando como política radical es simplemente la uniformización de las singularidades, lo que implica una implementación voluntariosa o partisana del mismo principio de equivalencia que define al capitalismo. ¡Curiosa paradoja!

²³ Ficción en la que co-ociden y se complementan tanto la novela burguesa como el derecho moderno.

Desde la interrogación infrapolítica, el trabajo de Jean-Luc Nancy resulta fundamental pues no sólo plantea la cuestión de una ontología disuelta o desujetada desde sus amarras solipsistas, sino que restituye el problema de la existencia (sin ego trascendental) como una instancia irrenunciable y no caída de suyo a la mera instrumentalidad de la acción. Justo aquí habría que insistir, pues la ficción del sujeto no es secundaria o auxiliar respecto a la determinación onto-teológica de la propiedad como apropiación individual. El sujeto, su ficción, es precisamente el lugar o *topos* donde se articula toda esta economía regulativa o atributiva y es ahí donde el trabajo de Nancy, pero también aquel asociado más ampliamente con la deconstrucción, resulta indispensable.

No podemos detenernos en la exigencia que nos impone dicho trabajo, pero habría que señalar la relevancia que cobra acá la deconstrucción del cristianismo y la problematización del horizonte hegeliano, pues gracias a esto Nancy puede plantear un cierto *retiro* desde la política. Este *retiro*, sin embargo, no puede ser confundido con una suerte de despolitización, en la medida en que como tal, éste permite, precisamente, desistir de las

claves metafísicas de la politicidad moderna para abrir la cuestión de la historicidad y de la relación, siempre sucia y contaminante, de dicha historicidad con el comunismo como condición de la existencia en común de las mujeres y los hombres en el mundo.²⁴ En otras palabras, gracias a dicho *retiro* —que es una *desistencia* y no una renuncia— ahora el comunismo aparece como algo otro que la política, pues responde a una concepción de la existencia que no está subsumida al relato politizador de la onto-política occidental, cuya última manifestación habría que buscarla en Hegel, como el autor donde la onto-teología occidental encuentra su más radical formulación moderna.²⁵

Habría que insistir: la existencia no es meramente política, en la medida en que la política está tramada por una lógica identificatoria, universalizante y archeo-teleológica que la codifica gracias a una operación de subsunción que le dona sentido, predisponiéndola ya siempre en términos de una persistente voluntad de poder y un determinado principio de razón.²⁶ Es precisamente esta *desistencia* con respecto a la lógica de la politicidad, la que nos permite restituir la relación sucia o de contaminación entre comunismo e historicidad. El comunismo sucio desiste de la politicidad porque la politicidad, a pesar de prometer el ruido del mundo, no es sino la expresión historicista de una operación de subsunción de la existencia que la organiza de antemano. El comunismo aparece así, como posibilidad de la existencia en común de las mujeres y los hombres más allá del principio de razón que funciona como guion de sus vidas. Llamar a esto despolitización es simplemente seguir pensando desde la razón de Estado, que es la encarnación del principio de razón constitutivo de la onto-política occidental.

En este sentido, la existencia en común supone una relación mundana de apropiación y desapropiación que no debe confundirse con la noción jurídica y onto-teológica de propiedad. En esta diferencia se juega la misma condición de lo singular-plural para Nancy, pues dicha condición se ve recortada cuando es traducida a las nociones de sujeto y propiedad privada. Así, la acumulación puede ser pensada precisamente como condición de posibilidad para que la singularidad que define la existencia en común sea traducida a las coordenadas de la noción jurídica y filosófica de sujeto. La ficción del sujeto, de su propiedad, de su identidad, es posible por la interrupción o suspensión del comunismo de la existencia en común, reforzada por el principio de razón que dicta el guion sacrificial de la historia. Para romper con ese guion sacrificial se necesita entonces una crítica de la acumulación que no sea una “crítica” convencional. Es aquí donde interesa volver a pensar la crítica de la acumulación y la destrucción de la metafísica, en toda la complejidad que esta convergencia presenta.

²⁴ Véase la edición en inglés de *Retreating the Political* de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, a cargo de Simon Sparks (Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *Retreating the Political*. Londres, Routledge, 1997). Se trata de una serie de textos agrupados en torno a una reflexión sobre la política/lo político desde la condición bisémica o ambivalente del término francés “*retrait*” que el traductor vierte en inglés como *withdrawal* y como *retreat*, cuestión que implica tanto un retiro como un re-tratamiento. Se trata de re-tratar la política, no sólo para producir una nueva imagen, sino para imaginarla de otra forma, retirándola desde su acepción naturalizada.

²⁵ Villalobos-Ruminott. “Desistencia infrapolítica. (Historicidad I)”. *Revista Pléyade*, núm. 19, 2017, pp.145-165. Tomo del Seminario de Derrida de 1964-65 (Derrida, Jacques, *Heidegger: The Question of Being and History*, Chicago, Chicago University Press, 2016), tal consideración sobre la absoluta relevancia de Hegel para pensar la imbricación entre historia, política y ontología.

²⁶ Y en esto resuena en plenitud la herencia heideggeriana en el pensamiento de Nancy, sobre todo si se considera el giro práctico de la fenomenología heideggeriana en los años formativos de Friburgo y Marburgo; años que, lejos de las preocupaciones husserlianas relativas a las tareas infinitas de la conciencia racional, lo llevan a la comprensión de la vida en términos pre-teóricos y a la formulación de una hermenéutica de la facticidad, cuestión que exige la destrucción de la onto-teología en cuanto captura de la historicidad del *Dasein* desde los modelos archeo-teleológicos de la metafísica. La destrucción de la metafísica y la orientación práctica del pensamiento heideggeriano terminarían en la analítica existencial de *Ser y tiempo* (Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta, 2003), la que debería ser tenida en cuenta a la hora de ponderar el sentido de un comunismo que no puede ser remitido a las claves de la gran política moderna.

CRÍTICA DEL SUBJETIVISMO ONTO-POLÍTICO

Pero también éste es el lugar para pensar la apuesta, aventurada y atípica, del libro de Alberto Moreiras, *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*,²⁷ donde se cuestiona la insistencia del pensamiento político contemporáneo en restituir una noción de sujeto que permita, a su vez, una refundación de la política sobre las bases, aparentemente renovadas, de la politicidad moderna. Sin embargo, para entereverarnos con el libro de Moreiras, interesaría primero, aunque sólo sea tentativamente, atender a la relevancia del psicoanálisis lacaniano para esta problemática. Para tal efecto, recurro al trabajo de Jorge Alemán porque es él quien insiste en pensar el sujeto del inconsciente como sujeto de una política otra que la política convencional, de derecha o de izquierda. O sea, el sujeto del inconsciente postulado por Lacan-Alemán es todo menos el sujeto filosófico que abastece a la política moderna, permitiéndonos avanzar en la destitución de la ficción subjetiva para pensar el comunismo más allá de su imagen idílica.

En efecto, Alemán ha producido una lectura política de Lacan en un sentido distinto, pero igualmente productivo, que la lectura realizada por los eslovenos, entre ellos, de manera central, Slavoj Žižek. La diferencia no radica solamente (aunque esto no es menor) en el hecho de que mientras los eslovenos apuntan a una re-interpretación iluminadora del pensamiento de Hegel, Alemán apunta a una problematización del sujeto hegeliano (cartesiano) y a Heidegger como un pensador afín a dicha tarea. La diferencia también se afina en el hecho de que Alemán no se conforma con homologar el sujeto escindido lacaniano y el sujeto especulativo (fisurado) hegeliano, sino que insiste en poner en suspenso dicha homologación a partir de radicalizar la tesis lacaniana del sujeto del inconsciente como el sujeto de una política otra que la política del sujeto moderna.

Gracias a esta misma diferencia podríamos (siguiendo una inteligente observación de Gibrán Larrauri)²⁸ distinguir entre el proyecto de Yannis Stavrakakis y, por supuesto, de Ernesto Laclau, que consiste, en este respecto, en darle al pensamiento lacaniano un lugar central en la formulación de una concepción de la política (de la hegemonía y del populismo),²⁹ y el de Alemán, que como decíamos, no intenta sólo politizar a Lacan sino *lacanizar* la política, de lo que se siguen importantes consecuencias, precisamente porque una política pensada desde Lacan ya no puede constituirse, soberanamente, desde sus presupuestos onto-teológicos y arqueo-teleológicos habituales. En otras palabras, la sustitución del sujeto convencional de la política (el pueblo, la sociedad civil, la clase, la comunidad, el ego, el líder, etcétera) por el sujeto del inconsciente como imposibilidad de sutura, inmediatamente altera la homologación, destacada por Heidegger, entre sujeto y voluntad de poder, que habría funcionado, vía afirmación y movilización total, o vía reducción antropomórfica del deseo, como motor de la política.

Si el sujeto del inconsciente aparece como una zona problemática y no como el depósito incólume de una determinada agencia transformativa, entonces ya no se podría apelar, ingenuamente, a las nociones capitales del imaginario radical moderno sin reintroducir las mismas paradojas despejadas por la interrogación de Alemán. Pero, por supuesto, el que ya no haya un sujeto maestro de la acción revolucionaria, una agencia encargada de la racionalidad final de la historia, no debe entenderse como una concesión al irracionalismo o al nihilismo, pues el nihilismo sería la afirmación irreflexiva de un deseo que ya no desea nada fuera de su propia afirmación soberana.

En efecto, la apuesta central de Alemán pasa por asumir el desengaño que el psicoanálisis le incorpora a la filosofía y a las convicciones políticas, toda vez que la lectura sintomática

²⁷ Moreiras, Alberto. *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*. Santiago, Palinodia, 2006.

²⁸ Realizada en un breve texto inédito de presentación del trabajo de Alemán.

²⁹ Stavrakakis, Yannis. *The Lacanian Left. Psychoanalysis, Theory, Politics*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007.

del psicoanálisis no dejaría de *questionar* (deconstruir, en cierta forma) las convicciones que alimentan la fe de militantes y creyentes. Gracias a esta lectura sintomática y desengañada, insiste Alemán, la posibilidad del comunismo ya no puede ser formulada en los flojos términos de una voluntad revolucionaria ni de una filosofía de la historia. El sujeto del inconsciente se constituye en el campo simbólico ya siempre referido al Otro, pero dicha referencia (transferencia o interpelación) no puede ser definitiva pues el sujeto mismo en su constitución está pendiendo, abismalmente, sobre una falta, que lejos de limitarlo o de-potenciarlo (como denuncian los vitalistas del deseo), le permite una *desidentificación* con el Otro, o, si se prefiere, una experiencia de la soledad en el común de la vida social.

No hay ni plenitud subjetiva ni finalidad inexorable de la historia, pues lo que el psicoanálisis nos muestra, según Alemán, es que no podemos *contarnos* ingenuamente la historia, pero tampoco podemos contar con ella, con la lógica de su despliegue o movimiento, como aliada en la lucha por la emancipación. Aceptar esa cruda realidad, esa situación de irresolución, esa destemplada caída de las utopías militantes de antaño, más que hacernos caer en la desesperación o en la auto-afirmación partisana y sus ribetes reaccionarios, es la condición materialista fundamental para una nueva relación con la política que no aspira ni al cierre o plenitud subjetiva ni a la *destinalidad* de la historia. En esto hay una clara coincidencia con la deconstrucción del sonambulismo como metaforización compensatoria infinita, propia de la metafísica, tal cual es señalada por Derrida en el ya citado seminario sobre Heidegger de los años 1964 y 1965. De una u otra forma, deconstrucción y psicoanálisis (a la Alemán) coincidirían en el llamado a “no contarse cuentos” como clave para un pensamiento concernido con la historicidad efectiva y no con su imagen historicista y especular.

En cierto sentido, el desplazamiento que propone Alemán, radicalizando la lógica de la contingencia de Mouffe y Laclau,³⁰ consiste en el paso desde lo seguro y lo necesario hacia lo imposible y lo contingente, cuestión que desactiva el principio archeo-teleológico de la destinalidad como fin inexorable de la historia (y que recuerda la enrevesada cuestión de la *Möglichkeit* en Heidegger). Existir es, precisamente, habitar ese interregno sin garantías, sin la pretensión de cancelarlo en la apelación a un sujeto auto-transparente, cuya agencia pondría las cosas en su lugar. Alemán parte, vía Lacan y el sujeto del inconsciente, desde la estructuración inter-subjetiva del lenguaje (*Lalangue*), esto es, desde la existencia en-común como condición de posibilidad de la misma vida psíquica. Obviamente, esta condición común no es auto-transparente, pues acá no hablamos de la comunidad como reconciliación absoluta o como realización de una unidad sin fisuras, y esta diferencia con el horizonte utópico del comunalismo neo-cristiano implica la postulación de un *comunismo sucio* que, lejos de evitar su contaminación mundana, pone al mundo como escenario irrenunciable de su existencia. Gracias a este desplazamiento desde las sublimidades especulativas sobre el porvenir hacia la contingencia borrosa y pululante de los procesos históricamente efectivos, Alemán crítica lo que sería un cierto enamoramiento contemporáneo con la cuestión del acontecimiento y la ruptura, que en cuanto categorías dialécticas complejas, prometen el advenir, incontaminado, de una suerte de Mesías secularizado en la forma de un nuevo orden mundial o de un nuevo sujeto emancipatorio. Permítaseme una cita.

³⁰ Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Toward a Radical Democratic Politics*. Londres, Verso, 1985.

Los pensadores que implícita o explícitamente elaboran el final marxista a partir de Lacan; pensadores de la verdad, del acontecimiento, del estado de excepción, de la contingencia, la justicia, la parte excluida que hace la vez de Universal, etc., tienen en general (hay una excepción) un gusto especial por oponer la política de la Representación (léase del Estado) a sus propias teorías. Para estos autores solo hay política cuando no hay representación, pues la política “sólo debe autorizarse de sí misma”. Tal vez la supuesta fortaleza institucional europea y su Univer-



sidad hagan posible que la mayoría de estos pensadores posmarxistas de impronta lacaniana reserven la energía política para un tiempo por venir del que no se dispone representación alguna. Existe en ellos tal enamoramiento del acontecimiento como un elemento absoluto, disruptivo, que emerge en la situación como una ruptura que sólo debe ser tratada axiomáticamente, que de un modo u otro terminan rechazando la construcción política.³¹

Más allá de que este juicio sumario merecería ponderación en cada uno de los casos sugeridos, pues ni Badiou sublima en nombre del futuro sus intervenciones, ni Rancière desprecia la historia efectiva en la que busca los indicios de una irrupción demótica, ni Derrida piensa la justicia en los términos de un mesianismo convencional y escatológico, me gustaría sin embargo concentrarme acá en algunas dimensiones que resultan atingentes a nuestro actual cometido.

Primero, la sugerencia de que existiría una excepción entre los pensadores lacanianos y posmarxistas contemporáneos, Ernesto Laclau, pues éste sería el único que estaría pensando en procesos políticos efectivos y no en la imagen especular de la política como pura hipoteca del presente en un tiempo por venir, tiempo que advendría bajo la forma de un evento radical o re-significador. Esto claro, siempre que Laclau está marcado por la experiencia populista latinoamericana (por el peronismo argentino) y sus políticas nacional-desarrollistas y democratizadoras. Más allá de la “otra” influencia ejercida por el legado althusseriano (que Laclau mismo no termina por reconocer), todavía pareciera necesario interrogar las tensiones que se arman entre lo que Rancière ha llamado una política emancipatoria y lo que el mismo Laclau entiende por emancipación, en el contexto de las articulaciones hegemónicas, la configuración de demandas sociales y los procesos de universalización y diferenciación,³² pues ambas entonaciones de la emancipación no son equivalentes. Importa, además, atender al hecho de que para Laclau, un evento sólo es políticamente relevante siempre que sea re-articulado en una cadena significativa que lo contenga, descifrándolo. La mera ruptura sin discurso no tiene registro social, y los eventos políticos son relevantes en la medida en que precipitan una reconfiguración del campo de poder y de las articulaciones hegemónicas.³³

Segundo, que dicho enamoramiento con el acontecimiento tiene como causa una cierta “fortaleza institucional europea” que permite aspirar a una cómoda práctica especulativa, alejada del ruido cotidiano de las sociedades, mientras que en América Latina (o en el Tercer Mundo), la carencia de instituciones fuertes “nos” daría la ventaja de estar permanentemente exiliados desde el páramo universitario hacia la calle y sus vertiginosas dinámicas. Pero acá uno debería preguntarse si estas dinámicas son equivalentes u homogeneizables con aquellas desarrolladas desde el ámbito estatal, aun cuando hablemos de Estados progresistas y en construcción, pues homologarlas es caer otra vez en un sonambulismo alimentado por el cuento de estar trabajando a favor de la historia, aunque esta historia ya no tenga mayúsculas.

Tercero, aceptando la lectura que realizan Laclau y Mouffe de Lacan (cuestión que merecería otra discusión), Alemán entiende entonces que el estar en común es una condición de partida siempre ya barrada, y que es esta condición la que permite pensar la existencia ya siempre como *existencia política*, esto es, como existencia históricamente producida, anclada en las dinámicas conflictivas entre opresión y emancipación, que demanda siempre, como *trabajo existencial*, la “construcción política” como construcción, siempre precaria y sin garantías, de un común que también puede ser pensado como articulación hegemónica.

En este sentido, para Alemán (opuesto a Nancy y a la infrapolítica en esto, como veremos), la existencia es *siempre ya* política, y la política es siempre ya una disputa hegemónica

³¹ Alemán, Jorge. *Para una izquierda lacaniana...* op. cit., p. 26.

³² Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1996.

³³ Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

por el sentido, pues la ontología discursiva de lo social en Laclau desplaza las pretensiones substancialistas de la tradición haciendo que la misma sociedad se muestre como una construcción permanente.

Vamos por partes, la ontología discursiva de Laclau termina por diluir no sólo La Sociedad desde lo social, sino La Política (en un sentido disciplinario e institucional) desde una concepción que la homologa con la hegemonía. Uno podría incluso mostrar esta operación en tres momentos teóricos y cronológicos más o menos claros, a saber, 1) la superación de las teorías convencionales (marxistas o estructural-funcionalistas) del populismo; 2) la homologación de política y hegemonía, como disputa por el poder, y 3) la equivalencia final entre política, hegemonía y razón populista.³⁴ A esto añade Alemán una cuarta instancia, aquella que remite a la existencia como un *conatus* entre hegemonía y contra-hegemonía donde el comunismo ya no aparece como una imagen sublime de la reconciliación del género humano, sino como la gradiente de una política mundana y contaminada con el quehacer efectivo de las sociedades. Desde aquí, obviamente, la renuncia a la política es ya siempre una renuncia al problema de la existencia en común y, por tanto, es una renuncia nihilista a las posibilidades efectivas de cambiar las cosas, de luchar contra la opresión.

Obviamente, es aquí donde se localiza un desacuerdo interesante con la reflexión infrapolítica, un desacuerdo que deberíamos asumir, más allá de las economías egocéntricas y narcisistas del discurso universitario actual. Pues la afirmación de la existencia como siempre ya política tiene enormes consecuencias para pensar el estatuto mismo de la analítica existencial no sólo en Heidegger o en Nancy, sino en el mundo actual. Seamos claros, Alemán no está postulando una ontología sin fisuras, sino una co-pertenencia entre existencia, ser-en-común y política como disputa hegemónica, que no cierra ni clausura nada, sino que opera sobre suturas contingentes y mudables. No hay sujeto sino subjetivación, no hay identidad sino identificación, pues el común posibilitado por su desplazamiento no está substantivado en ninguna economía atributiva. La soledad en común entonces se transforma, en Alemán, en la hipótesis de salida desde el panteísmo colectivista, lo que se complementa muy bien con su crítica a los filósofos del acontecimiento.

LA TRAMPA DE LA HEGEMONÍA

Me gustaría plantear, sin embargo, una cierta diferencia infrapolítica con respecto a la cuestión de la existencia *qua existencia política*. Para tal efecto, permítaseme retomar brevemente los aportes de *Línea de sombra*, el libro de Moreiras cuyo cometido central consiste en mostrar las insistencias del pensamiento político contemporáneo (Badiou, Laclau, Negri, Žižek, Butler, etcétera) en la cuestión del sujeto, como insistencias incapaces de asumir radicalmente la crisis de los modelos de subjetivación propios de la metafísica occidental; crisis gatillada a su vez por la re-estructuración geopolítica del mundo y por la reconfiguración de la división del trabajo universitario en el contexto de la globalización neoliberal.

Línea de sombra no es un libro directamente infrapolítico, pues las reflexiones y desplazamientos temáticos y de énfasis que se han configurado desde la publicación de dicho libro, el año 2006, hasta hoy, ya no responden al tono ni a las insistencias acotadas de su economía de sentido. Sin embargo, y esto es lo que me interesa mostrar acá, en aquel libro ya se encuentran operando una serie de desplazamientos que harán posible a la misma reflexión infrapolítica. Por supuesto no quiero sugerir que su autor haya tenido un plan premeditado ni que este libro sea el secreto origen de un trabajo colectivo que hoy comienza a manifestarse más decididamente, por el contrario, quiero mostrar cómo aquello que hoy

³⁴ Villalobos-Ruminott, Sergio. "Transferencia y articulación: la política de la retórica como economía del deseo" *Revista Pléyade*, núm. 16, diciembre 2015, pp. 69-92.

³⁵ Moreiras, Alberto, *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham: Duke University Press, 2001.

³⁶ Cuestión puesta en escritura, puesta en práctica, si se quiere, en el último libro de Moreiras (*Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2016). Pero habría que enfatizar, una vez más, que la apelación a la figura del marrano no es ni identitaria ni metafórica, sino que apunta a la condición liminal de un no-sujeto, singular, cuya posibilidad de existencia demanda atención, es decir, que trae a colación el problema mismo de la existencia contra-comunitaria como desidentificación.

³⁷ Villalobos-Ruminott, Sergio. "La trampa de la soberanía: entre potencia y excepción". *Res Publica*, 2013, pp. 212-233.

podemos asociar con la infrapolítica surge de una confrontación abierta y sistemática con las insistencias propias del campo intelectual de los estudios hispánicos y latinoamericanos, pero también surge de la constatación de un cierto agotamiento en el ámbito de la filosofía política continental para imaginar procesos emancipatorios más allá del repertorio conceptual moderno. Quizás éste sea el punto de encuentro entre el diagnóstico crítico de los estudios latinoamericanos desarrollado por Moreiras en su libro anterior³⁵ y el diagnóstico crítico referido a los límites de la imaginación teórica contemporánea. Si el argumento del primer libro apunta al agotamiento de los estudios culturales y a su institucionalización neutralizadora, el segundo libro intenta mostrarnos la copertenencia del pensamiento político contemporáneo con un cierto formalismo que se hace tangible en la subordinación de la historicidad efectiva a las claves conceptuales de una pre-comprensión teórica de la vida social. Ahí donde los estudios culturales, la hibridez, la fallida transculturación y los procesos de formación nacional identitaria entran en crisis con la facticidad de la globalización, ahí mismo parecieran encontrar su límite aquellas teorías post-marxistas o post-fundacionalistas que insisten en restituir la moderna relación de teoría y práctica que ha sido endémicamente incapaz de problematizar la demanda de politicidad moderna, a partir de la re-invencción de una agencia subjetiva.

Lo que *Línea de sombra* elabora, entonces, es una *desistencia* o suspensión de dicha demanda, para atender a la especificidad de la vida más allá del rigor de la soberanía y sus recortes conceptuales. Esta suspensión se llevó a cabo mediante una "crítica deconstructiva" de la sedimentación universitaria (neutralización) tanto de los archivos literarios (identitarios), como de los paradigmas políticos de izquierda; tanto de los enfoques postcoloniales y subalternistas adscritos a la cuestión del reconocimiento, como de las formas de domesticación del pensamiento deconstructivo en general. Y en ese contexto habría que entender el paso desde el llamado subalternismo de "segundo orden" (término con el que irónicamente se identificó al subalternismo de orientación deconstructiva), hacia el marranismo, que lejos de toda reivindicación archivística o identitaria, apunta a la substracción contra-comunitaria de la vida, desde las lógicas del sujeto y la identidad.³⁶ En otras palabras, en estos desplazamientos se fue configurando, precisamente, la suspensión de la homologación entre existencia y política, en la medida en que la desistencia de la demanda de politicidad permitió (re)abrir la pregunta por la existencia y por la historicidad, más allá de su significación inmediatamente política. Y es desde estos desplazamientos que me interesa problematizar el importante trabajo de Jorge Alemán.

Por supuesto, estoy muy de acuerdo con el cuestionamiento que realiza Alemán de la fascinación con el acontecimiento y con la ruptura, precisamente porque en dichas concepciones redentoristas se cuela una forma invertida de filosofía de la historia, a la que en otro lado he llamado *schmittianismo invertido*.³⁷ Sin embargo, a diferencia de Alemán, no creo que dicho "enamoramiento con el acontecimiento" se deba sólo a la geopolítica institucional de los discursos, sino que expresa una irreflexiva presencia de la concepción metafísica de la temporalidad como filosofía de la historia en la época, sin época, de su disolución o planetarización. En este sentido, las apuestas por un evento o por una ruptura radical no sólo se muestran como propias de la dialéctica hegeliana (la más elaborada concepción onto-teológica moderna), sino que delatan una anfibología constitutiva del pensamiento contemporáneo. La planetarización metafísico-capitalista suspende la organización epocal de la misma historia del ser haciéndonos transitar hacia una experiencia anárquica (sin *arché*) que desarticula el mecanismo archeo-teleológico de la metafísica, expresado en las categorías monumentales de la modernidad capitalista. Pero en este lugar, la elaboración, por parte de Alemán, de un nuevo discurso del capitalismo (que reemplaza al discurso maestro

del analista y de la universidad), corre el riesgo de re-inseminar una monumentalidad propia de la época de la filosofía de la historia, época estructurada por la misma geopolítica que alimenta su crítica de la “fortaleza institucional” y de la universidad europea.

Por otro lado, me parece que la postulación mundana de una práctica política realista, por oposición a utópica o ingenua, desengañada gracias a la “verdad” del psicoanálisis, que lo acerca a nuestra postulación del comunismo sucio, debe ser *radicalizada*, para evitar que dicho comunismo sea depurado o blanqueado en su identificación con las políticas y las retóricas del Estado que, en la lucha política o hegemónica, no representa un momento cualquiera, sino el momento de triunfo y progresiva disolución de la misma hegemonía. Si el Estado es sólo un momento en la lucha por la hegemonía, entonces nunca se logrará la acumulación necesaria de fuerzas para cambiar las cosas, pero en la medida en que el Estado se convierte en una instancia separada de la lucha hegemónica, esto es, en una instancia empoderada, también se convierte en lo otro de la hegemonía, expropiando de ésta su dinámica conflictiva, su lógica antagónica, para conjugarla de acuerdo con su propia consagración o perpetuación, incluso aunque lo haga en nombre de un programa democrático. En otras palabras, si la lógica de articulación hegemónica es contingente, la dinámica política de la lucha entre hegemonía y contra-hegemonía hace de dicha articulación contingente una identificación necesaria (incluso verticalista), sacrificando el comunismo de las inteligencias a una racionalidad estratégica que vuelve a instituir la separación entre líder y pueblo, aunque dicho pueblo sea, él mismo, efecto de la retórica hegemónica.

En efecto, la lógica hegemónica no puede evitar re-inseminar las mismas paradojas que se presentan en la relación tensa entre poder constituyente y poder constituido. Es decir, la hegemonía como lógica antagónica (y no como versión política de las contradicciones lógicas), funciona siempre en el momento previo a su triunfo, pues aun cuando este triunfo sea coyuntural (pues la construcción de un Estado progresista es un proceso paulatino), implica siempre una desactivación de los antagonismos en función de una racionalidad estratégica. La hegemonía, por lo tanto, aun cuando hace el tránsito desde la lógica de las contradicciones hacia la condición contingente de los antagonismos sociales, no puede evitar depurar dichos antagonismos en la medida en que no puede evitar su orientación helio-céntrica con respecto a la topología del Estado nacional como “sol” de la politicidad moderna.

Por supuesto, Alemán tiene mucha razón al mofarse de los argumentos que plantean una “identificación” directa y espontánea de las masas con el líder, pues en dicha versión amorosa de la articulación hegemónica, se cuele una concepción ilustrada de la masa o del pueblo, como si este pueblo estuviera siempre en busca de un padre. Pero si el mecanismo de “transferencia” que unifica al “pueblo” (que es siempre el resultado de una construcción política) con un determinado plan o estrategia política no es la identificación catéxica o afectiva, eso no implica que en ella no opere, aunque sea puntualmente, una expropiación del comunismo de las inteligencias o, si se prefiere, una reinstalación de las jerarquías propias de la *realpolitik* (como se puede apreciar en las paradojas extractivistas de los gobiernos progresistas latinoamericanos).

En este sentido, la infrapolítica no sólo insiste en la existencia más allá de la politicidad moderna, sino que postula una clara posición post-hegemónica en relación a las luchas sociales contemporáneas. La post-hegemonía, lejos de los malos entendidos habituales que la ubican o como una instancia propia de la teoría de la hegemonía, o como su alternativa a nivel político, implica, en la reflexión que acá estoy presentando, una desistencia con respecto a la identificación de la existencia con la política, y de la política con la lógica de la hegemonía. Implica, en otras palabras, una apuesta resuelta por la libertad contra cualquier forma de dominación, más allá de sus buenas razones.

INFRAPOLÍTICA Y POST-HEGEMONÍA

La infrapolítica insiste en la existencia sin subsumirla a la politicidad moderna, mientras que la post-hegemonía plantea una posibilidad de pensar la política no reducible a la lógica de la hegemonía, es decir, como una afirmación insobornable de la igualdad de las inteligencias en cuanto condición de la libertad efectiva.

Si la infrapolítica insiste en la existencia más allá o más acá de su conjugación política, lo hace para interrogar precisamente su clausura o cierre a partir de una determinación final. De ahí entonces la relevancia de Nancy quien plantea el comunismo como una forma del ser-en-común no reducible a la política *tout court*, esto es, a lo que identificamos convencionalmente con la política. No se trata entonces de postular la existencia según una imagen idílica o adánica, sino de mostrar su *conatus* como una confrontación agonal que no puede ser reducida a la demanda de politicidad o de politización onto-política, es decir, que impone, como condición fundamental, un cuestionamiento de la noción naturalizada de política con la que siguen operando tanto las posiciones progresistas contemporáneas, como las militancias neocomunistas y decoloniales. La subsunción de la existencia a la política no es sino el resultado de la subsunción previa de la singularidad a la dialéctica entre el universal y el particular. De ahí entonces que la desactivación de la onto-teología hegeliana sea la condición de posibilidad para pensar una historicidad radical más allá de su subsunción a las economías del sujeto absoluto y del Estado racional universal. Y en este plano, aun cuando me parece que Alemán está lejos de Žižek y sus intentos por sintetizar a Hegel y Lacan, todavía pareciera ser necesario radicalizar la deconstrucción del hegelianismo que aparece como demanda de politicidad, esto es, como indiferenciación de existencia y política (como articulación, en otras palabras, de ontología y subjetividad, que es la característica definitoria de la onto-política moderna).

Para Alemán, la existencia es ya siempre política porque la política está homologada con la lógica hegemónica, que leída según la elaboran Laclau y Mouffe, opera según una contingencia radical que no termina por cerrar nada, sino que está movilizada por *suturas* temporales. En efecto, la elaboración de Laclau y Mouffe no es una concepción onto-política y subjetivista vulgar. Sin embargo, esa misma hegemonía, que descansa en la traductibilidad equivalencial de los elementos que conforman la cadena hegemónica, no sólo está basada en una concepción instrumental de la traducción, sino además parece ignorar que la misma hegemonía sólo se justifica en la lucha política por el control del Estado, pues si no se trataría de una mera fabulación especulativa. Es decir, el Estado como sol-soberano de la politicidad moderna también trama a la lógica hegemónica, cuestión que hace de la homologación de Alemán entre existencia y política un caso delicado de subsunción de la existencia a la onto-política moderna. Alemán podría sostener que abandonar esa subsunción es sólo el deseo irrealizable de un psicótico, pero uno bien podría sostener que no habría razón suficiente para traicionar el deseo en términos de una identificación hegemónica. Éste sería pues el desacuerdo entre la versión progresista del populismo contemporáneo y lo que podríamos llamar un *populismo salvaje*, irreducible al clientelismo político. El comunismo sucio, entonces, no intenta depurar las impurezas de la historia, sino hacerlas co-existir en el plexo de su historicidad, más allá de todo principio de razón y de toda instrumentalización.

A la vez, lo que estamos llamando post-hegemonía, no puede ser reducido a una suerte de contestación o crítica a Gramsci o a Laclau, según sus clásicas elaboraciones del concepto. Lo que la post-hegemonía incorpora es, por el contrario, una consideración respecto a la crisis de la epocalidad onto-teológica y su estructuración hegemónica en la historia del ser, a partir de suspender la demanda de movilización que surge de dicha comprensión del ser

según la voluntad de poder. Permítaseme hacer una diferenciación analítica, no sustantiva, para facilitar la comprensión del problema que tenemos entre manos. La post-hegemonía podría ser comprendida, como mínimo, de las siguientes maneras:

1. Como un movimiento interno a la teoría de la hegemonía, que equivaldría al momento de una crisis de las articulaciones, justo antes de que una nueva re-articulación hegemónica emerja para salvarnos del naufragio.³⁸
2. Como un concepto que describe la facticidad del poder contemporáneo, que parece articularse más allá o con prescindencia de la mediación interpelativa o ideológica tradicional, a partir de una pura dominación sin consentimiento ni persuasión. Esta *Dominance without Hegemony* como la llamó Guha, tendría que ver no sólo con el clásico modelo de dominación imperial, sino incluso con la facticidad brutal de la *Pax Americana* contemporánea.³⁹
3. Como crítica radical de la hegemonía en cuanto teoría de la configuración del poder y del orden social, a partir de mostrar que los movimientos sociales se constituyen más allá o más acá de la interpelación ideológica y de las nociones convencionales o molares de la teoría política (y de los estudios culturales), a partir de un desplazamiento hacia el ámbito de la multitud, los afectos y los hábitos. De ahí que Jon Beasley Murray pueda afirmar no sólo que la hegemonía ya no funciona en la actualidad, sino que nunca ha funcionado, más allá de la imagen especular que la teoría política nos entrega de ella.⁴⁰
4. Como una suspensión de la economía principal del sentido propia de la estructuración onto-política de la historia, a partir de comprender el proceso de planetarización capitalista como “realización de la metafísica” y como predominio de la técnica en cuanto proliferación del principio de razón y como su disolución final en una anarquía, entendida como agotamiento del *arché* o principio estructurador de la metafísica. En este sentido, la post-hegemonía implica un marchitamiento (*withering away*) de los principios y los referentes que articulaban las épocas de la metafísica en términos de una organización hegemónica posibilitada por el predominio de un referente constitutivo de las edades de la metafísica (Ser, Naturaleza, Dios, Razón).⁴¹
5. Y, la post-hegemonía como desistencia respecto de la estructuración hegemónica de la política a partir de un cuestionamiento de la voluntad de poder como reducción del ser a las coordenadas del nihilismo europeo ahora planetarizado. Más allá de la referencia a Heidegger (y su lectura de Nietzsche y Jünger), lo que interesa de esta acepción de la post-hegemonía es que coincide con la simbolización igualitaria adelantada por Rancière, en términos de la afirmación nadie es más que nadie, cuestión que implica una suspensión de la transferencia y de la delegación, que abre hacia la problemática de la anarquía como política sin *arché*, o hacia lo que podríamos llamar una democracia salvaje.

³⁸ Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones... op. cit.*

³⁹ No podemos acá hacer plena justicia al trabajo de Ranajit Guha y sus contribuciones al campo historiográfico postcolonial. Sin embargo, la idea de una dominación sin hegemonía, avanzada en su libro homónimo, pone atención a las características históricas del imperialismo británico y su forma de dominación en la India colonial, más allá del relato reconstructivo del marxismo convencional y del liberalismo europeo, atrapado en una noción contractualista y asistencial de la presencia europea en el Tercer Mundo. Véase, Guha, Ranajit. *Dominance without Hegemony. History and Power in Colonial India*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998.

⁴⁰ Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

⁴¹ Corresponde a Reiner Schürmann el haber desarrollado esta hipótesis de manera sostenida (Schürmann, Reiner. *Broken Hegemonies*. Bloomington, Indiana University Press, 2003), hipótesis que ha constituido el tema de un dossier elaborado por el Colectivo Deconstrucción Infrapolítica. Véase, Moreiras, Alberto (coordinador). On Reiner Schürmann. Dossier *Revista Política Común* 11, 2017. <https://quod.lib.umich.edu/p/pc>.

Me gustaría sostener que es entre las dos últimas acepciones donde se juega el énfasis post-hegemónico que nos permite pensar en un comunismo sucio, mundano, anárquico, irreducible a la beatitud de la izquierda contemporánea, siempre que en ella no se avanza más allá de la mera afirmación del comunismo como horizonte irrenunciable para la política. Para mí, el comunismo es una cuestión de existencia, de la misma manera en que el capitalismo implica nada menos que la devastación del mundo. La condición sucia o mundana y anárquica de este comunismo infrapolítico y post-hegemónico no tiene nada que ver con un ejercicio especulativo o universitario, sino que se hace posible por una problematización más compleja de la relación entre existencia y poder. En este sentido, el comunismo sucio no es un concepto normativo que rechaza la historia efectiva de las luchas sociales (populismos, peronismos, frentes amplios, etcétera), sino un intento por pensar esas luchas sociales en su plena historicidad y no según el régimen historicista de la politicidad moderna y su lógica calculabilista.

Si la post-hegemonía apunta a ese lugar de disolución de la economía hegemónico-epocal de la historia del ser, la infrapolítica posibilita una relación mundana con la existencia, esto es, con el comunismo de las inteligencias como comunismo sucio que se resiste a su depuración instrumental en la identificación con el Estado y sus retóricas liberacionistas. Que el comunismo no sea una noción pura o unívocamente política, que la existencia no sea sólo una existencia política, y que la política no sea sólo hegemónica, constituyen los nudos problemáticos que tensan la relación con el sujeto del inconsciente tal cual ha sido desarrollado por el trabajo de Jorge Alemán y su lacanización de la política.

Tendríamos que detenernos acá y junto con reconocer los aportes de todos estos pensadores, insistir en que la deconstrucción infrapolítica no es una reacción anti-política o aséptica con respecto a las sucias dinámicas mundanas, sino una apertura radical a dichas dinámicas sin la promesa, mayor o menor, de estar nadando a favor de la corriente.■

UN VAGÓN DE TREN HERMÉTICAMENTE CERRADO... 30 AÑOS DE ASFIXIA

A TRAIN WAGON TIGHTLY CLOSED... 30 YEAR OF ASPHYXIA

Hugo Salcedo Larios

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

hugo.salcedo@ibero.mx

Para Miguel Tostado Rodríguez

Resumen

Este artículo contribuye a mostrar históricamente las condiciones de producción y recepción de la obra de teatro *El viaje de los cantores*, permitiendo una comprensión de los alcances que ésta ha tenido en su campo y el consecuente impacto, por el acontecimiento histórico narrado, en la sociedad. El texto muestra no sólo las condiciones sociales y culturales de su producción sino aquellas que corresponden a las influencias que la pieza tomó de otras similares y de la literatura de su tiempo, situando algunos aspectos relevantes en torno a la recepción de la obra y las condiciones del horizonte de expectativas de sus receptores, tanto lectores como espectadores.

Palabras clave: literatura dramática, teatro mexicano, inmigración, violencia, recepción.

Abstract

This article helps show historically the conditions of production and reception of the play *The Troubadours' Journey (El viaje de los cantores)*, allowing an understanding of the scope it has had in their field and influence, by the historical event narrated, in the society. The text shows not only the social and cultural conditions of their production, but those that correspond to the influences that the piece took from other similar and the literature of their time, placing some relevant aspects about the reception of the work and the conditions of the horizon of expectations of their receivers, both readers and viewers.

Keywords: dramatic literature, Mexican theatre, immigration, violence, reception.

MARCO CONTEXTUAL

En julio de 2017 se cumplieron 30 años del evento trágico que condenó a 18 mexicanos indocumentados en su intento por hallar acomodo laboral en los Estados Unidos. Ellos ingresaron por su propio pie a ese país, para después, bajo las instrucciones de un traficante de personas, treparse a un vagón de tren que por fallas mecánicas fue abandonado en una vía secundaria en la zona de Sierra Blanca, Texas. Sólo un tripulante lograría salir con vida de ese compartimento cerrado por fuera por uno de los miembros de la banda de *polleros*, aprovechando un agujero en la superficie oxidada del ferrocarril, por donde pudo respirar.

La nota de prensa aparecida en la primera plana de los periódicos de México, y el mundo, que da cuenta de este pasaje doloroso serviría para la concepción, el diseño y la escritura del texto dramático *El viaje de los cantores*, casi dos años después del suceso trágico; es decir, en 1989. La obra sometida a concurso, obtuvo de manera inmediata el Premio Internacional de Dramaturgia “Tirso de Molina” que otorgó el entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana —ICI— (ahora Agencia Española de Cooperación Internacional —AECI—) del gobierno español: sin lugar a ninguna duda, el galardón mundial más importante de su género.

La intención de este artículo es presentar algunos lineamientos teóricos e influencias que se aprecian en la configuración dramática del texto teatral. Este recuento presenta también pinceladas anecdóticas que permiten reconocer una pequeña porción del ambiente cultural del teatro mexicano de ese momento, y las condiciones de producción de la pieza colocada en la ruta de algunas de sus resoluciones escénicas. Se hace también una reflexión, en el umbral de la tercera década de existencia de la pieza, considerando la trascendencia de este drama que habla de la indefensión de los mexicanos migrantes —y de los centroamericanos por extensión— que pretenden ingresar a los Estados Unidos, sorteando los diferentes obstáculos que ponen en riesgo sus vidas.

Por su parte, la invitación hecha por el grupo Elipsis, nombre de la asociación de estudiantes de la carrera de Letras Latinoamericanas de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México en 2017, dio la pauta para la organización de los archivos físicos y —sobre todo— memoriosos que conforman este artículo.

En definitiva, la finalidad de este texto se asume consecuente con el sentido cultural *anamnético* ante la explicación de J. B. Metz,¹ que tiene muy presentes a los sujetos que sufren los embates de la precariedad.

¹ Metz, Johann Baptist. *Memoria passionis. Una evocación provocadora en una sociedad pluralista*. Santander, España, Sal Terrae, 2007, p. 52.

ATISBOS

La práctica del teatro, como bien se sabe, obedece a una serie de resoluciones amplias e imposibles de confinar, en razón del magnífico espectro de sus esencias, niveles y complejidades. Las probabilidades estéticas de una puesta en escena que se confronta con el espectador es tan variada y extendida que —en términos corrientes— se puede asegurar que cada miembro del público habría de encontrar un teatro distinto que tenga sentido e interpretación a partir de sus propios intereses estéticos, políticos, comerciales, etcétera.

En ese abanico de posibilidades ilimitadas, el tipo de teatro que más ha interesado a quien esto escribe es el que representa el devenir de hombres y mujeres en sociedad, concebidos ya como entidad política que permita recuperar la esencia de éstos en conjunto o bien de maneras individuales: sus anhelos, sueños, frustraciones, esperanzas. En este sentido el teatro —digamos— tradicional o “dramático” que descansa en los lineamientos aristotélicos, que como menciona Claudia Cecilia Alatorre: “representan la historia del hombre enfrentado a la evolución social”;² permite mostrar la dialéctica de los fenómenos celebrados en una suerte de núcleo denominado *drama*. Las directrices de este producto trazan el dibujo de confluencia o de fuerzas equidistantes y tirantes determinado a partir de las voluntades humanas por un lado y, las circunstancias históricas-políticas-sociales de la colectividad por el otro.

El drama va a entenderse, por lo tanto, como un fenómeno complejo que incide en lo individual y, a la vez y simultáneamente, en lo social, pues, aclara Alatorre: “el hombre es un ser social; pero también es individuo”.³

² Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Escenología, 1994, p. 14.

³ *Ibid.*

Estas concepciones acerca del teatro y de su naturaleza dramática, amparada bajo la teoría de Aristóteles, se aunaron a una lectura muy minuciosa de los hallazgos de esta teórica mexicana. Dicho ejercicio fue posible en razón de la directa transcripción de sus apuntes convertidos luego en su imprescindible libro *Análisis del drama* publicado por primera vez en 1986 (editorial Gaceta), así como el afán personal de exploración en la historia cotidiana; es decir, la de hombres y mujeres que planean poner en práctica sus proyectos particulares. En el caso de *El viaje de los cantores* va a resaltarse el afán de los personajes (como individualidades y como colectividad) para incorporarse a la fuerza laboral en otro país puesto que en el suyo no hay oportunidades.

Desde pocos años atrás a la escritura de esta pieza pueden rastrearse ejercicios dramáticos recibidos con fortuna en diversos certámenes nacionales. En 1986, por ejemplo, se obtendría el primer lugar del premio de dramaturgia “Expresión Escénica Jalisciense” con la obra *San Juan de Dios*, una pieza que —mediante una estructura fragmentada con saltos en el tiempo de la historia y mediante la utilización mixta de personajes históricos, míticos y cotidianos— se refiere al universo asfixiante del lenocinio en la ciudad de Guadalajara. Esta pieza dramática incorpora el acto milagroso del que es objeto Juan Sudat luego convertido en santo a merced de su caridad, así como la acción heroica de los insurgentes que lucharon por la Independencia también en el occidente de México. Este entrecruzamiento anecdótico puede entenderse como una alternancia del bien que se hace patente en el muladar de las acciones humanas “como si estuviéramos viendo una grave, eterna, mecánica ley del universo: el amor generando el odio y éste transformándose a su vez en amor”.⁴

En el año de 1987 se obtendría por segunda ocasión el Primer Premio “Punto de Partida” de la UNAM, que había ganado un año antes también la pieza *San Juan de Dios*, ahora por la obra en un acto *Dos a uno* que expone a los miembros de una familia de clase media urbana. En el texto se revisan las relaciones del convivir familiar como las acciones nucleares de esta célula social “desajustada”. Pareciera que los adultos no dan espacio adecuado a las generaciones más jóvenes que ya pujan por su necesidad de reconocimiento y autodeterminación; los padres insatisfechos se enfrentan a los hijos que buscan sus propios lugares y formas de autorrealización. De esta pieza expresaría Emilio Carballido en el Prólogo del libro que

vemos una familia en el quehacer constante y cotidiano de atormentarse unos a otros, y vemos también las fuerzas sociales, económicas y atávicas que condicionan a los personajes. La utilería se va volviendo un juego de símbolos y en todo hay una progresión constante, natural y lógica.⁵

En este apretado periodo de reconocimientos nacionales, debe también hacerse la mención de que la pieza *Cumbia (hasta las 3 de la mañana)* ganó en 1987 el Premio Nacional Obra de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, que también a juicio de este importante maestro y dramaturgo,

guarda especialmente razones de buena hechura, de intensidad desgarrada y de confusión de valores que la hacen obra importante. Los personajes tienen una ansiedad de darse y disfrutar con su cuerpo, de recibir en otros cuerpos un reconocimiento de que valen, son, y de que esa fiebre es legítima. En respuesta son humillados, violados, maltratados hasta la muerte del cuerpo en algún caso. Nuevamente, la sociedad circundante y sus leyes están presentes en un dibujo claro de acusaciones concretas.⁶

⁴ Carballido, Emilio. “Prólogo”. Salcedo, Hugo. *Teatro: Cumbia (hasta las tres de la mañana.) Vapor. Dos a uno*, México, Universidad de Guadalajara, 1990, p. 4.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*



Durante estos años, las obras comenzarían a representarse en ciudades como Guadalajara, Jalisco, y Monterrey, Nuevo León. Entre ellas: *En la oscuridad del laberinto* (estrenada muy tempranamente en 1982), *Misericordia*, *Cocinar el amor* o *Vapor*.

Se plantea pues, con el breve enunciado de estos otros textos dramáticos, un mapa de referencia donde *El viaje de los cantores*, la obra que nos ocupa, se coloca dentro de la línea de preocupaciones autorales de su momento: lo social, la presión económica que soportan los personajes, la pulsación del deseo, el reconocimiento de un ambiente real incorporado a la ficción dramática, y la urgencia por alcanzar las metas planteadas por parte de los personajes que van a oponerse a una trayectoria plagada por los más diversos obstáculos.

INFLUENCIAS

Muy tempranamente, ya desde *San Juan de Dios*, va a advertirse cierta influencia de la obra de Vicente Leñero, imprescindible periodista y dramaturgo que hizo uso de documentos de la historia nacional como en *El juicio o Martirio de Morelos* para la concepción de sus textos; de esta manera el autor puso en crisis la historia oficial mediante el recurso del denominado "teatro documental". También sería creador de la categoría que denominó como "realismo real" o hiperrealismo, cuyos mejores ejemplos pueden encontrarse en obras suyas como *La mudanza* y *La visita del ángel*.

Hacia la segunda mitad de los años ochenta, a merced de la invitación del entonces llamado DBA (Departamento de Bellas Artes de Jalisco), Vicente Leñero y su muy cercano grupo de alumnos de aquel entonces hicieron parada en la ciudad de Guadalajara donde muchos pudieron abreviar de sus conceptos y maneras de entender el teatro y la literatura dramática. Esto fue posible mediante sus diversos talleres, conferencias, las pausas del café o los trayectos más mundanos como el tránsito entre el aeropuerto y los respectivos hoteles suyos. Sabina Berman, Jesús González-Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda comenzaron a relatar las formas propias y tan subyugantes de sus respectivas composiciones ya probadas en los escenarios de la Ciudad de México con sonadas congratulaciones por parte de la crítica: desde *Muerte súbita a Águila o Sol* de Berman, de *Los niños prohibidos* a *De la calle* de González-Dávila, de *La fiera del Ajusco* a *Máscara vs. Cabellera* de Rascón Banda... Los jóvenes tapatíos de aquel entonces admiraban las noticias venidas de la troupe dramática que hacía en la capital ese laboratorio tan apreciado por el público y que fue conocido con el fresco nombre de *Nueva Dramaturgia*. En términos muy generales este movimiento estaría caracterizado por la diversa, múltiple y experimental forma de presentar sus propuestas y que a su vez, como menciona Leñero, devolvió "a la dramaturgia mexicana su original primacía en el fenómeno teatral"⁷

Paralela a esta llegada de "buenas nuevas" para la forma dramática mediante técnicas, temas y procedimientos experimentales que apelaran a una cercanía con el público, estudios profesionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara permitieron un conocimiento de otras posibilidades de composición literaria que apelaran a la participación del lector/espectador en la dotación de sentido(s) al texto ya dramático. Mediante la vía de la teoría de la recepción (Jauss, Iser, Eco) se podía proponer una textualidad/espectacularidad que apoyara la *cooperación interpretativa* de los textos dramáticos que "otorgan un carácter de relevancia al receptor en el complejo sistema de producción de sentido [...] que le permite participar de la experiencia estética, y al tiempo reflexionar y reinterpretar sus propias condiciones de existencia"⁸

⁷ Leñero, Vicente. "Introducción". *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México, El Milagro, 1996, p. 39.

⁸ Salcedo, Hugo. "Tendencias: Diseño y reescritura del texto dramático". *Restituciones. Ensayos sobre literatura y teatralidades*, México, La Zonámbula-UABC, 2016, pp. 194 y 197.

Llevado a los terrenos de la ficción narrativa, en aquel periodo el estudio de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar, permitiría aprovechar sus estrategias ahora trasladadas a los terrenos de la dramaturgia. En su “Tablero de dirección” el autor demarca la posibilidad de que su volumen es múltiple más que unitario: “Este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades [de lectura]”.⁹ Según se indica en este apartado, el primer libro se deja leer de manera convencional para concluir en el capítulo 56; el segundo libro empieza en el capítulo 73 y sigue un ordenamiento que va indicándose al término de cada capítulo.

⁹ Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 111.

Este sugerente ordenamiento conduce a varias elocuentes reflexiones. En primer lugar, se pudo marcar una diferencia entre el texto “imprescindible” del que no lo es. De manera paralela se resaltó la importancia que se le otorga a la función de los lectores para la selección de la ruta de su propia lectura o aproximación al texto. Esta pluralidad evidentemente es interactiva y *conecta* eficientemente el texto con su receptor lanzándolo al espacio infinito de la verdadera lectura que ya había observado Carlos Fuentes. Va a resultar entonces como con el propio personaje de Morelli que propone a sus amigos del Club: “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana [...] Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y, en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto”.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 413.

Esta estrategia discursiva permitió plantear la propuesta en *El viaje de los cantores* de la “Nota para la puesta en escena” integrada al libreto, y que sugiere al lector, colectivo escénico o público, tres posibilidades de abordaje:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libreto.
2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugeridas antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin la opinión del público, se sorteen las 10 escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche.¹¹

¹¹ Salcedo, Hugo. *El viaje de los cantores*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 29 y 30.

Por otro canal y de forma muy afortunada, debo mencionar que hacia la mitad de la década de los ochenta —es decir antes de que la obra se escribiera—, fui invitado a realizar un viaje a la ciudad de Nueva York acompañando al maestro Emilio Carballido para recorrer museos y encontrarnos allí con académicos, artistas y editores. Durante este placentero, definitivo e inolvidable viaje, pudimos asistir a varias representaciones teatrales; entre ellas al musical *The mystery of Edwin Drood*, confeccionado a partir del texto incompleto del escritor británico Charles Dickens, que corresponde a la decimoquinta y última de sus novelas, quien falleció súbitamente en junio de 1870 antes de poder terminarla. De este libreto se sabe que solamente

seis de las doce entregas mensuales proyectadas fueron publicadas por Chapman and Hall, de abril a septiembre de 1870, con ilustraciones de Samuel Luke Fiddles y una cubierta de Charles Allston Collins. Publicada en volumen el 30 de abril de ese mismo año, con ilustraciones de Marcus Stone, la novela, aunque con algunas indicaciones sobre la continuación que le habría sido destinada, deja muchos misterios que han tratado de dilucidar críticos y escritores de forma continua desde 1870.¹²

¹² “El misterio de Edwin Drood”. https://es.wikipedia.org/wiki/El_misterio_de_Edwin_Drood, fecha de consulta: 2/12/2017, p. 1.

El montaje de Broadway respetó este espíritu de misterio y de texto incompleto pues, ya en el segundo acto, cuando debe focalizarse al culpable del crimen que da razón al texto, la música de la orquesta se interrumpe abruptamente. Los intérpretes preguntan al director de orquesta la razón de este repentino e inexplicable corte. Y sucede que la partitura está inconclusa pues Dickens, como se decía antes, no alcanzó a concluir su novela.

Los protagonistas del musical se colocan números de identificación en su pecho mientras los comparsas bajan a la platea para preguntar a los asistentes quién parece que es el criminal de la trama para improvisar ante los espectadores ese desenlace escogido. Es de suponer que la sumatoria de votos da la elección que expresa la voluntad del público, como se hace saber en la pizarra ubicada a la salida del teatro. Esté en este caso trucada o no la fórmula, de cualquier manera resulta singular la participación de los espectadores. La motivación proporcionada por el hecho de ser tomados en cuenta abona a la eficaz recepción del espectáculo neoyorkino.

En este apunte pues, reconozco y al tiempo no menosprecio la experiencia como lector en el caso de *Rayuela* o como espectador para *The mystery of Edwin Drood*, misma que hizo huella en la memoria y que, con breve posterioridad afloraría de alguna manera en los recursos dramáticos practicados.

ESTILO

Como resulta comprensible, el paso por la Universidad de Guadalajara y específicamente en la licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de aquellos años, permitió abreviar en las obras de tres autores que resultarían imprescindibles para la composición de *El viaje de los cantores*: Fernando del Paso, Federico García Lorca y Juan Rulfo.

Del primero, a partir de su inolvidable María Carlota Amelia de Bélgica quien en el largo inventario de su vida realiza un devaneo de alto contraste entre la lucidez y la locura. El largo y fragmentado monólogo de la otrora emperatriz de México diseminado en las *Noticias del Imperio* —que por cierto ha sido llevado exitosamente a escena por su alta calidad literaria y dramática— fue de alguna manera nota de inspiración para la Abuela de *El viaje* quien en algún momento de la obra pide le digan a su nieto que vive en Ciudad Juárez, a ese que le dicen "El Mosco", que se está volviendo loca... Evidentemente hay una zanja profunda entre la realeza de la mujer de Maximiliano y esta longeva mexicana, y obviamente entre la calidad de los productos artísticos; sin embargo, el tono de nostalgia, senectud y locura mediado por el artificio literario, las vuelve —al menos a la vista de quien esto escribe— algo colindantes.

Por otra parte, y como sabemos, la naturaleza de las mujeres mucho importó a García Lorca. En sus obras aparecen féminas heroicas como Mariana Pineda, idealizadas como Doña Rosita, gallardas o tiranas como Bernarda Alba, extraídas todas de la provincia española; son alegorías y jirones que reflejan diversas circunstancias ya como entidades individuales o como voces que arman una colectividad. Como menciona Dionicio Morales: "La mayoría de las mujeres en el teatro de Federico García Lorca son perturbadoras, de una pieza, pero también son rebeldes por naturaleza, como las heroínas griegas que retan y vencen sus designios".¹³ Algunas de ellas, sin embargo, son también las chismosas de los pueblos. Tan ocurrentes, hirientes e insidiosas aparecen en *Yerma* remarcadas con un alienato del coro trágico griego que menciona Morales. De este perfil son las mujeres como las que aparecen en la escena segunda de *El viaje* quienes, agazapadas entre bultos, cajas de

¹³ Morales, Dionicio. <https://literatura.inba.gob.mx/3007-dionicio-morales-versara-en-bellas-artes-sobre-las-mujeres-en-la-obra-de-federico-garcia-lorca.html>, fecha de consulta: 07/08/2018, p. 1.

cartón y alguna gallina amarrada con un lazo en la estación de Ojo Caliente, no desprecian el tiempo para señalar a la Mujer 5, la joven embarazada, que al igual que ellas va a quedarse sola en el pueblo.

Estas mujeres viven en carne propia su frustración. Dejan aflorar la envidia contra la más joven del grupo que ensimismada sólo se pregunta para cuándo su Chayo habrá de regresar de la faena, del viaje que está por emprender hacia los Estados Unidos. Este conjunto de mujeres que no tienen nombre propio ni apellido porque son una y todas juntas al tiempo, son como la plasta multiforme de las voces y clamores de los pueblos que ven partir a los hombres. Mujeres como las de Anacleto Morones que se expresan medio embozadas con su voz tan propia de algunos pueblos o rancherías del sur de Jalisco.

Aunque las mujeres de *El viaje* no son particularmente “viejas y feas como pasmada de burro” que es como se les describe en el cuento rulfiano, sí son mujeres que corren a la oficina de correos a ver si llegó alguna carta del familiar ausente, son mujeres dolidas que duermen solas y que, para satisfacer el abandono sexual de los maridos, se meten el dedo en la vagina mientras lavan la ropa.

Con todo propósito, Rulfo se asoma también en los parajes inhóspitos del texto dramático que producen temor o al menos extrañamiento ante el espacio circundante. Pero ante todo Juan Rulfo está presente en el lenguaje como en la tesitura de incertidumbre y también en la dubitación acerca de la propia existencia. Así puede advertirse en la forma usada por los personajes de la primera escena quienes expresan:

RIGO: ¿Y si ya estamos tronados?

LAURO: ¿Qué traes, tú?

RIGO: Si ya, desde el otro día, al querer pasar la línea nos balacearon, y aquí estamos como pagando las culpas...¹⁴

¹⁴Salcedo, Hugo. *op. cit.*
pp. 33 y 34.

En resumen, pues, obras como las de Fernando del Paso, García Lorca o Juan Rulfo son marcas de alto calado que sin mucho esfuerzo se dejan entrever en el texto dramático aludido.

DISONANCIAS

La importancia y naturaleza del Premio Tirso de Molina permitió que la obra *El viaje de los cantores* tuviera un auténtico lanzamiento a la escena internacional tanto para el texto como para su autor. La distinción en esa ocasión consistió en un millón de pesetas para el autor, una generosa cantidad. Parte del estímulo fue también la publicación en la colección de lujo del Instituto de Cooperación Iberoamericana y su colocación en los diferentes salones de lectura de España en el mundo. Pero la parte más agradecible de ese reconocimiento fue la producción de la obra en el país del autor y una gira por el país anfitrión.

Estas inapreciables condiciones de producción hicieron que la obra arribara rápidamente al escenario, no sin sortear algunos obstáculos como la intención de imposición de director escénico por parte de aquella Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Al tiempo de darse a conocer el premio y la intención española de producción, el INBA solicitó al autor una terna de probables directores. Sin embargo, uno a uno, los tres probables directores serían descartados para poner en la mesa el nombre de Luis Valdés, el importante director de teatro y cine afincado en California, con quien desafortunadamente no se concretaría el montaje.

Unas semanas tensas hicieron que —como en fastidiosa película de espionaje— me trepara en un avión en la ciudad de Tijuana para aparecer de improvisto en el Consulado de España en México a petición de los funcionarios de esa oficina internacional, para participar en algunas discusiones y condiciones de coproducción entre ambos países. Derivado de ello hubo algún encuentro ríspido con burócratas de la cultura de México que querían imponer y no consensuar. Fueron semanas inútilmente tensas y llamadas telefónicas fortuitas en donde fui incluso advertido del riesgo de propiciar cierta instrucción dirigida a opacar mi trayectoria profesional. Finalmente, el montaje de estreno lo dirigiría Ángel Norzagaray a quien no conocía todavía ni en persona ni en obra, pareciéndome un creador respetable que aunque sinaloense había hecho finca años atrás en Mexicali, Baja California, trabajando allá con un grupo teatral que comenzaba a generar simpatías y buenas críticas en el mundo del teatro “de provincia”. Norzagaray recibió todo el apoyo de la universidad donde trabajaba, para poder desplazarse a la Ciudad de México y comenzar con el montaje de la pieza; para ello convocó a un conjunto de actores que habían sido compañeros suyos en la licenciatura en Teatro de la Universidad Veracruzana, entre los que figuraban Dolores Heredia, Dagoberto Gama, Claudia Gidi y Miguel Galván, que eran parte de un reparto de casi una veintena de actores y actrices.

La obra se estrenó en el Teatro Julio Jiménez Rueda bajo el membrete de Compañía Nacional de Teatro del INBA, dentro del II Gran Festival de la Ciudad de México, en septiembre de 1990. El diseño de la impresionante escenografía fue de Jan Hendrix, la iluminación de Alejandro Luna y el vestuario de Tolita Figueroa.

El montaje realizó una breve temporada en el Jiménez Rueda antes de hacer gira por varias ciudades del norte: Mexicali, Tijuana y Ensenada en Baja California, y Monterrey, Nuevo León. La programación internacional inició en un avión de Iberia (llamado curiosamente “Tirso de Molina”), con funciones de notable éxito en el Teatro Manuel de Falla de Cádiz dentro del V Festival Iberoamericano, y en la Sala Olimpia (ahora Teatro Valle Inclán) de Madrid, en el Festival de Otoño 1990.

El arribo del montaje a España fue recibido también con la edición de la obra en la imprescindible revista *Primer Acto* que fundó y dirigió hasta su muerte José Monleón, y el contrato para la filmación de la pieza por parte de Televisión Española (RTV) que fue en parte gestionada por Moisés Pérez Coterillo, director en aquel entonces de la revista especializada *El Público*.

RECEPCIÓN

Dos aspectos llamaron la atención del jurado al momento de abrir la plica de identificación del autor de la obra. Uno de ellos fue que éste era mexicano. Debido a que nunca antes alguien oriundo de ese país había conseguido la importante presea, se produjo un revuelo también en territorio nacional. La otra razón de asombro fue constatar la edad del dramaturgo que en esos momentos apenas estaba cumpliendo los 25 años.

Ambas condiciones hicieron que no cesaran las entrevistas locales, nacionales e internacionales; ya desde *El Mexicano* en Baja California que dedicó planas enteras para dar a conocer detalles del premio y del proceso de escritura, o por vía telefónica para la Radio Cultural de España. En el Centro Cultural Tijuana (Cecut), mi sitio de trabajo en aquellos momentos, el premio fue recibido como una auténtica fiesta. Recibí las amables instrucciones de Pedro Ochoa Palacio, su director, para dejar mis ocupaciones de técnico en sistema *Speed* adscrito al Cine Planetario Omnimax y dedicarme a la atención derivada del reconocimiento internacional.

Enseguida vinieron, por así decirlo, dos premiaciones. La primera fue en el mismo mes de diciembre de 1989 en el Cecut a donde acudió Delfín Colomé, agregado cultural de la embajada de España en México. A esta ceremonia acudieron funcionarios federales del naciente Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a quienes, en rueda de prensa, reclamé espacios para la difusión de los jóvenes autores. Esta incidencia sería muy bien recibida e impulsada por el poeta y funcionario cultural Jorge Ruiz Dueñas, quien a los pocos meses inauguraría la colección de libros de Tierra Adentro con la publicación de *El viaje de los cantores y otras obras de teatro* en 1990; suceso extraordinario de apertura para un repertorio de literatura realizado precisamente con un libro de teatro.

Para la trilogía se consideró incluir también las obras *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur* y *Sinfonía en una botella*, con un prólogo de Héctor Azar que se referiría a este material como un acercamiento a “la frontera y sus muertos, la frontera y su poesía, la frontera y sus carcajadas lacerantes”.¹⁵

¹⁵ Azar, Héctor. “Prólogo”, en Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores y otras obras de teatro*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, núm. 1, 1990, p. 5.

La segunda premiación se efectuó en el Hotel Camino Real de la Ciudad de México en el marco de la visita de los reyes de España a este país (en el mes de enero de 1990), y presidida por el exmo. José Abascal entonces ministro de Relaciones Exteriores de aquel país. A esta última cita acudirían personalidades del ámbito cultural de México como Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Argüelles o Luis G. Basurto, quienes participaron de la celebración.

Para 1990 y adelantándose a la fecha del estreno de la obra en México, Raúl Moncada ya había realizado la traducción al inglés que tituló como *The crossing* y que se presentaría como lectura pública en el Old Globe Theatre de San Diego, California. El montaje de su traducción se llevó a cabo en enero de 1991, por Teatro Vista en Chicago, Illinois, misma que dirigió Henry Godínez: fue un montaje emotivo y memorable realizado en el corazón del barrio mexicano.

La traducción a lengua alemana la realizó Wilfred Böhringer (*Die reise der sanger*), transmitiéndose durante varias ocasiones en distintos años, por parte de Westdeutscher Rundfunk WDR en Colonia y Berlín, y se publicó en la antología *Theaterstücke aus Mexiko* con una presentación de Heidrun Adler.

Ya para 2001 se firmaría el contrato de representación para la difusión de la traducción francesa (*Le voyage des chanteurs*) de Ángeles Muñoz, con Radio Cultural de Francia. Esta versión se publicó con el nombre de *Passage* en Editions de la Mauvaise Graine, en Lyon, Francia, en el año de 2005. En 2018 se ha concluido una nueva traducción al inglés: *The Troubadours' Journey* realizada por Carolyn Malloy-Madrid, y que habría de estrenarse en Boston para otoño de ese año.

La obra se ha representado también en varias ciudades de Holanda (2006), Bielorrusia (2009), República de Corea (2013), República Checa (2016), Alemania (2018) y Luxemburgo (2018), además de otros montajes en lengua inglesa realizados en diferentes ciudades de Estados Unidos. Esta obra tampoco ha dejado de realizarse desde entonces en diferentes ciudades de México, incluyendo también otras puestas de las que se tiene noticia en países como Colombia, Venezuela y España. El registro actual de los montajes que se tiene noticia es cercano a 30; es decir que en promedio se ha fraguado un montaje diferente por año. Tan sólo en 2017 diferentes versiones de la obra se vieron en los estados de Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro y el Estado de México.

La constatación de un premio como éste es la resonancia que aparece como una prueba de fuego; es decir, la consecuencia tan continuada de sus estudios especializados, los estrenos, traducciones, publicaciones y derivaciones a otros productos culturales como las

versiones radiofónicas desde Francia y Alemania, o las operísticas vistas en Holanda, en el Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca o en el Julio Castillo de la Ciudad de México.

En la actualidad también van avanzando los trabajos documentales y una adaptación cinematográfica que ya se prepara. En pocas palabras pues, la auténtica estatura de una obra dramática se alcanza sólo paso a paso y a lo largo de los años. En el caso mexicano quizá sea sólo *El gesticulador* de Rodolfo Usigli la otra pieza de teatro que conserva esas cualidades de amplitud, persistencia y reconocimiento tan constante.

Fig. 1 Cartel promocional de la obra *El viaje de los cantores*, temporada en Alemania y Luxemburgo, 2018.



Fig. 2 Cartel promocional, estreno en la República Checa, 2016.

POST-DOCUMENTO

Algunos estudiosos han querido ver en *El viaje de los cantores* una obra de teatro documental, considerando la motivación dramática de origen y el suceso que se cuenta. Parte de esta apreciación tiene que ver sin duda con la nota de prensa extraída de la primera plana de *La Jornada* que, con los créditos correspondientes, se ha dejado acompañar en las diversas ediciones de la pieza:

Tráfico humano

18 MEXICANOS MUERTOS AL INTENTAR PASAR A EU

Dpa, Notimex y Upi, Sierra Blanca, Texas, 2 de julio. Un vagón de ferrocarril herméticamente cerrado, bajo temperatura ambiente de 40 grados, se convirtió en una trampa mortal para 18 mexicanos que intentaban ingresar ilegalmente a Estados Unidos. Sólo sobrevivió Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde respirar.

El compartimento había sido sellado por fuera por un contrabandista de inmigrantes, quien al parecer no se percató de que el vehículo quedaba así herméticamente cerrado.¹⁶

¹⁶ "Tráfico humano. 18 mexicanos muertos al intentar pasar a EU". *La Jornada*, México, 3 de julio de 1987, p. 1.

El paratexto permite ubicar en un tiempo y espacio tan precisos a la obra que va a leerse o representarse. Esta particularidad la aprovechó la directora Sandra Félix en uno de los montajes realizados en la Ciudad de México donde los espectadores entraban a una sala de la Ciudadela antes de ingresar al espacio propio de la representación, y quienes literalmente eran encerrados en la pequeña cámara y obligados a leer las noticias ampliadas y colgadas en los muros de la estancia. Esta condición de encierro y hacinamiento hacía que el público pudiera sensibilizarse ante el hecho dramático que iba a ser representado.

Para el montaje de 2013 que dirigió Mauricio Pimentel en el Centro Dramático de Michoacán, el equipo de trabajo externó la necesidad de incluir en el texto algunas referencias temporales más cercanas como por ejemplo, la emigración femenina en ascenso, el desplazamiento forzado motivado por la violencia como una consecuencia de la declaración de guerra por parte de Felipe Calderón y su gobierno al narcotráfico, la delincuencia organizada contra los migrantes nacionales y ya de otros países en su tránsito a los Estados Unidos, la trata de personas, etcétera. Como resultado se redactó la escena "XI. Años, lustros después..." que en 2014 se integró a la edición conmemorativa de 25 años de la obra y que editó la Universidad Autónoma del Estado de México, misma que tiene versión electrónica de descarga gratuita en el sitio de esta institución: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/21602/El%20Viaje%20de%20los%20cantores.pdf?sequence=1>. El montaje se estrenó en la ciudad de Pátzcuaro y realizó una larga gira por el estado de Michoacán, alcanzando la develación de placa por cien representaciones.

Ha sido por su parte, el joven director Raúl Rodríguez uno de los defensores de la lectura "documental" de la obra, y de la estética que se revela, en varias de sus puestas en escena. Egresado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), Rodríguez realizó allá una puesta que sirvió para probar su premisa, resaltando la intención confesional de algunos personajes, el dato como constatación de un hecho comprobable y las propias vivencias migrantes de los actores.

A pesar de que la reflexión autoral me ha llevado a considerar las noticias y la argamasa de hechos comprobables como materia prima de algunas de mis piezas, y que hay cons-



ciencia de que *El viaje* como propuesta literaria bordea el denominado teatro documento, la obra es también otras cosas, como se ha intentado exponer antes.

Sin embargo y para cerrar este artículo, quiero mencionar uno de los montajes mexicanos de 2017 que dio a la propuesta escénica —y a su recepción— un viraje estético inapreciable.

En octubre de ese año se estrenó la obra de manera profesional, a cargo de la Compañía Municipal de Teatro dirigida por José Concepción Macías Candelas, en la ciudad de Aguascalientes, en el recinto del Teatro Morelos ubicado en pleno centro de esa capital. Una de las razones para demarcar la importancia del montaje es debido a la relevancia que ese Estado tiene para el itinerario trágico, sumado además al hecho de que nunca antes se había visto en escena la obra en ese punto del país.



Fig. 3 Foto de *El viaje de los cantores*, Compañía de Teatro del Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura, Aguascalientes, México, 2018.

La breve temporada de estreno se encuadró en las festividades de aniversario de la ciudad y con una excelente difusión de boca a boca que tuvo abarrotadas cada una de las representaciones, incluso dejando personas fuera del teatro debido a la ocupación total del recinto. En alguna de estas funciones a la que asistí como invitado por la Compañía Municipal, me encontré en el vestíbulo del teatro con el propio Miguel Tostado Rodríguez quien me recibió con calidez y con una gran sonrisa. El único sobreviviente de la tragedia estaba en el teatro y compartiría sus impresiones conmigo: de largo ha sido una de las más conmovedoras experiencias.

Miguel y yo nos miramos largo rato y hablamos alternadamente sin despegarnos la vista. Según me fui enterando: en aquella fecha de la tragedia, él se había subido al vagón ya estando casado; tardaron en abrir las puertas del tren dos horas después de que había recobrado el conocimiento; consiguió tener una estancia regular en Texas, donde aprendió el oficio de cocinero; regresó a Pabellón de Arteaga en Aguascalientes; abrió algunos restaurantes allí; se hizo voluntario de rescate; ahora era abuelo... En el tiempo real Miguel y yo somos casi de la misma edad.

Fue una conversación a galope veloz, sintiendo que teníamos los minutos muy contados antes de la representación que ni él ni yo habíamos visto. Sentados ya uno al lado del otro en la luneta del teatro, le expresé que aquello que vería era una recreación del hecho trágico, que evidentemente estaba muy pasado por la ficción y la “mentira” dramática. Él me observó con detenimiento y pausadamente me dijo que ya conocía la obra que alguien le había dado a leer años antes; que sabía distinguir sin problema a Miguel Tostado Rodríguez

que era él mismo, de “El Miqui” que es el personaje de la obra, y que en definitiva estaba muy contento.

La obra inició con puntualidad. Desde la penumbra comenzó a darse corporeidad a un tren en movimiento mediante un equilibrado y efectivo juego de iluminación y proyectores. El elenco comenzó entonando los “Tristes recuerdos” que, aunque no se menciona en el texto, la canción de Tony Aguilar estaba muy presente en la temporalidad de la obra cuando fue escrita. El público siguió una a una las diversas escenas del libreto. No hubo rechinos de butacas. La puesta fue impecable. El silencio apabullante sólo se rompió hacia la parte final de la representación cuando comenzaron los sollozos debido a la proyección de materiales inéditos: las fotografías y un video pudieron observarse para referir el regreso en avioneta de los seis cadáveres a Ojo Caliente, Zacatecas, antes de la multitudinaria celebración religiosa y la inhumación en aquel doloroso julio.

Dentro de esos documentos visuales, resaltó la foto del propio Miguel Tostado Rodríguez, tomada un día de junio de 1987. Mediante una extraña alquimia teatral, pudimos ver esos materiales y constatarlos con el más importante de todos los documentos: la propia persona parlante *in situ*.

Al término del espectáculo subimos al escenario del Teatro Morelos y pudimos conversar con el auditorio que —al igual que nosotros— estaba conmovido por la referencialidad y la experiencia escénica compartida. El teatro documento daba otra vuelta de tuerca al contar con la voz viva de uno de los protagonistas del viaje y el único sobreviviente.

CIERRE

Desde 1989, fecha en que la obra se dio a conocer, hay ya un número largo de creadores, grupos, compañías, directores, promotores, editores, traductores, críticos, investigadores, estudiantes... que han dado muestra de atención para esta obra dramática. En algún momento el maestro Emilio Carballido expresó que una pieza y un premio como el que aquí se describe, señalaría a su autor con el desprecio y la desazón por parte de algunos miembros del gremio; que ganar un reconocimiento como éste se convertía en un atrevimiento imperdonable. Y aunque sus oportunas palabras han tenido alguna razón circunstancial, en ventura hago constar que francamente casi nunca ha sido así, pues pocos no son los que generosos han externado el aprecio durante todos estos lustros.

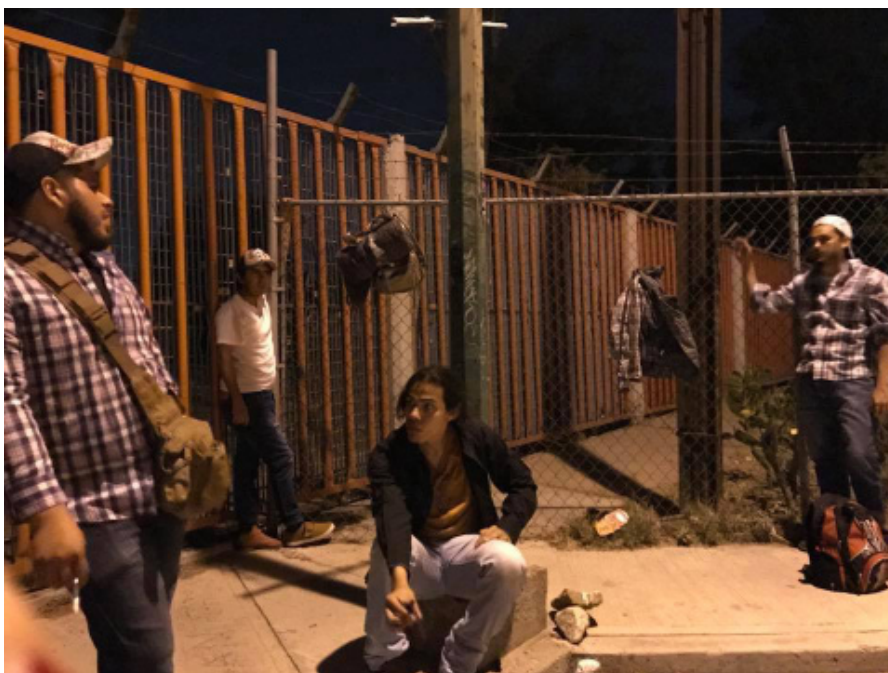


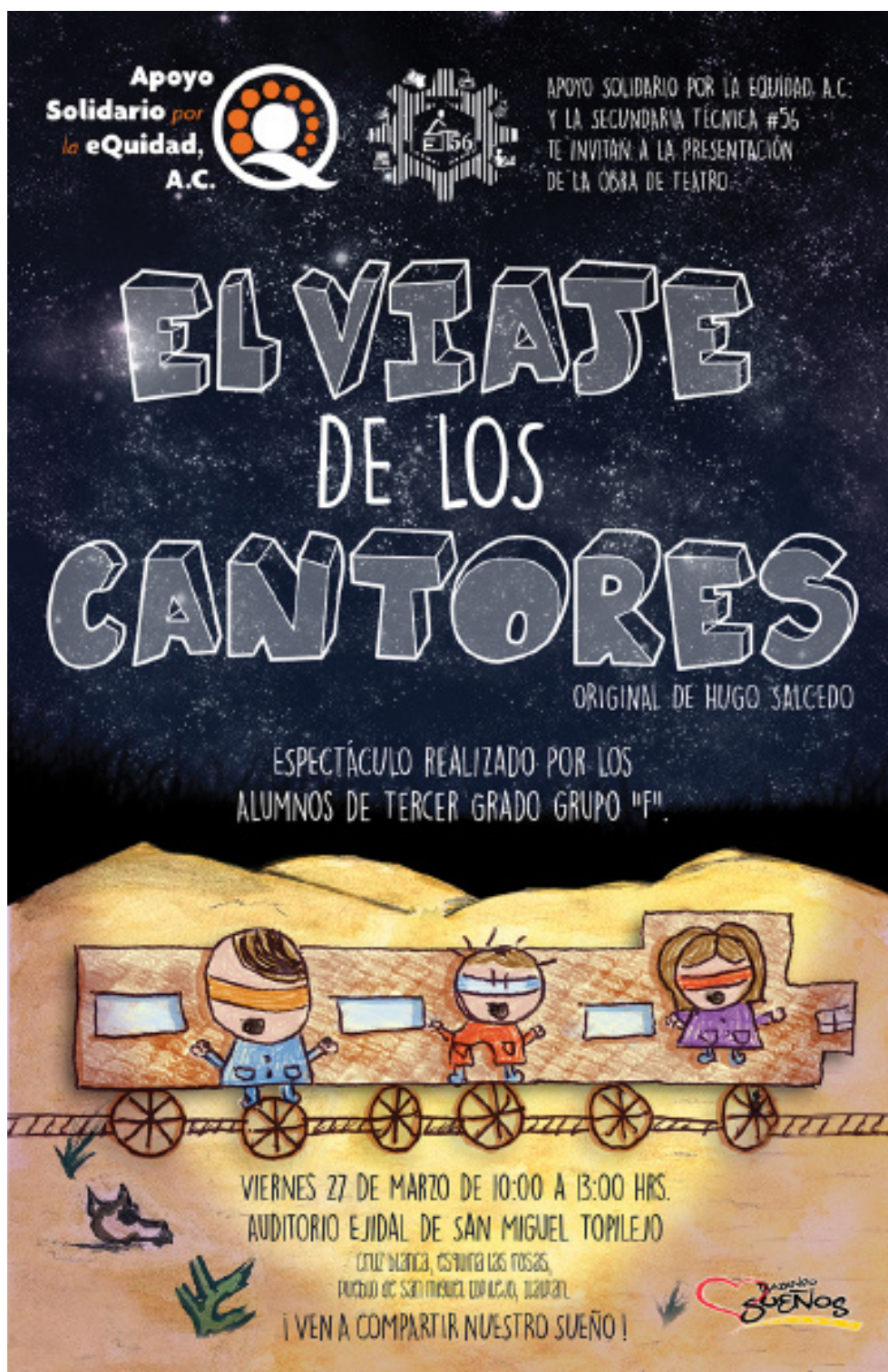
Fig. 4 Foto de *El viaje de los cantores*, Taller de la Escuela de Teatro, San Luis Potosí, México, 2018.



En este cierre se agradece de manera especial a Miguel Tostado Rodríguez por su generosidad, ofrecimiento de amistad y condescendencia. Es de suponer que, en esta ocasión, y debido a la cercanía entre nuestras edades, hubo un proceso de “empatía creativa” que fue definitiva para que por esa gracia, se pudiera iniciar y concluir la obra con las consecuencias ya explicadas. Después de la función de aquella tarde de octubre de 2017, él y yo nos intercambiamos nuestras señas de ubicación prometiendo encontrarnos ya en la Ciudad de México o en Aguascalientes, para conversar sin prisa sobre el teatro nuestro y sobre los rumbos de nuestras propias vidas.

El teatro como se pretende mencionar, es referente dinámico de la existencia de los pueblos y de las individualidades. Su naturaleza permite, mediante la espectacularidad, convocar al público y los actores en un tiempo y espacios compartidos. Entre ellos se produce una relación estética que, en el mejor de los casos, apela al (re)conocimiento de los sujetos en diálogo crítico, más allá del momento en que la representación concluye, convirtiendo la experiencia en trascendente y significativa. ■

Fig. 5 Cartel promocional, montaje a cargo de los alumnos de Tercer Grado de la Secundaria Técnica #56, San Miguel Topilejo, Tlalpan, 2015.



APUNTES CRUCE POSTAL: EL OTRO NUEVO VIAJE



NOTES. POSTAL CROSSING: THE NEW OTHER JOURNEY

Valentina Alvarado Matos

valennelav@gmail.com

Desde un relieve geográfico natal, se esculpen (en yeso, a través de postales, en dibujo) topografías de la memoria, aquellas vinculadas al espacio familiar, al anhelo y a una reconstrucción de un paisaje con propios mapas afectivos. Estos ejercicios filmados o como los denomino “mesas de animación” son una respuesta a la necesidad de reorganizar geografías personales.

Desde que comienza el viaje, el lugar de partida se aleja en la distancia y la memoria opera como “salvación ante el olvido”. El expatriado podría debatirse entre la integración a la nueva matriz cultural y al sostenimiento de la antigua, esta zona de contacto cultural es lo que le otorga identidad propia, su diferenciación.

La diáspora se vive, por ejemplo, en la búsqueda de connacionales en el lugar de llegada, en la recontextualización de costumbres, en los canales de comunicación con el lugar de origen, en la vivencia virtual, en la imaginación constante. Podrían ser algunos de los mecanismos para conservar vigente aquella matriz a la distancia.

Este modo etnográfico de auto-representación es omnipresente en lo que ha sido ampliamente reconocido como una “nueva autobiografía” en cine y video. La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance. En la politización de lo personal, las identidades son interpretadas con frecuencia en medio de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales. El sujeto “en la historia” se vuelve desestabilizado e incoherente, un sitio de presiones discursivas y articulaciones. (Russell, 2011)

Como cita Catherine Russel en su artículo *Autoetnografía: viajes del yo*, la representación del yo comprende prácticas de escenificación de la primera persona; el yo interpreta, mira, estructura, se confronta a los fragmentos del mundo hechos íconos de audiovisión. El yo se manifiesta a través de la sombra que proyecta, en las reverberaciones sobre las superficies de las cosas. El yo es causa detrás del objetivo de la cámara, consecuencia delante de esta y del mundo material, de hecho, la cámara en el cine autobiográfico pasa a ser una especie de fábrica de transfiguraciones del yo, que centellea en una especie de resplandor.

Desde esta reflexión de Russell (2011) podría decirse que todo cine es autobiográfico, puesto que quien registra no puede ocultar las huellas que su persona deja sobre la imagen que crea, el cine en ningún caso es una mera mimesis del mundo, es la representación de



una mirada sobre el mundo, la marca de quien posa su ojo, de quien encuadra y que pertenece a quien interactúa con el entorno. “La ‘personalidad’ y la ‘perspectividad’ —la capacidad de ocupar un punto de vista— son cuestión de grado, de contexto y de posición” (Viveiros de Castro, 2010, p. 37), para Eduardo Viveiros de Castro, los individuos no tienen puntos de vista, los individuos son puntos de vista.

El punto de vista crea al sujeto [...] será sujeto quien se encuentre activado o “accionado” por el punto de vista pero no simplemente porque “el punto de vista está en cuerpos que son diferentes”, sino porque es el acto reflexivo (encarnado, sí, en corporalidades diferentes) el que fractura la carne en un sujeto y otros existentes. (Viveiros de Castro, 2004, p. 57)

Si nos basamos en el perspectivismo del antropólogo brasileño, éste nos ayuda a poner en cuestión que la encarnación del yo más arraigada sería la de la propia perspectiva. Ocultando y a su vez evidenciando el velo que cubre el punto de vista en cada encuadre revelaríamos de alguna manera el rostro del yo de quien crea esas imágenes, de alguna manera la personalidad del creador se adhiere a los bordes de la imagen y vibra en función del fuera y dentro del campo visual.

En muchos casos la perspectiva en la fotografía o en el cine sostiene un fuerte compromiso con la poética de lo real. Quizás por esa misma razón, Raymon Depardon cuando hacía una fotografía sentía que cercenaba un trozo de la realidad y quedaba una cierta sensación de tristeza más bien por lo que se descartaba que por lo que se incluía, él decía algo así como “la lumière c’est la bonheur, le cadre la douleur.”¹

Cada imagen vendría siendo un autorretrato de aquel que lo realiza, en estos casos desde lo autoetnográfico podría concluirse que esa enunciación de la imagen extrapola realidades y tiene presente dicotomías discursivas en torno a la pertenencia y la identidad. ■

¹Traducción de la propia autora: “La luz es la felicidad, el encuadre es el dolor”. Frase dicha por el autor en “Contacts”. Depardon, R. 1988/13 min/35 mm/ByN. ARTE France.



Fig. 1 *Film Still.*

Cruce Postal: El Otro Nuevo Viaje

4:54.

Paisaje en yeso filmado / 16 mm / Telecine HD / color / sonido.



Fig. 2 y 3 *Film Still.*

Cruce Postal: El Otro

Nuevo Viaje

4:54.

Postales Lago de

Maracaibo / Mapa / 16

mm / Telecine HD / color

/ sonido.

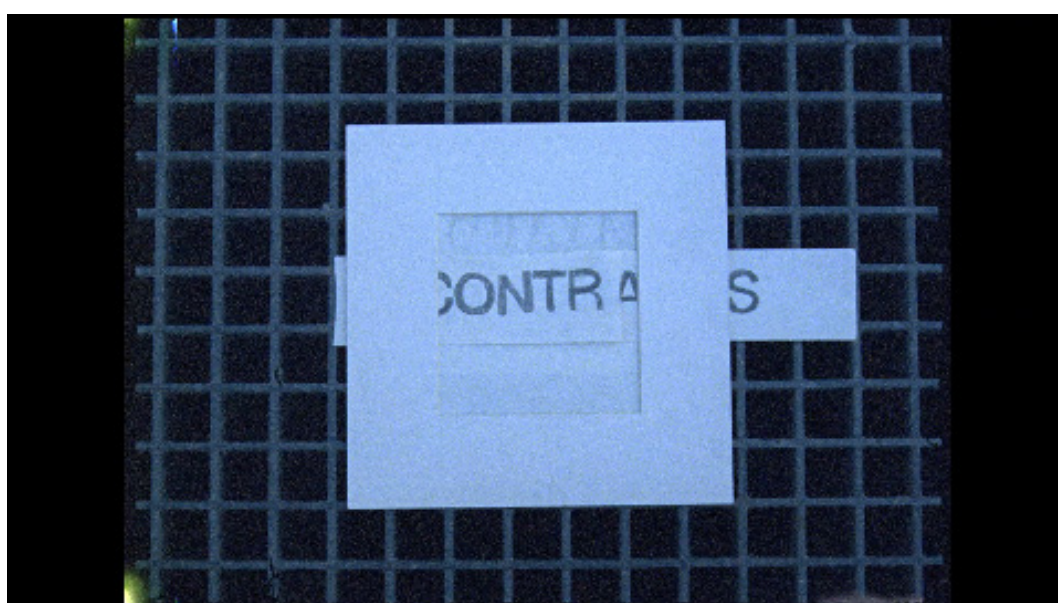


Fig. 4 *Film Still.*

Cruce Postal: El Otro Nuevo Viaje

4:54.

Collage tipográfico / 16 mm / Telecine HD / color / sonido.



ENTREVISTA A NAHUM B. ZENIL

NAHUM B. ZENIL INTERVIEW

Odailso Berté

odailso.berte@ufsm.br

En 1947, en El Tecomate, municipio de Chicontepec, nació Nahum Bernabé Zenil, un niño a quien le llamaban la atención las imágenes del Súper Ratón, la Virgen de Guadalupe, el florero que su papá había dibujado en la pared al lado de su cama, y más tarde las de la Doctora Quinn y muchas otras. Este niño, quien también pensaba en ser actor y poeta, es hoy el reconocido artista plástico Nahum B. Zenil, quien hizo su formación profesional en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, completando su construcción como artista en su práctica docente.

Ganador del Premio de Adquisición del Salón Nacional de Artes Plásticas de México, en 1980, y del Segundo Premio del mismo evento, en 1982, y habiendo recibido la atención de importantes críticos del arte como Raquel Tibol, Teresa del Conde y Luis Carlos Emerich, Zenil logró una proyección mundial con obras en aproximadamente 400 exposiciones colectivas, en países como México, Estados Unidos, Brasil, Inglaterra, España y en 60 exposiciones individuales. Zenil es el hombre que, al ser sujeto y objeto de su obra, expone su propio cuerpo y otros cuerpos, vestidos y desnudos, “porque la piel sin la ropa, se supone que siente más [...] tal vez por eso [represento] el cuerpo más desnudo que vestido [...]” dice él, enfatizando el papel del cuerpo como uno de los ejes principales de su proceso creativo.

También reconocido por movimientos LGBTQ+ como artista *queer*, Zenil es un cuerpo-artista en quien las experiencias de la vida palpitan tímidas o arrojadas y ya no se contentan con plasmarse solamente en lo bidimensional del dibujo, la pintura y el grabado, sino que necesitan de formas de expresión con altorrelieve y acción física como el arte objeto y el performance. En este sentido, en sus procesos creativos, utiliza todas estas expresiones, generando un tipo de producción artística multiforme, llegando a abarcar también la forma escrita de la poesía.

Su pareja Gerardo Vilchis; mujeres como Frida Kahlo, Raquel Tibol, su mamá, la Virgen de Guadalupe; ángeles, diablos y santos, cuerpos vestidos y desnudos y su propia imagen conforman la cultura visual —el complejo conjunto de imágenes que Zenil cultiva— que articula su proyecto artístico, sus procesos de creación y sus respectivos procedimientos creativos. Un proyecto artístico basado en la relación cuerpo-experiencia-imagen es lo que descubro en un bienaventurado encuentro con Zenil, con quien tuve la oportunidad de platicar por largas horas en días hermosos de convivencia en su casa, el Rancho Tecomate Cuatolco, en el municipio de Tenango del Aire, Estado de México. Aquí transcribimos algunos fragmentos de dichas conversaciones en relación con los recuerdos de infancia y las primeras referencias visuales de Zenil hasta llegar a su determinante encuentro con la obra de Frida Kahlo.

OB: ¿En dónde crees que empieza tu gusto por el arte visual?

NZ: Mi papá dibujaba su material didáctico para dar clases, y yo creo que eso tuvo algo que ver. Él me dio clase hasta el cuarto año en la Escuela Primaria Rural Federal 18 de Marzo, y yo veía los dibujos que hacía para dar sus clases. Él no vivía en la casa, creo que él salió de la casa de mi abuela donde vivíamos cuando yo tenía cinco años. Se fue a vivir a la escuela, a una casita que era “la casa del maestro”, así le decían a esa casa. Cada escuela tenía su casa del maestro y en esa escuela además de la casita, que era pequeña, había una cocina en la parte de atrás, dicen que ahí nací yo, en esa cocina, [...] en El Tecomate, municipio de Chicontepec, estado de Veracruz. Entonces yo nací en la cocina de la escuela, el 1 de enero de 1947.

OB: ¿Y dónde más estudiaste?

NZ: Allá en El Tecomate, que es una zona rural, te imaginas, hace 70 años, no había nada, nada que significara civilización. No había luz eléctrica, no había agua potable, no había radios, no había nada. Yo recuerdo que mi papá tenía un radio, con una pila, una batería, grande... Pero no era común en el rancho. Donde sí había radios era en el pueblo, en Chicontepec, que nosotros le decimos hasta la fecha, Chicón, nada más. Estudié en Chicón el quinto y el sexto de la primaria, no había secundaria. Por eso teníamos la necesidad de venir a estudiar la secundaria a la Ciudad de México. Otros iban a Xalapa a continuar los estudios. En la secundaria anexa a la Escuela Nacional de Maestros, el pase de la secundaria a la profesional, la Normal, era automático, no tenía uno que presentar exámenes ni mayores requisitos. Pasabas de manera automática, una gran ventaja. Porque además ahí teníamos beca, los que teníamos un promedio de ocho mínimo, teníamos la opción de solicitar la beca y yo la tuve por cinco años, o sea a partir del segundo de la secundaria. Era una gran ventaja. Cuando yo estuve en el segundo año de la secundaria había en la Normal el comedor y todavía había internado. Por eso era una escuela como muy propia para alojar a los estudiantes de bajos recursos de la República.

Una vez que terminé la carrera, mi abuelita ya había muerto en ese año, creo que precisamente, en el 64, que yo egresé de la Normal y ya no quise volver al Tecomate, después de su muerte, dejé de ir más de 30 años... Una vez que muere mi abuelita, mi mamá decide venir a vivir con nosotros, conmigo. Yo adquiero una casa que voy pagando como renta y me la traigo a vivir acá, junto con mi hermana. A mi hermana me la traje antes. Y poco después se vino mi mamá. Y vivimos en una casita pequeña en la colonia que se llama Agrícola Oriental, a la altura del Metro Canal de San Juan, en una unidad. Y ahí viví con mi mamá varios años, como 17 tal vez, arreglé la casita y vivimos unos años contentos. Contento de tener a mi mamá conmigo y a mi hermana. Y como tú, vi las telenovelas con ella. Yo trabajaba, recostado en el sofá, ya una vez que estaba asistiendo a la escuela de pintura, y ahí me ponía a dibujar por las tardes, por las noches. Y a mamá pues le prendía la televisión, que fue de lo que primero quise comprar para que ella la viera. Entonces veíamos las telenovelas en lo que yo dibujaba.

OB: ¿Qué imágenes recuerdas de esa época?

NB: ¿Qué novelas veíamos? *Yesenia* y *Simplemente María*. Yo recuerdo una serie que me gustaba mucho, pero eso ya muy después. Una serie que se llamaba *Doctora Quinn*. Yo no sé si tú la llegaste a ver... Que, según tengo idea, se filmó, o la hicieron en Colorado Springs. Yo conocí esa ciudad muy bonita, pequeña, porque un amigo, George Rivera, nos invitó a hacer una exposición allá. Él tenía la idea de conectar a los artistas de aquí con los artistas de Denver, con un intercambio cultural, más o menos. Entonces, nos invitó, a Gerardo y a

mí, y fuimos en dos ocasiones. Y la segunda fue en Colorado Springs, en esa universidad él organizó una exposición con amigos de nosotros. Y yo di una plática allá con los estudiantes gays y lesbianas. Creo que en esa ciudad se filmó esa serie que a mí me gustaba mucho ver acá en la casa. Recuerdo que me recostaba en el sofá con mi perra Monalisa, que vivió 13 años... Mi perrita, a la que todavía extraño y recuerdo con mucho cariño. Por cierto, aparece en la portada de un libro de Teresa del Conde, que ya murió. Y Monalisa se echaba en mis pies, yo dibujaba, y mi mamá a un lado, veíamos la televisión. Mucho tiempo...

OB: Otro día me hablabas del Pájaro Loco, el Súper Ratón, y otros personajes de tu infancia... Imágenes que te gustaban y que posiblemente tuvieron que ver con tu gusto por el arte visual.

NZ: Sí tuvo que ver, fíjate, porque me llamaba mucho la atención que un compañero, un amigo del pueblo, dibujaba con mucha facilidad al Súper Ratón, lo sabía de memoria. Recuerdo el color amarillo canario, el color rojo y el azul, de la ropa del Súper Ratón. Y me llamaba mucho la atención ver cómo lo dibujaba. En Chicón. En El Tecomate yo dibujé. Creo que uno de los primeros dibujos fue un torero... Pero luego cuando yo estuve ya en la secundaria aquí en México, llevaba mis botellitas de colores de la marca Vinci, que eran solubles al agua y tengo pinturitas de esa época. Y tengo enmarcado un paisaje y mi casa, la casa de mi abuela que pinté. Y crees que eran de tan buena calidad las pinturas que todavía están. Y en Chicón, en el pueblo, no había transporte terrestre, la luz eléctrica era muy deficiente. Había el Cine Veracruz que era de mi padrino de bautizo Guillermo Pérez. Cuando él estaba en la taquilla podía pasar sin pagar. Recuerdo la primera película que vi en el pueblo, Tarzán, el hombre mono. Eran puras películas apropiadas para el pueblo, películas ranche-ras, de Pedro Infante, Luis Aguilar, Jorge Negrete, los charros de esa época. Las bancas eran bancas de madera, pero nosotros, los niños, nos íbamos hasta el frente y nos sentábamos en el piso, casi acostados para ver la pantalla. Repetían la película y la íbamos a ver cuantas veces la repitieran. Nos sabíamos de memoria los pasajes, las escenas... "Y ahora va a suceder eso, y ahora va a pasar esto."

OB: ¿Y cómo veían, cómo les llegaban las imágenes de los dibujos animados, por revistas, televisión, cine?

NZ: No había transporte normal, terrestre. Porque la carretera se hizo hasta el gobierno de López Mateos. Yo me acuerdo que, por lo menos mi papá, estaba muy agradecido con López Mateos por haber hecho la carretera al pueblo. Y sabes que mi papá tenía el retrato de López Mateos arriba de la mesita que le servía de escritorio en el pueblo. Y le había puesto una cinta tricolor, de papel, alrededor. El correo llegaba por avión. Había un avión que hacía los viajes. El campo aéreo no estaba tan cerquita del pueblo... cuatro kilómetros tal vez, distante. Porque el pueblo está en la falda de un cerro, de siete cerros, en uno de ellos, que se llama San Miguel, en la falda está Chicontepec, que quiere decir siete cerros, del náhuatl: *chicome*—siete; *tepetl*—cerro. Entonces llegaba el avión y una camioneta, que le decían "la burrita", que era beige, hacía el viaje al campo aéreo a recorrer el correo. En ese correo iba la correspondencia, las cartas, las revistas y libros. Los primeros libros que recuerdo haber tenido de mi propiedad, mi papá me los encargó, uno era *Aladino y la lámpara maravillosa* y el otro yo creo que era el de *Pinocho*. Fueron los dos primeros libros que yo tuve. Llegaban estas revistas, las de Walt Disney, las del Pato Donald, la del Súper Ratón, el Pequeño Sheriff, el Santo el Enmascarado de Plata, que era muy atractivo. Llegaba otro que este no me gustaba mucho que era como de guerras. ¿Como se llamaba éste? *Los Halcones Negros*.



En Chicón yo jugaba, pasaba por un niño normal. No tenía problemas de lo que ahora se llama *bullying*. O de discriminación por tal o cual. Entonces jugaba con mis primos de allí y cantaba, porque a mí me gusta cantar, canté por tres años en la Normal y aquí, en Tenango del Aire desde hace años en el coro parroquial. Mi papá cantaba. Mi papá tocaba la guitarra y el violín, y cantaba. Él era músico en la orquesta del pueblo. La orquesta se llamaba Juventino Rosas. Tocaba el violín en la orquesta, una orquesta pequeña, la que amenizaba los bailes de ahí del pueblo. Era un pueblo muy bonito, sus calles empedradas con lajas. Cuando llegábamos nosotros de El Tecomate, a caballo, porque no había otro medio de transporte, llegábamos por la parte de arriba. Así es que el pueblo se veía abajo. Los tejados y las casas pintadas de blanco, las paredes de las casas. Era una vista muy bonita con su iglesia en medio. Recuerdo oír las campanas de la iglesia y una cosa que no se me olvida pues me impresionaba mucho, el canto de los gallos. Se oía cuando íbamos llegando... Y eso me llamaba mucho la atención. Y los golpes de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Era así un pueblo bonito.

Ahí viví con mis tías, las hermanas de mi papá, dos tías solteras, vestidas siempre de negro. Una de ellas se hacía cargo de los potreros y del ganado. Otra se hacía cargo de la casa, de la cocina. Mi tía, la que iba al potrero, se enfermó de embolia, y no hablaba después, ni caminaba bien. Quedó inmóvil de un brazo y nunca recuperó el habla, después de ser tan trabajadora y dinámica. Viví con estas dos tías los dos últimos años de la primaria. No todo el tiempo pues nos íbamos en el fin de semana para Tecomate, con mis primos. A veces íbamos caminando. Era muy bonita esta caminata. Tecomate está a 17 kilómetros del pueblo, con subidas, bajadas, arroyos, era divertido.

Con todo y la tragedia infantil, era una vida bien, una vida tranquila. En el rancho sí tuve problemas de aceptación, muchas burlas... El Rancho de la Familia Zenil Olivares. Con mis primos de mi generación, me llevaba muy bien. Eran los primos mayores o los tíos. Sobre todo, un tío, porque los demás no. Entonces ese sufrimiento que yo fui acumulando por años en la niñez, me hizo crisis en la adolescencia, la falta de mi papá en la casa. Y me enfermé mucho del sistema nervioso. Emocionalmente estaba muy desequilibrado. Casi, casi pierdo la razón. Entonces mi mamá se preocupó mucho, me llevaba con los brujos, con los médicos. Le decían, por ejemplo: "en tal pueblo hay un brujo", y me llevaba. Pero era un mal psicológico, que no sabíamos nosotros. Era para aliviarme esto que se estaba convirtiendo en una especie de locura. Porque mi actitud empezaba a ser muy extraña. Fue como un tormento para mí, para mi mamá, el último año de la primaria, cuando ya entra uno a la adolescencia. Pero yo sabía, intuía, más bien que saber, que si me alejaba del ambiente iba a aliviarme, o a mejorar por lo menos. Entonces arreglé los papeles para venirme a la Ciudad de México.

OB: ¿Gran parte de eso lo resuelves en tu proceso creativo?

NB: Sí, todo eso que te cuento se refleja en mi obra. Por eso esa necesidad de sacar, de liberarme de toda esa molestia psicológica. También viene relacionado con la orientación sexual. Todo eso era una sola cosa. Ya estando en la ciudad, recobro un poquito el equilibrio emocional [...] fui alumno destacado, desde el primer año de la secundaria hasta que egresé de la Normal.

OB: Me dijiste que, como yo, tú eres un niño del campo. Cuando llegaste a la gran ciudad, la Ciudad de México, ¿qué te impresionó de la cultura visual, qué imágenes?

NZ: Conocía yo la ciudad, desde antes, porque cuando se vino a la escuela mi hermano

mayor, venimos a dejarlo acá en la ciudad con mis tíos. Yo tenía en esa época, posiblemente, unos cinco o seis años, más o menos. En esa época no fui tan consciente del cambio, pero, fíjate que, yo me acuerdo que fuimos a un paseo a Xochimilco, y este pasaje tal vez lo recuerde porque después me lo repitieran, lo contaban mis papás y mis tíos que, en un puesto de animalitos de peluche, que no eran como los que son ahora, yo agarré un perrito y me lo llevaba pues sin pagarlo. Un perrito, en Xochimilco. Pero no me acuerdo del impacto. Algo que me llamaba la atención era el olor a gasolina de los carros, eso lo recuerdo, muy especial. Y no sé si en esa primera venida aquí a la ciudad me llamaba la atención no tanto los edificios y eso, las tapas de los refrescos y los refrescos en sí, pues allá no había refrescos. Y las tapas me gustaban mucho pues eran de colores y tenían figuras. ¿Tú crees? De eso me acuerdo. Y apenas, en una de las obras en que hice en este programa de enseñanza, referente a pop-art, recordé a Andy Warhol, un homenaje a Andy Warhol con corcholatas, con tapas de Coca-Cola, las hice, en el curso del programa, o sea como un tema del programa. Pero recordé esa impresión de las corcholatas de aquella época.



Fig. 1 Del Programa de enseñanza de Artes plásticas. 2012 Homenaje a Andy Warhol
25 x 35 cm.

OB: ¿Los estudios más específicos de arte vienen después de la secundaria y de la Normal? ¿Y te acuerdas de qué clases, maestros, imágenes te inspiraron?

NZ: Sí. Yo tenía habilidad de pintar, desde la primaria. Te digo porque veía los dibujos de mi papá. En la casa dormíamos en catres de esos de tijera y yute, no había camas. Una sola recámara había en casa de mi abuelita. Cerca de mi cabecera, mi papá pintó con gises de colores un florero sobre la pared de barro de la recámara. Otro detalle que yo creo que es muy importante, porque yo fui muy enfermizo desde siempre, mi mamá curaba ciertas enfermedades con yerbas. Una vez me enfermé y no se me quitaba con los remedios caseros la calentura. En una esquina estaba el altar con la Virgen de Guadalupe en el centro y otras imágenes de santos. Yo no sé si fue alucinación, si fue idea mía solamente, pero yo vi y sentí que la Virgen de Guadalupe se desprendió del marco y se me acercó ahí donde yo estaba enfermo, desde entonces nació en mí una especie de devoción hacia la imagen de la Virgen de Guadalupe. Desde entonces la adopté como mi madre protectora, hasta la fecha pues le hemos dedicado la capillita de aquí abajo con las imágenes. Yo la he dibujado con mucha devoción.

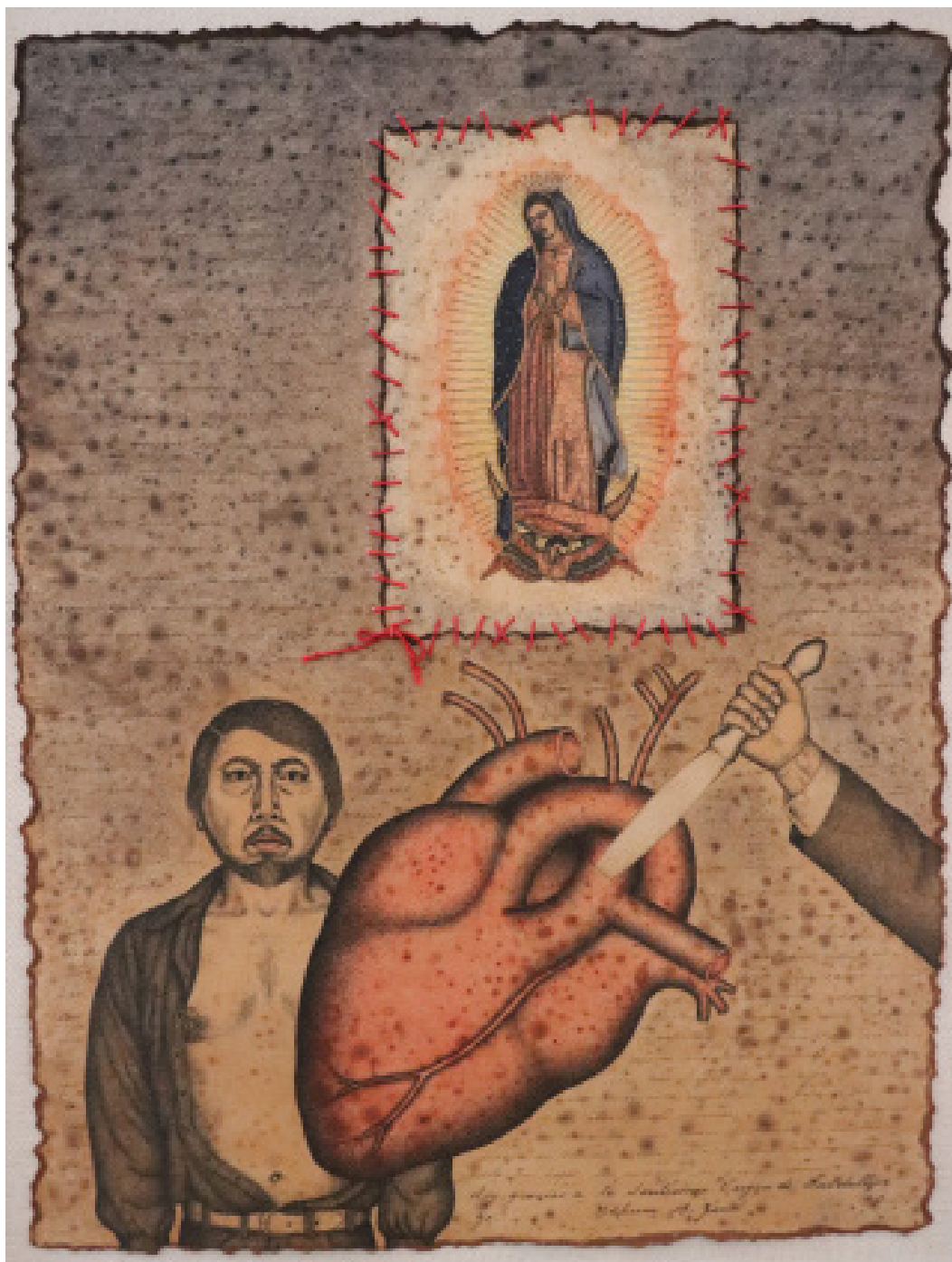


Fig. 2 Nahum Zenil,
Exvoto II. 1990.
Mixta / papel.
51 x 39 cm.

OB: En tu obra están la Virgen y otras mujeres que están muy presentes como tu madre, Raquel Tibol, Frida Kahlo. ¿Todas han sido importantes en tu vida de alguna manera?

NZ: Sí. Sabes que las mujeres, yo creo, han sido mucho más importantes que los hombres en mi vida. Se han hecho presentes en los momentos más necesitados y más importantes. Primero pues mi abuela, mi mamá, mi tía, con la que vivimos aquí en el Distrito, mi hermana que también ha sido importante para mí. Después nos hemos encontrado con una señora que se llama Señora Vega, Malú Vega. Con ella estamos muy agradecidos porque con ella aprendimos, tanto Gerardo como yo, a perdonar, a perdonarnos y a perdonar, y una amiga de ella que se llama Marta, que le decimos Mau, que nos guiaba en la meditación. Y este hecho de perdonar que cada vez se facilitó más y ha sido también muy importante. Si no nos hubiéramos fortalecido el espíritu con el apoyo de estas dos mujeres tal vez no hubiéramos aguantado todo el ajetreo de la carrera de pintor y todo lo que se da alrededor. Luego apareció Helena Olathea, la directora de la Galería José María Velasco, donde hice mis primeras exposiciones individuales. Después Raquel Tibol, que me apoyó tanto en el inicio. Luego Teresa del Conde. Y así. Estas mujeres tan importantes. Hemos puesto los nombres de estas personas en las salas de aquí, a manera de agradecimiento.



Y bueno, y más mujeres importantes, aquí en el pueblo, la doctora Victoria, y mis alumnas, Toni, Margarita mi amiga, desde hace 50 años, mínimo, que es como mi hermana.

Fig. 3 Nahum Zenil,
La Visita 1993
Mixta s/papel.
Políptico (4 partes)



OB: Y otra mujer que fue quien me hizo llegar hasta ti: Frida Kahlo. ¿Qué te dice este nombre?

NZ: Sabes que esto fue casualidad. Porque cuando yo conocí a Raquel Tibol me hizo la primera entrevista en un café, no recuerdo el nombre del café. Y me llevó de regalo el libro primero que escribió sobre Frida y me puso ahí una dedicatoria que a mí me impresionó. Yo no había reparado en la semejanza de la obra de Frida con la mía, ni siquiera lo pensé. Pero ella me hizo ver que había cierta semejanza en la temática, la idea del autorretrato, de la autobiografía. Y a partir de ahí, vi la obra de Frida y a propósito empecé a tomar elementos de sus obras y su mismo retrato como elementos de mí obra. Pero sólo porque me hicieron notar, porque me lo hice notar. Y recuerdo por esas épocas que Teresa del Conde organizó una muestra en el Carrillo Gil que se llamó *Paráfrasis*. Entonces dije yo "bueno, ¿qué obra hago como paráfrasis?" Se me ocurrió hacer esta, *Con todo respeto*. Dibujo ahí pues una de *Las dos Fridas*, la siento en un vagón del metro, en este caso, no en el camión precisamente; los personajes que la acompañan son personas muy allegadas a mí, Gerardo, mí mamá. Y agregué, por esas épocas estaba un tío mío convaleciendo en casa, parte de su cuerpo. Y dos niños inventados, como el futuro del país.

OB: ¿Te acuerdas de la primera obra de Frida que viste? ¿Fue obra, fotografía? ¿Qué imágenes de Frida te llaman la atención?

NZ: No una en particular. Pero una vez que Raquel me regala este libro despierta mi interés por la obra de Frida. Y creo que ahí, con este libro, parece que empezó esta difusión de la imagen de Frida, de sus obras y del personaje. Luego vino el libro de Hayden Herrera. Una exposición en el Munal, de Frida y Tina Modotti, y así. Empecé a interesarme por eso. Tal vez por esa similitud en la temática. Pero esto fue más coincidencia que influencia, realmente, porque yo tenía la necesidad de exteriorizar mis vivencias, lo que yo contenía, lo que sentía que tenía que sacar de mí para encauzarlo. Y así fue. Entonces empecé a trabajar con esto. ■



Fig. 4 Nahum Zenil,
Con todo respeto, 1985
Serigrafía.
45 x 60 cm.

RESEÑA DE LIBRO-CATÁLOGO
TAMAYO: THE NEW YORK YEARS,
EVELYN CARMEN RAMOS
CON COLABORACIÓN DE BETH
SHOOK, WASHINGTON: MUSEO
SMITHSONIANO DE ARTE
AMERICANO-GILES, 2017

BOOK-CATALOGUE REVIEW
TAMAYO: THE NEW YORK YEARS,
EVELYN CARMEN RAMOS AND
BETH SHOOK, WASHINGTON:
SMITHSONIAN AMERICAN ART
MUSEUM IN ASSOCIATION WITH
D. GILES LTD., LONDON, 2017

Dafne Cruz Porchini

dafne.cruzporchini@gmail.com

Una parte fundamental de la historiografía del arte moderno mexicano ha sido la transmisión, intercambio y apropiación de ideas, así como de objetos culturales entre México y Estados Unidos. Esta misma historiografía ha mostrado la necesidad de ampliar la visión sobre los itinerarios y la movilidad de los artistas mexicanos en el país vecino, particularmente entre las décadas de 1920 y 1950. Por ello, la revisión y reinterpretación de ciertos estudios de caso nos remiten a los análisis transnacionales que han repercutido en la percepción y circulación del arte mexicano en Estados Unidos.

En este sentido, el libro-catálogo *Tamayo: The New York Years* constituye una aportación a la disciplina de la historia del arte mexicano y norteamericano por la perspectiva curatorial y académica que aborda. La publicación acompaña a la muestra del mismo nombre celebrada en el Smithsonian American Museum of Art (SAAM) en la ciudad de Washington; museo que se ha dedicado al estudio y la investigación del llamado “arte americano”, mismo que prepondera la producción artística de Estados Unidos, no obstante, el Smithsonian ha comenzado a tomar en cuenta el desarrollo artístico de Latinoamérica y gracias a ello, la figura de Tamayo logra ser recontextualizada a través de esta exposición.

Editado y escrito por la curadora de arte latino Evelyn Carmen Ramos, el catálogo se dedica principalmente a explorar los vínculos artísticos e intelectuales de Tamayo en Nueva York en sus estancias intermitentes entre 1926 y 1949, al tiempo de reconstruir la trayectoria del pintor oaxaqueño en la metrópoli. Aquí radica el principal contenido del libro:

la atención ineludible en torno al contacto estrecho de Tamayo con el círculo artístico estadounidense visto a través de sus galerías y exposiciones, críticos de arte, promotores y, sobre todo, artistas como Stuart Davis, Yasuo Kuniyoshi, Reginald Marsh, Frank Stella, entre otros.

Generalmente ha prevalecido la tendencia de explicar el quehacer artístico de Tamayo a partir de su inclinación al nacionalismo —sobre todo en los inicios de la década de 1920— o bien subyace el enfoque sobre sus lecturas visuales de la vanguardia parisina. Esta publicación desmitifica de alguna manera dichas versiones al poner en el centro de la discusión el impacto que tuvo Nueva York en el desarrollo artístico de Tamayo, quien supo *asimilar, adaptar y resumir* en su obra varios factores entre sí. No es casual que la autora inicie su ensayo analizando el influjo que tuvo Coney Island en el imaginario citadino moderno de Tamayo; que además propició la adquisición por parte del SAAM del gouache *Carnaval* (1936), obra casi desconocida del autor. Asimismo, en la década de 1930, Tamayo tuvo acceso al arte europeo en Nueva York y también coadyuvó en la recepción del arte mexicano que empezaba a trascender al muralismo y sus exponentes.

El texto de Ramos incide en algunos casos sobresalientes de la participación de Tamayo en la escena cultural y artística neoyorquina. Rescata, por ejemplo, su colaboración en la revista de izquierda *New Masses* (1927 y 1929), donde el artista realizó ilustraciones de carácter político, lo cual sirve para hacer un contrapeso y reformulación de su artepurismo. Por otra parte, el pintor oaxaqueño, además de contar con el apoyo de José Juan Tablada y Carlos Chávez, afincados en Manhattan durante esa época, se supo desenvolver rápidamente en el ámbito comercial de las galerías en Manhattan, tales como Weyhe, Valentine, Gallatin, entre otras.

El paso de Tamayo por la urbe norteamericana coincidió con la adquisición de sus obras y su consiguiente circulación en Estados Unidos. Ramos menciona la compra de los óleos *Mandolinas y piñas* (1930) y *Carnaval* (1941) por parte de colecciones tan importantes como la Phillips, referente del arte moderno norteamericano.

Una de las partes más significativas e importantes de este libro-catálogo la constituye la reflexión sobre los diálogos y transferencias que hizo Tamayo con el expresionismo abstracto y sus confluencias artísticas con Jackson Pollock, Adolph Gottlieb y Mark Rothko. Precisamente en la década de 1940, Tamayo se caracterizó por resumir y moldear sus propias concepciones pictóricas internacionales, las cuales equilibró con el indigenismo y el primitivismo que coexistieron también en su obra de factura neoyorquina. Así, Tamayo supo diferenciarse al ser cosmopolita, neutral y seguir con una plataforma tanto de temas mexicanos como estadounidenses que oscilaron entre lo rural y lo urbano, lo internacional y lo local. En esta misma época, el artista conoció la obra de Pablo Picasso en Nueva York, lo que habría de determinar ciertos temas y contenidos en su propia producción. Las alegorías de animales aluden a su percepción sobre la posguerra, donde dejó claro que, pese a su serio acercamiento al expresionismo abstracto, no habría de renunciar a la figuración ni a la fase más experimental. La frase *I was made in New York*, evidencia la cercana conexión que Tamayo sintió con la ciudad, a la que habría de regresar entre 1950 y 1960, rindiéndole homenaje con una serie de fotografías realizadas por él mismo.

Aquí la autora se detiene para hablar de la evocación del término “arte americano” con toda su carga ambigua. El periodo de la posguerra trajo consigo una nueva forma de replantear los vínculos transnacionales, de tal manera que Tamayo abrazó un panamericanismo conciliador, donde la reinención de su discurso plástico fue concebida en términos hemisféricos además de incorporar los mitos pasados con el presente. Un buen ejem-



plo —y análisis dentro del texto— es el mural *América* (1955), ubicado en el Bank of the Southwest de Houston. Tal como lo hizo José Clemente Orozco en *Épica de la civilización americana* (1932-1934) en Dartmouth College, Tamayo pensó un solo continente a través de poderosos símbolos que unían la historia de México y Estados Unidos.

La parte final del catálogo ilustra magníficamente las 41 obras que conforman la muestra. Las pinturas, gouaches y grabados que pertenecen a colecciones privadas e institucionales, en varios casos son una revelación —generalmente poco difundidas y conocidas en México— además de ser una excelente oportunidad para conocer las obras de Tamayo que se encuentran en repositorios de Nueva York, Boston, Filadelfia, Chicago, San Francisco, Buffalo, Austin y Minneapolis. Por su parte, las imágenes complementarias al texto de Ramos refuerzan el argumento curatorial de encontrar varios paralelismos entre Tamayo y sus contemporáneos en Norteamérica.

Se requiere complejizar las interpretaciones y los análisis sobre los viajes, itinerarios y estancias de los artistas mexicanos en Estados Unidos durante estas décadas. Por ello, *Tamayo: The New York Years* forma parte del esfuerzo de instituciones museísticas norteamericanas por integrar, situar —pero también relacionar— el arte mexicano con el discurso modernista norteamericano. No omito mencionar que este libro se suma a las referencias de proyectos expositivos y catálogos tan importantes como *Orozco in the United States, 1927-1934* (Hood Museum, 2002); y marca la continuidad del interés académico por la obra de Tamayo en el país vecino, el cual se inició con la enorme retrospectiva del pintor titulada *Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted* (Santa Barbara Museum of Art, 2007) editado por Diana C. Du Pont con la colaboración de Juan Carlos Pereda, entre otros libros y exposiciones.¹

Resulta encomiable la iniciativa llevada a cabo por el Smithsonian American Art Museum al llamar la atención en el trabajo que Tamayo realizó en la escena artística de Nueva York. El entendimiento de los intercambios culturales transnacionales debe tomarse en cuenta, quizás ahora más que nunca. Por estas razones, este libro es una notable contribución que enriquece y contrasta las perspectivas —muchas de ellas muy nacionalistas— sobre el pintor oaxaqueño y su obra. ■

¹ Destaco aquí los estudios académicos más recientes sobre el pintor. Me refiero específicamente al libro de Torres, Ana, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo*. *¿Un pintor de ruptura?* México, Universidad Iberoamericana, 2011; y *Construyendo Tamayo, 1922-1937* (catálogo de la exposición). México, INBA-Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2013, propuesta curatorial de Karen Cordero.

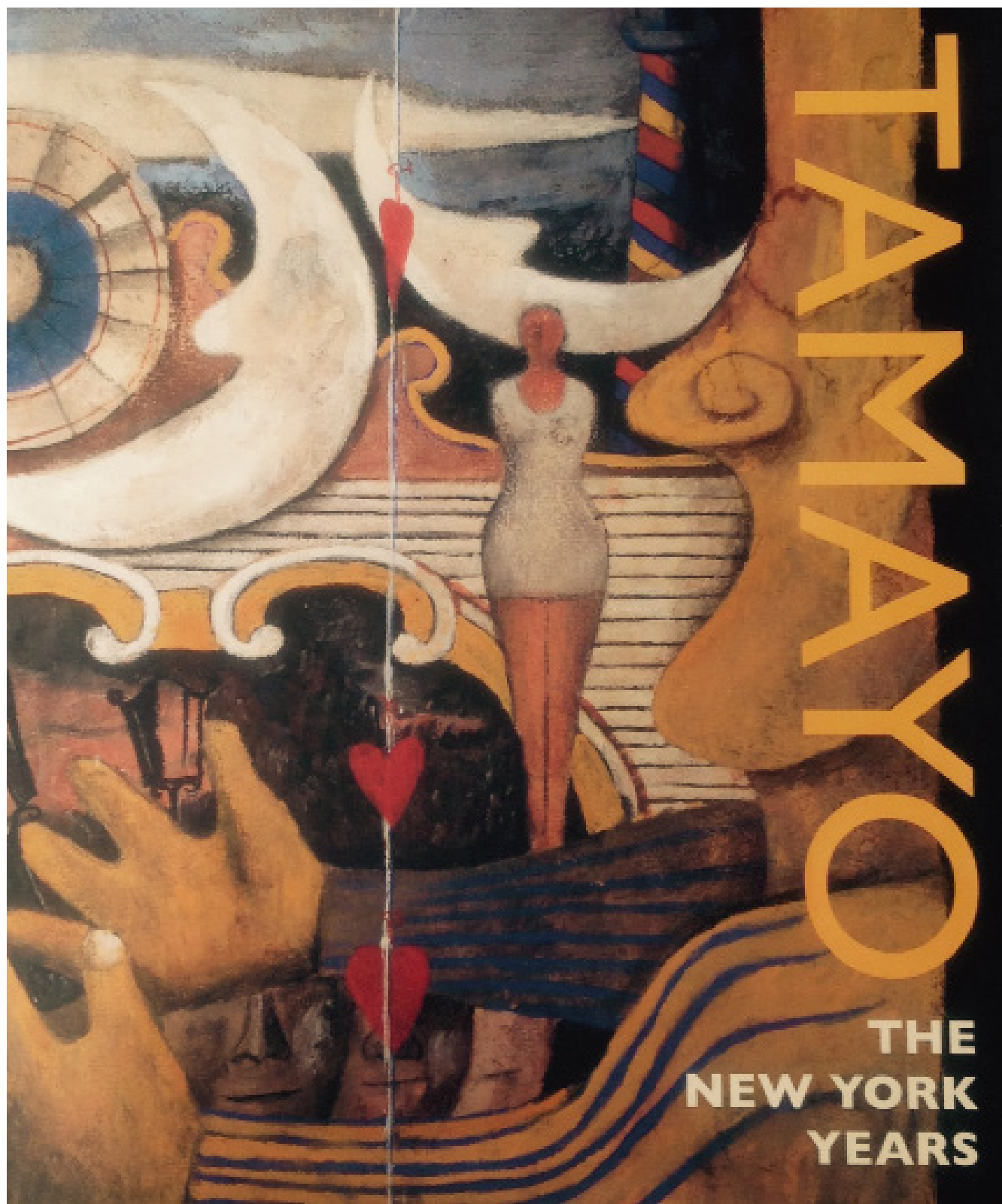


Fig. 1 Portada del catàlego *Tamayo, The New York Years*

Valentina Alvarado Matos

A través de una práctica artística multidisciplinar Valentina Alvarado (Maracaibo, 1986) explora la hibridación de los diversos lenguajes plásticos que utiliza —*collage*, cerámica, fotografía y film analógico— para elaborar discursos vinculados a la memoria y a la identidad desplegada en geografías inacabadas. Su obra establece un diálogo constante entre lo digital y analógico donde lo poético y lo político forman parte importante de su propuesta artística. Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad del Zulia, donde fue profesora en la Facultad de Artes Experimentales, se muda en el 2014 a Barcelona donde realiza un Máster en Creación Artística Contemporánea en la Universitat de Barcelona. Ha participado en diversas exhibiciones colectivas entre Maracaibo, Caracas, Barcelona, Berlín, Miami y Londres. *Historial de navegación* fue su primera exposición individual (Backroom Caracas, 2014). En 2016 participa en la exhibición *El pueblo – Searching for Contemporary Latin America* en el Festival Oberhausen (Alemania). Sus piezas fílmicas se han presentado en festivales como Antimatter Film Festival, International Film Festival Rotterdam, Festival Punto de Vista, entre otros. En el 2017 obtiene la beca Fundación Guasch Coranty. Actualmente cursa el doctorado Estudios Avanzados Producciones Artísticas en la Universitat de Barcelona. Vive y trabaja en Barcelona donde también es residente de la fábrica de creación La Escocesa.

José Luis Barrios

Filósofo e historiador del arte, es profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Curador asociado del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Tiene publicado nueve libros y más de 50 artículos en revistas especializadas de arte y crítica cultural. Sus más recientes curadurías son *Welcome to Paradise. Oswaldo Ruiz*, en el Centro de la Imagen; *Constitución Mexicana 1917-2017. Imágenes y voces*, en las Galerías de Palacio Nacional; *Un futuro anterior. Erick Meyenberg*, en el Laboratorio de Arte Alameda del INBA. Fue curador del Pabellón de México en la Bienal de Venecia. Actualmente prepara una exposición en torno a la obra de Emilio Chapela para el Laboratorio de Arte Alameda.

Odailso Berté

Posdoctorante del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, doctor en Arte y Cultura Visual por la Universidade Federal de Goiás (UFG), maestro en Danza por la Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista en Danza por la Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), y licenciado en Filosofía por la Universidade de Passo Fundo (UPF), Brasil. Profesor del curso de Licenciatura en Danza de la Universidade Federal de Santa Maria, Brasil, coordinador y coreógrafo del Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança (LICCDA). Autor de los libros *Dança Contempop: corpos, afetos e imagens movendo-se* publicado en 2015; *O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo* del 2018; y del espectáculo de danza contemporánea *FeridaCalo* realizado en 2016.

Gabriela Benazar Acosta

(Caracas, Venezuela) es egresada de la Escuela de Comunicación Social, mención Periodismo, de la Universidad Católica Andrés Bello. Fue parte de la cabeza editorial de *Revista Ojo* y corresponsal en EUA para GMT Radio; ha trabajado en estrategias comunicacionales para diversas organizaciones, incluyendo el PNUD. Gabriela es candidata a magíster en Relaciones Internacionales, con especialización en Gobernanza y Derechos, de The New School.

Aspirando a este título, participó en el Programa Internacional de Campo especializado en migración y post-conflicto en Grecia, Turquía y parte de la antigua Yugoslavia. Su trabajo allí la hizo parte del equipo receptor del Studley Grant de The New School, que patrocinó la investigación de su tesis de la que se desprende su artículo en esta publicación. Gabriela también es autora de "Grecia: El limbo de los sueños rotos", el último capítulo de *Sin Maletas* (Editorial Ícono), una antología sobre historias de migración hecha en América Latina.

Dafne Cruz Porchini

Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene un doctorado y una maestría en Historia del Arte por la UNAM. Es especialista en el estudio e investigación del arte moderno mexicano. En el año 2014 ganó el Premio Genaro Estrada otorgado por la Secretaría de Relaciones Exteriores en la categoría de mejor tesis de doctorado sobre el estudio de las relaciones internacionales. Entre 2015 y 2017 realizó una estancia posdoctoral en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, A. C. Su libro más reciente es *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo (1937-1940)*, editado por la Secretaría de Relaciones Exteriores en el año 2016. Fue coeditora del libro-catálogo *Paint the Revolution. Mexican Modernism (1910-1950)*, editado por el Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, Secretaría de Cultura y el Museo del Palacio de Bellas Artes en 2016. Como parte del proyecto de historia de las exposiciones en México, junto con Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, coordinó el libro *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, editado por el Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación Cultural Bancomer en el 2016. También ha sido curadora de varias exposiciones en México y en el extranjero.

Marian de Abiega Forcén

Es licenciada en Historia del Arte y maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, actualmente cursa el Doctorado en Teoría Crítica en 17, Instituto de Estudios Críticos. Su área de interés es la teoría del arte y el arte contemporáneo. Es profesora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana desde 2006.

Lydia Elizalde

Es doctora en Historia del Arte; profesora-investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt y al cuerpo académico Teorías y Crítica del Arte y la Literatura. Ha participado en congresos y coloquios nacionales e internacionales en universidades y centros de investigación en México, Italia, España, Argentina, Colombia. Es autora de artículos científicos y capítulos de libros sobre estética, teorías y crítica del arte contemporáneo y la gráfica. Destacan sus publicaciones autorales en estas temáticas: *Diseño en la Revista Universidad de México*, editado por la UNAM, la UAEM y Bonilla Artigas editores en 2009 y *Plástica contemporánea en publicaciones* de la UAEM en 2014. Ha coordinado y editado las publicaciones: *Revistas culturales latinoamericanas, 1920-1960*, editado por la UAEM, Conaculta y la Universidad Iberoamericana en 2008 y *Revistas culturales latinoamericanas, 1960-2008* de la UAEM y Juan Pablos editor de 2010; fue co-coordinadora del libro *Imaginarios del grotesco, teoría y crítica* en el 2012, editado por Juan Pablos editor, la Universidad Iberoamericana y la UAEM; así como del número 21 de la revista *deSignis*, "Semióticas gráficas", Fels-La Crujía, Buenos Aires en 2013. Coordinadora del libro *Intertextualidades. Teorías y crítica en el arte y*

la literatura, editado por la UAEM y Editorial Ítaca en 2014 y del libro *El control de las sensibilidades en la estética contemporánea*, Bonilla Artigas editores y Cuadernos AMEST 4 en 2017; además es coautora de *Intermedialidades en las artes visuales y la literatura*, Juan Pablos editor y la UAEM de 2017.

Elizabeth Marín

Licenciada en Letras: mención Historia del Arte, y también en Educación por la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, España. Profesora asociada del Departamento de Arte de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, donde dicta las asignaturas de Arte Latinoamericano y Arte Contemporáneo. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales dedicadas al arte contemporáneo y latinoamericano. Investigadora activa de la Universidad de Los Andes. Miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT). Actualmente coordina el Espacio Proyecto Libertad para la difusión del arte contemporáneo venezolano en la ciudad de Mérida, Venezuela.

Daniel Montero

Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido docente en varias instituciones de educación superior como la UNAM y la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en diferentes proyectos de curaduría y promoción cultural en Colombia y México. Fue curador académico del MUAC. Además, ha publicado reseñas y textos en revistas y catálogos de arte contemporáneo colombiano, mexicano y norteamericano. Su investigación está dirigida a entender el arte en relación con la política y la economía en un contexto de globalización y de neoliberalismo. Es autor del libro *El Cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. En la actualidad realiza una investigación sobre la historia de la crítica de arte en México.

Cristina Nualart

Cristina Nualart es miembro del Grupo de Investigación Asia (GIA) de la Universidad Complutense de Madrid, donde ha realizado su tesis doctoral. Es licenciada en Arte y Estética, y tiene títulos internacionales de Posgrado y Máster en Educación Artística y las Industrias Creativas. Su trayectoria profesional en Asia la ha llevado a centrar gran parte de sus investigaciones en el arte de Vietnam, país donde fue docente durante cuatro años en el Centro de Comunicación y Diseño de la universidad australiana RMIT (Royal Melbourne Institute of Technology). Ha publicado estudios académicos y artículos divulgativos en medios como Routledge, Palgrave Communications, Third Text, Estudios de Asia y África, *The Conversation*, *Art Radar Journal*, *Word Vietnam*, *Huffington Post*, *The Mantle*, *Ecos de Asia*, etcétera. Sus principales áreas de investigación son el arte y la cultura visual desde perspectivas feministas y no hegemónicas.

Julieta Omaña Andueza

Caracas, 1972. Profesora, escritora y promotora cultural. Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y maestra en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Miami. Actualmente doctoranda en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar. Ha trabajado en diversos museos y editoriales

en Venezuela, México y Estados Unidos. Coautora del libro de cuentos *Catorce mujeres que cuentan* de 2017 y autora de la novela *Nuestra Señora de Caracas* de 2018. Entre sus líneas de investigación e interés están las nuevas propuestas de la literatura y artes visuales, en las que se propone una “desnaturalización” de ciertos paradigmas en los conceptos, objetos y situaciones cotidianas. Actualmente reside en la Ciudad de México.

Dianne Pearce

(St. Thomas, Canadá) es maestra en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México y actualmente es coordinadora cultural para la ciudad de Oakville, un suburbio de Toronto. La artista e investigadora ha recibido varias becas y ha participado en dos residencias en el Banff Centre for the Arts (1989 y 2002) y una en Guapamacátaro centro de arte y ecología, México (2018). Ha expuesto extensivamente en los *artist-run centres* de su país natal, tanto como en museos y galerías en Canadá y México. A nivel internacional, ha expuesto en París, Madrid, Marbella, Milán, Miami, Chile y Argentina. Su trabajo de curaduría incluye tres exposiciones internacionales: *Permutaciones anatómicas*, que fue una muestra de arte contemporáneo canadiense para el Festival Internacional Cervantino y el Centro Nacional de las Artes (1998 y 1999); *Palos y piedras: Dos artistas mexicanos en conversación visual con dos canadienses* para la Universidad Iberoamericana (2005); y junto con la curadora Cassandra Getty para el Museum London (Canadá), *TransAMERICAS: Un signo, una situación, un concepto* (14 artistas latinoamericanos radicados en Canadá y los Estados Unidos).

Hugo Salcedo

Es autor de más de 50 obras de teatro y numerosos artículos académicos y ensayos. Algunas de sus piezas dramáticas se han traducido, transmitido para radio, publicado y representado en español, inglés, francés, alemán, persa, coreano y checo. Sus creaciones abordan aspectos de la discriminación sexual, violencia, intolerancia e inmigración, en obras como *El viaje de los cantores* (Premio Tirso de Molina de España), *Noche estrellada sobre el campo de pepinos*, *Sinfonía en una botella*, *La ley del Ranchero*, *Nosotras que los queremos tanto*, *La reina del tex/mex* o *Música de balas*. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Es actual miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, y académico de tiempo completo en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

Jesús Torrivilla

(Caracas, 1989). Trabaja en proyectos de investigación y curaduría con especial concentración en los cruces entre arte, política y violencia en la producción contemporánea de Latinoamérica. Su más reciente proyecto curatorial, *Callar la protesta*, se exhibió en la Ciudad de México en febrero de 2018. Maestro en Artes por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y doctorando en Historia y Teoría de Crítica de Arte por la misma universidad, es coautor de *El bravo tuky* (2015), crónica ensayística sobre música y cultura juvenil en Caracas. Actualmente es investigador de la cátedra *Cuerpo, diáspora y exclusión: estética, política y violencia en la modernidad globalizada*, de la Universidad Iberoamericana. Reside en la Ciudad de México.

Sergio Villalobos-Ruminott

Profesor de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Michigan, Phd. Universidad de Pittsburgh, ha publicado *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*

(Buenos Aires, La Cebra, 2013) y *Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción* (Buenos Aires, La Cebra, 2016). Su investigación versa sobre las formas contemporáneas de la imaginación social y la crítica de los procesos de acumulación capitalista. Entre sus últimas publicaciones se halla: "Mito, destrucción y revuelta: Notas sobre Furio Jesi" (*Diálogos mediterráneos*, Brasil, 2018), "Acerca de la posibilidad de una democracia salvaje" (*Pensamiento al margen*, España, 2018), "Anarchy as the Closure of Metaphysics: Historicity and Deconstruction in the Work of Reiner Schürmann" (*Political Comun* 13, Michigan, 2017). También ha traducido al español trabajos de John Beverley, Gareth Williams y William Spanos.

NOTA EDITORIAL / EDITORIAL STATEMENT

Dina Comisarenko Mirkin

PRESENTACIÓN / PRESENTATION

José Luis Barrios y Jesús Torrivilla

ARTÍCULOS TEMÁTICOS / THEMATIC ARTICLES

Arte como tránsito: experiencias del éxodo de Vietnam / Art as Transit: Exodus Experiences in Vietnam

Cristina Nualart

Por encima, debajo y a lo largo: vidas en vilo / Above, Below and Throughout: Lives on the Rise

Dianne Pearce

El arte relacional en las migraciones / Relational Art in Migrations

Lydia Elizalde

Migration, Stagnation and Segregation: Spatial Policies in the Greek Islands after the EU-Turkey Agreement / Migración, estancamiento y segregación: políticas espaciales en las Islas Griegas tras Acuerdo entre la UE y Turquía

Gabriela Benazar Acosta

Notas sobre la diáspora venezolana actual: la Crisálida de Pepe López / Notes Regarding the Current Venezuelan Diaspora: Pepe López's Crisálida

Elizabeth Marín Hernández

La Torre de David y El Lejano Oeste: posnacionalismo y posautonomía en las islas urbanas. Movimientos y desterritorialización en la Caracas del siglo XXI / La Torre de David & El Lejano Oeste: Post-nationalism and Post-autonomy in Urban Isles. Movements and De-territorialization in 21st Century Caracas

Julieta Omaña Andueza

PERSPECTIVA CRÍTICA / CRITICAL PERSPECTIVES

El museo como límite. Apuntes sobre la representación y la autorrepresentación / The Museum As a Limit. Notes About Representation and Self-representation

Daniel Montero Fayad

Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Totalidad y fragmento: el cuerpo, entre arte, cultura y técnica / Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. Wholeness and Fragment: The Body, Between Art, Culture and Technology

Marian de Abiega

Comunismo sucio / Dirty Communism

Sergio Villalobos-Ruminott

Un vagón de tren herméticamente cerrado... 30 años de asfixia / A Train Wagon Tightly Closed... 30 Years of Asphyxia

Hugo Salcedo

DOCUMENTO / DOCUMENT

Apuntes. Cruce postal: el otro nuevo viaje / Notes. Postal Crossing: The New Other Journey

Valentina Alvarado Matos

ENTREVISTA / INTERVIEW

Entrevista a Nahum B. Zenil / Nahum B. Zenil Interview

Odailso Berté

RESEÑA / REVIEW

Reseña del libro-catálogo Tamayo: The New York Years, Evelyn Carmen Ramos con colaboración de Beth Shook, Washington: Museo Smithsonian de Arte Americano-Giles, 2017 / Book-Catalogue Review Tamayo: The New York Years, Evelyn Carmen Ramos and Beth Shook, Washington: Smithsonian American Art Museum in Association with D. Giles Ltd., London, 2017

Dafne Cruz Porchini