

# Estudios de Filosofía

ISSN 0121-3628

ISSN-e: 2256-358X

Julio-diciembre de 2018

n° 58

## Contenido

### **Presentación: la estética y las acciones políticas del arte**

Carlos Vanegas Zubiría

### **Artículos de investigación**

#### **Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988-1993)**

Juliana Sandoval Álvarez

#### **Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en Musa paradisiaca de José Alejandro Restrepo**

María del Rosario Acosta López

#### **“La guerra que no hemos visto” y la activación del habla**

Elkin Rubiano Pinilla

#### **Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas**

Stephane Vinolo

#### **El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze**

Javier Ruiz Moscardó

#### **El valor cultural del arte en la época de la barbarie: la fenomenología estética de Michel Henry**

Agustín Palomar Torralbo

#### **Paul Valéry: intercambio, fiducia y mito. Tres ideas para una teoría del mundo social**

John Fredy Ramírez Jaramillo

### **Artículos de reflexión**

#### **Sobre la historia del arte que nos merecemos**

Vicente Jarque Soriano

#### **Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière**

Verónica Cecilia Capasso

### **Reseñas**

#### **Rodríguez Gómez, J. C. (ed.). *El arte en Colombia***

Sara Fernández Gómez

#### **Colección *Estéticas Contemporáneas***

Porfirio Cardona-Restrepo

Freddy Santamaría



**Contenido**

<b>Presentación: la estética y las acciones políticas del arte</b>	
Carlos Vanegas Zubiría .....	7
<b>Artículos de investigación</b>	
<b>Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988-1993)</b>	
Juliana Sandoval Álvarez .....	9
<b>Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en Musa paradisiaca de José Alejandro Restrepo</b>	
María del Rosario Acosta López .....	41
<b>“La guerra que no hemos visto” y la activación del habla</b>	
Elkin Rubiano Pinilla .....	65
<b>Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas</b>	
Stephane Vinolo .....	99
<b>El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze</b>	
Javier Ruiz Moscardó .....	119
<b>El valor cultural del arte en la época de la barbarie: la fenomenología estética de Michel Henry</b>	
Agustín Palomar Torralbo .....	143
<b>Paul Valéry: intercambio, fiducia y mito. Tres ideas para una teoría del mundo social</b>	
John Fredy Ramírez Jaramillo .....	169
<b>Artículos de reflexión</b>	
<b>Sobre la historia del arte que nos merecemos</b>	
Vicente Jarque Soriano .....	197
<b>Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière</b>	
Verónica Cecilia Capasso .....	215
<b>Reseñas</b>	
<b>Rodríguez Gómez, J. C. (ed.). <i>El arte en Colombia</i></b>	
Sara Fernández Gómez .....	237
<b>Colección <i>Estéticas Contemporáneas</i></b>	
Porfirio Cardona-Restrepo	
Freddy Santamaría .....	242

## Revista Estudios de Filosofía

*Estudios de Filosofía* es el nombre de la revista editada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Es una publicación semestral de manera ordinaria, sin perjuicio de que, a juicio del Comité Editorial, se realicen publicaciones extraordinarias. Desde su fundación en 1990 esta revista se ha concebido como medio especializado para el fomento y la difusión de trabajos de investigación en todos los campos de la filosofía, tanto de investigadores colombianos como de miembros de la comunidad filosófica internacional. La institucionalidad de *Estudios de Filosofía* garantiza su orientación hacia el desarrollo de las investigaciones filosóficas en el país y el fortalecimiento de una cultura de comunicación, bajo el principio del respeto a la libertad de expresión e investigación. Se trata de una publicación dirigida a un público de especialistas en filosofía, pero también a todas aquellas personas interesadas en el debate intelectual contemporáneo.

### Objetivos

La revista *Estudios de Filosofía* busca servir de instrumento de comunicación de los resultados parciales o finales de los trabajos, tanto de los investigadores vinculados al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia (profesores y egresados), como de investigadores de otras universidades del país y de la comunidad filosófica internacional. Ser instrumento de divulgación de estudios de filosofía, tanto sobre problemas concernientes a la historia de la filosofía como a las discusiones contemporáneas en torno a problemas relativos a todos los campos de la investigación filosófica. Fomentar la difusión de los estudios de filosofía en la forma de producción original, comentarios, réplicas, reseñas o traducciones, promoviendo el intercambio de ideas y opiniones, y la discusión entre los autores colaboradores.

### Información editorial

Los autores interesados en la publicación de sus trabajos en *Estudios de Filosofía* pueden consultar la sección de orientación a los colaboradores en esta misma revista, visitar la página electrónica del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia: <http://filosofia.udea.edu.co>, o escribir a la dirección electrónica: [revistafilosofia@udea.edu.co](mailto:revistafilosofia@udea.edu.co), [estudiosdefilosofiaudea@gmail.com](mailto:estudiosdefilosofiaudea@gmail.com)

Los artículos de esta revista aparecen registrados en los siguientes índices:

Índice Nacional de Publicaciones Científicas (Colciencias). COLOMBIA (Categoría C)

ISI Citation Index SciELO

SciELO. COLOMBIA

Latindex. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de AMÉRICA LATINA, EL CARIBE, ESPAÑA Y PORTUGAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). ESPAÑA

Philosopher's Index. Philosophy Documentation Center. ESTADOS UNIDOS

K. G. Saur Verlag GmbH. ALEMANIA

Ulrich's Periodicals Directory. ESTADOS UNIDOS

Dialnet. ESPAÑA

EBSCO-Fuente Académica Premier

REDALYC-Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

ERIH PLUS-European Reference Index for the Humanities and Social Sciences

IBZ-Internationale Bibliographie der Geistes

DOAJ

REDIB

© Instituto de Filosofía  
Universidad de Antioquia  
Versión impresa ISSN 0121-3628  
Versión en línea ISSN-e: 2256-358X

Diseño de cubierta: L.C.C. y Carlos A. Pérez

Diagramación: Imprenta. Universidad de Antioquia

Revista Estudios de Filosofía. Instituto de Filosofía. Universidad de Antioquia

Apartado 1226. Medellín. Colombia

Teléfono: 57 (4) 2195680

<http://institutodefilosofia.udea.edu.co>; [http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios\\_de\\_filosofia](http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia)

Dirección electrónica: [revistafilosofia@udea.edu.co](mailto:revistafilosofia@udea.edu.co), [estudiosdefilosofiaudea@gmail.com](mailto:estudiosdefilosofiaudea@gmail.com)

**Fundador:**

Mg. Jairo Alarcón Arteaga<sup>†</sup>, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia

**Director:**

Dr. Santiago Arango Muñoz, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia

**Editor:**

Dr. Jorge Antonio Mejía Escobar, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia

**Editor invitado:**

Dr. Carlos Mario Vanegas Zubiría, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia

**Comité Editorial:**

Dr. Pilar Calveiro, Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de México, México

Dr. Vicente Raga Rosaleny, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia

Dra. Liliana Molina González, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia

Dr. Santiago Echeverri, Departamento de Filosofía, Rutgers University, Estados Unidos

Dr. José María Zamora, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Enrico Berti, Departamento de Filosofía, Universidad de Padua, Italia

Dr. Rainer Forst, Instituto de Filosofía, Universidad de Frankfurt, Alemania

**Comité Científico:**

Dra. Regina Kreide, Instituto de Ciencias Políticas, Universidad de Giessen, Alemania

Dr. Felipe De Brigard, Duke University, Estados Unidos

Dr. Kourken Michaelian, Departamento de Filosofía, Otago University, Nueva Zelanda

Dr. Francisco Cortés Rodas, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia

Dr. Plínio Junqueira Smith, Escuela de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de Sao Paulo, Brasil

Dr. José Luis Villacañas, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. Gonzalo Serrano Escallón, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Dr. Germán Guerrero Pino, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Colombia

Dr. Pablo de Greiff, Centro Internacional para la Justicia Transicional, Nueva York, Estados Unidos

Dr. Fabio Morales, Departamento de Filosofía, Universidad Simón Bolívar, República Bolivariana de Venezuela

Dr. Miguel Giusti, Centro de Estudios Filosóficos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dr. José María González García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

Dr. Axel Honneth, Instituto para la Investigación Social, Universidad de Frankfurt, Alemania

**Asistente de dirección:**

Carmen Elena Muñoz Preciado

**Corrección de estilo:**

Juan David Gómez Osorio

**Traducción y revisión de texto en inglés:**

Sergio Hernán Orozco Echeverri

**Diagramación:**

Erledy Arana. Imprenta. Universidad de Antioquia

**Título:** Estudios de Filosofía

**Periodicidad:** Dos números al año (junio-diciembre)

**Tamaño:** 16.4 cms. X 23.4 cms.

**Precio ejemplar:** \$15.000 (pesos colombianos).

**Suscripción anual:** \$27.000. (Sujetos a reajustes)

**Impresión:** Imprenta de la Universidad de Antioquia. Tel. (574) 219 53 30.

E-mail: [imprenta@udea.edu.co](mailto:imprenta@udea.edu.co)

**Canje:** Biblioteca Central. Universidad de Antioquia.

Apartado 1226. Medellín. Colombia.

**Distribución:** Editorial Universidad de Antioquia

Tels. 57 (4) 2195010. Medellín, Colombia

Dirección electrónica: [editorial@udea.edu.co](mailto:editorial@udea.edu.co)

**Correspondencia y suscripciones:**

Revista Estudios de Filosofía

Instituto de Filosofía. Universidad de Antioquia

Apartado 1226. Medellín Colombia

Teléfono: 57 (4) 2195680

<http://filosofia.udea.edu.co>

Dirección electrónica:

[revistafilosofia@udea.edu.co](mailto:revistafilosofia@udea.edu.co);

[estudiosdefilosofiaudea@gmail.com](mailto:estudiosdefilosofiaudea@gmail.com)

**Esta revista cuenta con el aporte del Fondo de apoyo para la publicación de las revistas especializadas de la Universidad de Antioquia.**

## Presentación: la estética y las acciones políticas del arte

La modernidad, a partir del Romanticismo temprano y la Revolución Francesa, puso en crisis la relación tradicional entre arte y política. Si una de las funciones del arte había sido la expresión y legitimación del poder en la historia social y política, en tanto posibilidades que presentaban expectativas de futuro para la cultura, los artistas comenzaron a diferenciarse y separarse de lo público al cuestionar el mercado anónimo vinculado al compromiso político, la instrumentalización brutal del arte al servicio de la política revolucionaria y la utopía, y al alejarse de cualquier visión esperanzadora de transformación social. Un recorrido que puede ser entendido como una historia de tensiones y opciones frente a lo político que todavía hoy marca las representaciones dominantes del arte.

Por ejemplo, si pensamos en el museo como correlato moderno, este se presenta como un espacio cultural propicio para resguardar y desarrollar una relación con el mundo que se resiste a sucumbir ante los apuros de la praxis y las exigencias del conocimiento conceptual; asimismo, la naturaleza moderna del museo se ofrece como una forma de comunicación que se afirma en el ámbito del sentimiento y el pensamiento inmersos en su historicidad. En este espacio se traen nuevamente los acontecimientos a la conciencia pública para convertirlos en referente inmediato de la acción en la esfera pública. Este proceso implica hacer historia (reconstruir acontecimientos, rescatar testimonios, explicar procesos y situaciones), pero sólo se logra cierta eficacia social cuando se imprimen en los miembros de una comunidad determinadas valoraciones morales, asunciones de responsabilidad y elementos identitarios.

Ahora bien, tanto la filosofía como la historia se han ocupado de estas cuestiones desde hace mucho tiempo. Tanto en la tradición filosófica ligada a la vanguardia y el marxismo (Benjamin–Adorno–Menke), cuya perspectiva tiene tintes revolucionarios y función crítica para prevenir a la cultura del desastre de la censura y la homogeneización del pensamiento, como en las tradiciones que consideran al arte como forma de construcción de lo público (Hegel–Gadamer–Danto–Nussbaum, incluso Duque), se presenta una densa trama que une la cuestión del campo político con el tiempo, la identidad, la experiencia, el olvido, la imagen, o la huella, en relación con los fenómenos de la cultura como el arte. Se reconocen en esta tensión las condiciones para el diálogo y la participación colectiva en la construcción de la sensibilidad para la política.

En el arte colombiano de las últimas décadas aparecen estas apuestas críticas como en *Noviembre 6 y 7* (2002) o en los *Atrabiliarios* (1992-2004) de Doris Salcedo; *Aliento* (1996-2002) de Óscar Muñoz; *Bocas de Ceniza* (2003-4) de Juan Manuel Echavarría; en las *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González; o *Variaciones en torno al purgatorio* (2014) de José Alejandro Restrepo. Un arte que se encuentra circunscrito por la confrontación con las ideas modernas de cultura, formación pública, arte público, y la penetración del concepto de política y acción social en campos disciplinares tan diversos como la antropología, la sociología o la historia. Asimismo, la acción del arte en Colombia va acompañada de una institucionalización —leyes, comisiones, grupos de investigación— materializada e instrumentalizada en prácticas, ferias, o exposiciones de arte. Esto ha llevado a los artistas a modificar y cuestionar los símbolos privilegiados de la cultura, a modificar o reinventar narrativas que responden a circunstancias históricas a partir de la reflexión sobre la propia historia, y a cuestionar los imaginarios de nación—identidad cultural, en los cuales hay un emplazamiento de la identidad social.

Este número temático reúne siete artículos de investigación, dos artículos de reflexión y dos reseñas sobre estética y acciones políticas del arte a través de varias preguntas: ¿Cómo se puede describir la relación actual entre el arte, las políticas públicas y el capital cultural? ¿Cómo podemos conceptualizar hoy el potencial del arte y sus prácticas como herramientas críticas y transformadoras de lo social? ¿El vínculo entre arte y política responde meramente en la actualidad a la estrategia retórica de las obras de arte? La oposición, la subversión, la problematicidad de las relaciones entre la diversidad de artistas, los actores sociales y las convenciones y sistemas político—sociales ¿enriquecen su capacidad crítica y funcional o la empobrecen? La política no se encuentra sólo fuera del arte, sino también en su interior. En los últimos años se ha evidenciado la creatividad de los artistas para reinventar sus relaciones con la institucionalidad, constituir nuevas formas de circulación de las obras, de resistencia, de colaboración y de lucha.

Esperamos que este número temático brinde nuevos elementos de reflexión y análisis sobre la estética y las acciones políticas del arte.

**Carlos Vanegas Zubiría**  
**Editor invitado**  
**Estudios de Filosofía**  
**Doi: 10.17533/udea.ef.n58a01**

# Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988–1993)\*

## Queer suspicions and the democratic cueca: art, memory and future in “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988–1993)

Por: **Juliana Sandoval Álvarez**

Departamento de Historia

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de los Andes

Bogotá, Colombia

E-mail: juli.sand89@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5903-2379

Fecha de recepción: 16 de enero de 2018

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a02

**Resumen.** Este documento apunta a ampliar las perspectivas analíticas para la comprensión de la obra del dúo artístico “Las Yeguas del Apocalipsis” (compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas), específicamente en relación a la construcción de memoria y proyecto de nación en el agitado Chile heredero de la dictadura. A partir de una aproximación propia de la sociología del arte y un diálogo con autoras clave, se realiza un análisis de diversas obras en relación con su contexto histórico que propone la noción de “interseccionalidad” para comprender el uso estratégico de los posicionamientos marginales que el dúo encarnaba. Esta aproximación concluye afirmando que la obra de Las Yeguas en relación con temas de memoria estuvo modelada por una mirada crítica al pasado y a su instrumentalización oficial para construir el futuro. Frente a estas, ellos proponían nuevos ejercicios de memoria desde una diferencia militante, interesados en incluir a todos los marginados.

**Palabras clave:** *Las Yeguas del Apocalipsis, memoria, Chile, arte, transición, dictadura, interseccionalidad*

**Abstract.** This document aims to broaden the analysis of the work of the Chilean artistic duo “Las Yeguas del Apocalipsis” (formed by Pedro Lemebel and Francisco Casas), specifically in their relationship with the construction of Chile’s collective memory and future nation planning after Pinochet. Based on an approximation inspired by art sociology and in constant dialogue with central authors, this text proposes the introduction of “intersectionality” in order to further the comprehension of the strategic use made by the duo of the multiple marginal positionings they embodied. This analysis concludes that the artistic production of “Las Yeguas” concerned with “the memory question” posed a critical stance towards Chile’s past and its official instrumentalization in order to build a new future. Against this limited view, the duo proposed new memory exercises from an embodied militant difference, which aimed to include all outcasts in a truly democratic future.

**Keywords:** *Las Yeguas del Apocalipsis, memory, Chile, art, transition, dictatorship, intersectionality*

\* Este artículo es producto de la investigación sobre el accionar de Las Yeguas del Apocalipsis en relación con los ejercicios de memoria practicados en el Chile de la Transición Democrática (especialmente en su período más temprano: 1988–1990) con el que la autora optó a su título de Maestría en Historia del Arte en 2017.

### Cómo citar este artículo

MLA: Sandoval Álvarez, Juliana. “Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en ‘Las Yeguas del Apocalipsis’ (1988–1993)”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 9–39.

APA: Sandoval Álvarez, J. (2018). Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988–1993). *Estudios de Filosofía*, 58, 9–39.

Chicago: Sandoval Álvarez, Juliana. “Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en ‘Las Yeguas del Apocalipsis’ (1988–1993)”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 9–39.

“...No soy un marica disfrazado de poeta.  
No necesito disfraz. /Aquí está mi cara.  
Hablo por mi diferencia. /Defiendo lo que soy y no soy tan raro.  
Me apesta la injusticia. /Y sospecho de esta cueca democrática.  
(...) Porque la dictadura pasa. /Y viene la democracia.  
Y detrasito el socialismo.  
¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero?  
(...) ¿El futuro será en blanco y negro?  
¿El tiempo en noche y día laboral sin ambigüedades?  
¿No habrá un maricón en alguna esquina  
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo? ...”

Pedro Lemebel, “Hablo por mi diferencia”, 1986

## 1. Introducción

Era 1988 (decimosexto año de la dictadura de Pinochet y diecisiete días después del plebiscito que dio inicio a la “Transición Democrática”<sup>1</sup> chilena liderada por la Concertación)<sup>2</sup> cuando “Panchita” Casas y “La Pedra” Lemebel irrumpían—literal y metafóricamente— en la escena artística chilena irreverentemente travestidos. Desde su primera intervención —la interrupción de la entrega de la condecoración “Pablo Neruda” al poeta/artista Raúl Zurita— se presentaron como “Las Yeguas del Apocalipsis”, nombre que se apropiaba del insulto (a los homosexuales, a l@s prostitut@s, a las mujeres), para hacer de él un estandarte de la legión entera de desacato que el título insinuaba. A partir de esta primera intervención y durante los dos años que se dieron para la salida del régimen pinochetista, estas locas/maricas/colizas (términos socialmente peyorativos que ellos mismos usaban para identificarse públicamente) se convertirían en el terror de los eventos culturales, siempre acechados por la amenaza de su aparición. En este periodo “Las Yeguas” presentaron 17 de sus 23 acciones registradas, para luego tener un par de obras

- 
- 1 Este título (de aquí en adelante reducido a “Transición”) hace referencia al proceso histórico que cubre la salida del gobierno de la Junta Militar con el plebiscito del 88 y el ascenso de los presidentes democráticamente elegidos desde 1990. Su duración todavía se discute, pues algunos autores afirman que finalizó durante la presidencia de Patricio Aylwin (1990–1994) —quien, además, afirmó en 1990 que la transición “ya estaba hecha”—, mientras que otros señalan que fueron hechos como el cambio a la constitución pinochetista del 80 en 2005, coordinada por Lagos, o la subida al poder de la candidata socialista Michelle Bachelet en 2010, los que señalaron su final. Por otra parte, hay quienes afirman que es un proceso todavía en curso.
  - 2 La “Concertación de Partidos por el No” fue la unión de partidos de centro/centro–izquierda/izquierda (más varios movimientos civiles de los 80) cuyo propósito fue sacar a Pinochet del poder.

más (dos en el 91 y una el 93) tras su separación. Finalizaron su trasegar grupal con su *Ejercicio de memoria* en la VI Bienal de la Habana, titulada “El individuo y su memoria”.

Pese a vivir casi una década en el olvido, “Las Yeguas” han recibido una revaloración tardía en los últimos años, encarnada gloriosamente en el ámbito internacional por su inclusión en la exposición “Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” del Museo Reina Sofía de Madrid en 2012. Esta exhibición reivindicó su obra como partícipe ejemplar de un proceso no-consensuado de aparición múltiple y simultánea de tácticas afines, invención de espacios y modos de hacer arte y política en diferentes puntos, que ampliaron o disolvieron el territorio convencional del arte para integrarse en la vida pública, sobre todo en el contexto de las dictaduras (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012). A estas luces, “Las Yeguas” fueron entronizadas en el panteón de la resistencia artística a las dictaduras latinoamericanas, que, desde la encarnación de lo marginal, hicieron que lo que era escoria social hablara y denunciara desde su diferencia.

Expuesta tan elogiosamente, el accionar artístico de “Las Yeguas del Apocalipsis” parece establecerse como un hito en la historia artística chilena, especialmente en lo que concierne a la construcción de memoria. Sin embargo, por mucho tiempo no lo fue, como evidenciaron gestos micro y macro, tales como su exclusión de narrativas y exposiciones en torno a temas de memoria y arte. Frente a esta valoración ambivalente surge el interrogante: ¿cuáles fueron los posicionamientos críticos que Las Yeguas del Apocalipsis plantearon en la construcción de la memoria chilena a través de su obra que explican esta situación de exclusión?

Como respuesta tentativa puede pensarse que la obra de “Las Yeguas” no tuvo una fácil cabida en la construcción de memoria chilena y de un proyecto nacional post-dictatorial al caracterizarse por ser un accionar que, desde la encarnación de una diferencia radical militante, planteó un diálogo crítico con otros ejercicios de memoria en la post-dictadura chilena en función de problematizarlos, ampliarlos y utilizarlos para imaginar un futuro nuevo. Más concretamente, esta diferencia se expresaba en cuerpos disidentes, maricas, sexualmente ambiguos o indefinidos, travestidos y mutables que, además, recuperaban espacios públicos para transformarlos en nuevos territorios simbólicos donde discutir y procesar públicamente y de otros modos las experiencias de violencia.

Con esto sembraron en el imaginario colectivo la necesidad de pensar (y vincular) temas diversos como la violencia inherente a la historia de Chile, el rechazo a la diferencia sexual y la marginación de las identidades agredidas por el triunfalismo neoliberal, entre otros. Estas cuestiones interpelaban y reflexionaban sobre temas del pasado chileno, planteando una interpretación crítica de este desde un arte re-politizado que ponían en evidencia los límites y contradicciones presentes de la re-construcción democrática chilena, desdibujando la distancia radical con la dictadura que ésta proclamaba. En otras palabras, los posicionamientos residuales o marginales de las manifestaciones de “Las Yeguas” planteaban retos, reflexiones y alternativas fundamentales desde una otredad radical al orden y la construcción de una memoria más consensuada y homogénea en Chile, cuya ausencia en el proyecto nacional post-dictatorial lo empobrecía.

Desde esta perspectiva, este análisis considera que existen tres ejes transversales a la producción de “Las Yeguas” que facilitan la comprensión del valor político de su accionar en relación a la memoria. A saber, la encarnación de la diferencia radical militante, la problematización del pasado chileno desde dicha marca y, finalmente, el planteamiento de nuevos mundos posibles en los que esta diferencia tiene un potencial disruptivo, cuando no creador. Resulta fundamental aclarar que estas aproximaciones se dividen para facilitar el análisis, pero deben ser comprendidas como preocupaciones que se traslapan y entrecruzan constantemente en la producción del dúo.

## **2. “Hablo por mi diferencia” o poner el cuerpo para recuperar la calle**

El 8 de octubre de 1988, en el camino que llevaba a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se estaba dando un acto extraordinario y, simultáneamente, extrañamente familiar: dos hombres desnudos montaban una yegua a pelo, cómodos y tan juntos como la cabalgadura exigía, mientras tres mujeres guiaban y musicalizaban con flautas la marcha (ver Imagen 1, p. 36). Frente a la aparición de este “centauro homosexual” la directora de un secundario que quedaba en la misma calle trató de cerrar las puertas para que los estudiantes no los vieran, pero los niños treparon por los muros y se quedaron mudos frente al espectáculo. Luego su silencio fue reemplazado por algo aún más sorprendente y significativo: una oleada de aplausos, con la que demostraban su reconocimiento de lo extraordinario de lo terriblemente familiar.

Esta *acción estético-política*<sup>3</sup> fue conocida como “Refundación de la Universidad de Chile” y con ella Panchita y Pedrita (nombres femeninos ocasionales asumidos en solidaridad con la bataclana, con la pobre, con la violada) buscaban refundar este espacio y sus dinámicas de debate clausuradas por la dictadura en su calidad de autodefinidos maricas/locas (Robino, 1991). Es decir, no como objeto de estudio académico, sino como sujetos reales de derechos. Esta refundación no pasaba, sin embargo, por una negociación institucional. Al contrario, la hiper-visibilización de su corporalidad homosexual constituía una iniciativa libre y una suerte de “propaganda por el hecho”<sup>4</sup>, aprovechando y reconfigurando este entorno y sus implicaciones (por ejemplo, la universidad como territorio de producción crítica de conocimiento) como parte activa de la acción (Butler, 2012, p. 2). Mediante este acto, sus cuerpos ejercían el derecho a estar ahí sin requerir autorización, es decir, sus cuerpos irrumpían en el espacio público limitado y lo redefinían y ampliaban en la medida en que procuraban recuperarlo como ámbito de debate con la sociedad. Con esta actuación marcaban la irrupción de unos cuerpos y unos discursos discrepantes en una tradición contra-hegemónica opuesta a la intención de silenciamiento de la dictadura, lo que materializó en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política (Carvajal, 2012, p. 60). Así, “Las Yeguas” declararon que si habían de unirse a la recuperación de Chile, lo harían desde sus cuerpos puestos en la calle.

Sin embargo, además de vincularse desde una lucha más reducida y personal a esta recuperación de las calles, con “Refundación” “Las Yeguas” realizaban otros

- 
- 3 Este término es producto de la fusión entre los planteamientos de Nelly Richard (1989) y los de la curaduría hecha por la Red de Conceptualismos del Sur para la exposición “Perder la forma humana” (2012). En primer lugar, se ha decidido utilizar el ambiguo término “acción” (o “accionar” para hablar de varias obras) dada la dificultad de atribuirle una clasificación estática a la obra de “Las Yeguas”, hecho que ellas mismas resaltan al plantear que, inicialmente, no sabían que hacían performance, simplemente concretaban sus pulsiones. Ciertamente, esta actuación se mueve principalmente entre el *happening* y el *performance*, pero, como bien lo sintetiza Richard, también lo hacía entre “el desfile de moda, el mimo, la parodia, la farsa, el tableau vivant, [y] el circo pobre” (1988, p. 71). Por su parte, la idea de lo “estético-político” o “poético-político” (cuando la acción era más literaria) parte de la clasificación dada a las múltiples acciones incluidas en “Perder la forma humana” (Longoni et al., 2012), con el fin de señalar el distanciamiento de estas prácticas de los discursos más tradicionales de la izquierda, aunque también de lo que se había entendido como arte político (con sus discursos y convenciones) en el período anterior.
- 4 La “propaganda por el hecho” es una práctica de inspiración anarquista que plantea, en términos amplios, que la acción (generalmente) violenta es más efectiva en la transmisión de ideas revolucionarias que los discursos. Esto porque siembra el terror en las clases dirigentes y, sobre todo, promueve e inspira la lucha revolucionaria al demostrar en la acción misma que actuar y cambiar es posible.

dos actos fundamentales que modelarían las dinámicas de sus intervenciones. En primer lugar, llevaban la homosexualidad marica–loca explícita e incómoda en su desnuda corporalidad a lo público, cosa que, aunque había sido realizada por otros artistas (como Francisco Copello, Carlos Leppe y Juan Domingo Ávila) en galerías y espacios cerrados durante la dictadura, no se había manifestado tan abiertamente en la calle desde la primera marcha gay chilena en abril de 1973 (Robles, 2008, p. 31). Y, en segundo lugar, aunque de manera indisociable de lo anterior, ponían en acción varios elementos que interpelaban a la memoria del espectador. De allí su “extraña familiaridad”, al vincular diversos referentes conocidos a quien observaba, pero obligándolo a repensarlos.

“Refundación” era una (in)versión del paseo de Lady Godiva, pero allí donde ella escondía su desnudez, ellos la duplicaban, publicitándola e instrumentalizándola. Igualmente, duplicaban su estatuto de “yeguas” (término popular para hablar de mujeres exuberantes/vulgares, pero también del homosexual “montado”/sodomizado), erotizando y problematizando la figura viril/militar, tanto la del militar/guerrillero contemporáneo como la del conquistador. Este desacato se perfilaba, entonces, como un gesto historiográfico que recuperaba una tradición patriarcal de derecha e izquierda, con el fin de refundarla a través de la libertad del cuerpo desnudo y el tenso erotismo de la hembra arrepentida (Lady Godiva) y la hembra deseante (la prostituta, la yegua, el marica feminizado).

Sin embargo, aquí se plantea que esta familiaridad también se debe a otro elemento fundamental en la reflexión en torno a la construcción de memoria. Este no ha sido lo suficientemente explorado al estudiar obras como las de “Las Yeguas”, pero sí en aproximaciones como las de Taylor (2006; 2011) a otras expresiones de la época, como las acciones de las Abuelas/Madres de la Plaza de Mayo: la participación del performance en la teoría del drama social. Esta aproximación se basa en los planteamientos de Turner y Schechner, para quienes los procesos sociales y los procesos estéticos mantienen una fluida e interdependiente relación (Avorgbedor, 1999). Así, las prácticas estéticas visuales de una cultura (es decir, los dramas estéticos) están informadas, modeladas y guiadas por las prácticas visibles de los dramas sociales y viceversa (Schechner, 2006, p. 25). De aquí se desprende que cuando el drama estético interpela al drama social en su performatividad, tiene la capacidad de modificar cómo se interpreta, cómo se recuerda y cómo se lidia con los efectos de su legado.

En este sentido, la familiaridad de esta refundación también partía del hecho de que replicaba prácticas de la dictadura como la intervención militar de la Universidad en 1973. Sin embargo, lo fundamental de esta citación era su referenciación a un patrón existente de memorias sociales, pero con el fin de establecer un nuevo comienzo, por lo que invertían los ritos que confirmaban la autoridad de la dictadura (Connerton, 1989, p. 9–13). Era, en pocas palabras, una suerte de ritual de revocación. Con él cuestionaban el monopolio de las prácticas fundacionales y de apropiación del espacio de la dictadura por medio de una violencia armada, militarista e hiper–masculina con su simple desnudez, absolutamente elocuente en su sencillez.

Esta intervención ejemplifica, además, elementos fundamentales de la inserción del accionar de “Las Yeguas” en las luchas extra–oficiales en torno a la memoria en Chile. En primer lugar, está su citación cuestionadora del pasado, lograda principalmente por la encarnación de éste en un cuerpo denso y tenso de significantes problematizadores en su transgresión y divergencia radical de un modelo ideal de ciudadano. En segundo, la búsqueda de recuperación de un espacio urbano por medio de su presencia allí, cuya irreverente realidad demostraba la posibilidad de recuperar y replantar las dinámicas sociales que lo constituían como espacio vivo. En tercer lugar, los replanteamientos de la memoria social atada a este entorno y, consecuentemente, los replanteamientos de la incorporación/encarnación de relaciones de poder al evidenciar su contingencia. Así, “Las Yeguas” declaraban la necesidad de repensar el pasado para cambiar el futuro.

Con este tipo de acciones, “Las Yeguas” se insertaban tardía, pero decisivamente, en una serie de movimientos políticos y culturales —“tomas de calle disfrazadas de acciones de arte” (Lemebel, 1998, p. 122)— que desde el inicio de la dictadura habían luchado por recuperar la ciudad en cuanto a espacio público de debate y discusión. Precisamente, dichos antecedentes las hacían comprensibles como actos socialmente inteligibles y significativos por sus resonancias locales (Taylor, 2011, p. 76). Antes de continuar, es central anotar que estos actos serán comprendidos, según los lineamientos de Schechner, como pares performáticos (partiendo de la definición amplia del performance) que se vinculan con otras prácticas humanas *significativas*, las cuales por medio gestos ritualizados —entendidos como recuerdos colectivos codificados en acciones— son capaces de transformar temporal o permanentemente al espacio, tiempo o participantes que involucran. En este sentido, la obra de “Las Yeguas” es analizada como partícipe de una tradición performática que supera una definición excluyente del performance,

limitada al “acto efímero vanguardista” (Taylor, 2011, p. 20), para asumirla también como acto de transferencia de la identidad, el saber social y la memoria colectiva que hacen que construir recuerdos de manera comunitaria sea posible (Connerton, 1989, p. 39).

Ciertamente, es innegable la vinculación de “Las Yeguas” a una corriente de performance de influencia más estética (aunque no por eso apolítica). Esta fue principalmente la de la llamada *escena de avanzada* chilena, especialmente el C.A.D.A.<sup>5</sup> y Carlos Leppe, pese a la tensa y crítica relación de “Las Yeguas” con ambos.<sup>6</sup> Según Nelly Richard (quien acuñó el término), la *escena de avanzada* denomina a los artistas chilenos que desde finales de los 70 reformularon tanto las mecánicas de producción creativa como los soportes técnicos y, sobre todo, extremaron la pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco de un régimen totalitario. Esto lo hicieron al apostar por la imaginación crítica como fuerza disruptiva del orden, replanteando el nexo entre arte y política, sin caer en el repertorio ideológico de la izquierda, pero también oponiéndose al idealismo de un arte desvinculado de la sociedad y exento de responsabilidad crítica (Richard, 2007, p. 16). Su ampliación de soportes fue encarnada en las dinámicas procesuales del cuerpo vivo (performance) que liberaban márgenes de “subjetivación rebelde” y la intervención urbana, con las que alteraron fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su desacato (Richard, 2007, p. 15). Fue aquí donde “Las Yeguas” parecieron nutrirse de la *avanzada*, en el sentido en que sus acciones demostraron una comprensión más amplia de la ciudad–escenario, como un ente vivo, un campo semántico en tensión y con múltiples niveles, cuya recuperación pasaba necesariamente por una intervención (Nestaud, 2001, p. 93) que debía conmover los órdenes implícitos de su “habitualidad” social para apropiarse de ella y convertirla en un escenario de diálogo.

Por otra parte, en lo concerniente al matiz más político del accionar estético–político de “Las Yeguas”, el dúo se insertó dentro de la tradición chilena de construcción de memoria no–oficial labrada principalmente por movimientos vinculados directamente a los desaparecidos y a los Derechos Humanos (DD.HH).

---

5 Colectivo de Acciones de Arte, compuesto por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

6 A saber, los problemas de “Las Yeguas” con el C.A.D.A. y Leppe fueron sintetizados por ellas al afirmar que “Nosotros odiábamos al grupo CADDA [sic] porque lo encontrábamos cristiano hasta el día de hoy (...) El trabajo de Leppe siempre me pareció sospechoso. (...) A Leppe siempre lo encontré yo algo fascista (...) Él siempre fue muy cercano a la derecha” (Barraza, 2013).

En el contexto de la Transición, estos colectivos se distanciaban de la Concertación que, pese a haber tenido faceta expresiva —donde asumió la iniciativa de buscar la reivindicación social de las víctimas por medio de actos públicos simbólicos dirigidos a restañar las heridas irresueltas del pasado<sup>7</sup>— se había tornado crecientemente reactiva y defensiva frente a las irrupciones que no podía controlar (Wilde, 2007, p. 8). La lógica oficial resaltaba la necesidad de recomponer el cuerpo social, que abogó por un silenciamiento de lo disruptivo y cuestionador (incluso en términos de su ambigüedad) de algunas expresiones culturales no oficiales durante la dictadura. Por esto, apostó por unas políticas culturales coherentes con construcciones oficiales que apelaban a la unidad y a la homogenización (Pini, 2009, p. 47), creadoras de significados transparentes, comunicables y unívocos, frente a lo simbólico, desgarrado y opaco de las décadas pasadas (Brito, 2011, p. 69).

Por estas razones, estos grupos, con los que Lemebel y Casas se vincularon directa y personalmente, fueron fundamentales en la articulación de una memoria alternativa y disidente, proyectada en los espacios públicos de formas no convencionales, como encadenarse al congreso o tejer la historia de sus seres queridos en arpilleras que exponían públicamente. Aquí resaltan colectivos como el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA), el Movimiento Mujeres por la Vida, Mujeres por Chile y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Ellos habitaron la calle en intervenciones organizadas que cuestionaban e instrumentalizaban el rol exclusivamente privado que se le había asignado a su duelo, especialmente al femenino (Freire, 2014, p. 192), frente a una población paralizada por el miedo, temerosa de publicar su disenso y convencida de carecer de medios para actuar. Además, se dedicaron a llevar a cabo diferentes acciones en las que se negaban a olvidar, ya fuera por medio del señalamiento de los terribles significados de ciertos lugares claves para la dictadura (“refundándolos” negativamente) o negándose a dejar ir a los desaparecidos al resaltar su ausencia.

En estas acciones el performance se entendió como un “distanciamiento estético” donde el dolor devenía en algo transmisible (con el saber y el sentido de identidad asociado), soportable y políticamente eficaz (Taylor, 2005). En este sentido, estos movimientos entendieron las ventajas del performance público como

---

7 Entre estos resalta su “exorcismo” del Estadio Nacional, donde las esposas de los desaparecidos (miembros de la AFDD) hicieron su simbólico baile de “cueca sola”, la celebración de las honras fúnebres de Allende en la Catedral Metropolitana y el uso de Aylwin de la televisión para reconocer —gracias al trabajo de la comisión Rettig— los crímenes de la dictadura y pedir perdón público a las víctimas en nombre de todo Chile.

una batalla siempre en vivo, donde el cuerpo fungía como escenario y arma. A través del performance, hacían visible lo que la dictadura quiso hacer invisible —los desaparecidos, los crímenes, los culpables—, a la vez que reforzaban su rechazo a concebir el espacio público como zona de prohibición, al utilizarlo como una arena de solidaridad y acción. Así, el performance hacía énfasis en el “aquí-mismo” del trauma y en el rol de la memoria como una función del presente, no solo del pasado (Taylor, 2006). Con todo, el performance se entendía como una encarnación combativa de una memoria activa, es decir, evidenciaba que el ejercicio de la memoria es una acción siempre inacabada.

Todos estos accionares estético-políticos (incluyendo el de “Las Yeguas”) modelaron lo que Richard define como “poéticas de la crisis”, entendidas como las variantes de reinscripción significativa de la memoria chilena en el contexto de la Transición que permitían nuevas interpretaciones (Richard, 1998, p. 27). Estas fueron las respuestas que se dieron principalmente desde el arte y la literatura para pensar el Chile de la Transición, “que, en lugar de buscar suturar las brechas dejadas por los vacíos representacionales con un discurso con sentido reunificador, procuran re-estilizar los cortes y fisuras, discontinuidades y erupciones, desarticulando la significación para pensar otras formas de memoria y recolección” (Richard, 1998, p. 29; la traducción es de la autora). En este sentido, en oposición a una política oficial que evocaba la memoria como algo dado, consensual, sólido y transparente, estas acciones buscaban “provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales” (Pini, 2009, p. 46). Con esto procuraban poner a disposición de las personas los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de las narrativas y así expresar sus propios dolores, ya no en solitario, sino como parte de una comunidad doliente mayor.

Ahora bien, aunque “Las Yeguas” son comprensibles en relación estrecha con sus antecedentes, son las particularidades indisociables de los cuerpos que encarnan sus obras las que las determinan su interpretación. Claramente, el dúo retomó la concepción del cuerpo como un dispositivo estético y un sistema de enunciación, capaz de encarnarse como un “relato de una memoria plural y vertiginosa” (Brito, 2011, p. 60). Sin embargo, en la medida en que sus cuerpos eran diferentes a los de sus antecesores, tenían retos y posibilidades distintas que no habían sido planteadas en el discurso público en términos tan sexuados, abiertos y sin excusas. Por eso, al ser cuestionado sobre la esencia de “Las Yeguas”, Lemebel afirmó que

era un imaginario social, político y sexual donde exponíamos nuestras demandas a través del cuerpo: el cuerpo en escena, el cuerpo *performance*, el cuerpo *agredido de la*

*homosexualidad proletaria*/. Eso fue en los 80, cuando la homosexualidad no tenía un discurso público y nosotros pensamos que era un gesto importante en momentos en que venía la democracia (Gajardo, 1995, p. 15. La cursiva entre barras inclinadas (/)) es mía para diferenciarla de la cursiva del texto original).

Y este era un cuerpo donde lo coliza, lo marica, lo fluido no era una herramienta artística de uso temporal que se retiraba a conveniencia una vez finalizado el performance: era una forma de vivir la vida, de ser la praxis de una diferencia encarnada y combatiente (Salas, 1998, p. 29).

Una versión más radical de esta diferencia encarnada y poco complaciente en el uso del cuerpo fue ejemplificada en “¿De qué se ríe presidente?” de 1989 (ver Imagen 2, p. 37), irrupción en el “Encuentro de Aylwin con los artistas”, al que el dúo no fue invitado. Aquí, unas Yeguas maquilladas, con tacos altos, *colales* y corsés lograron subirse al escenario y extendieron un cartel que leía “HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO” entre silencio y risas por algunos minutos, para luego despedirse besando a uno de los presentes.

Con esta acción, más dramática que “Refundación”, “Las Yeguas” ejercieron lo que Carvajal ha denominado “poéticas de asalto coliza” (Carvajal, 2012, p. 60): la irrupción de una diferencia radical encarnada en espacios donde no quería pensársela y la puesta en disposición del público de nuevos elementos para reflexionar sobre la sociedad. De este modo, en un país donde todo se transaba a “espaldas de la mirada peatonal” (Las Yeguas del Apocalipsis, 1989, p. 19), Lemebel y Casas se hacían hiperbólicamente visibles, para así contrarrestar la invisibilización intencional de su existencia y de su mensaje, evidente por su no invitación a este tipo de eventos. En este sentido, respondían a la necesidad urgente de resaltar las peligrosas limitaciones de la “conspiración del consenso” de la Transición sobre el modelo de sociedad futura que imaginaba. “Las Yeguas” forzaban así la apertura de nuevos debates, aprovechando las fisuras y los intersticios para denunciar cómo el “pluralismo institucional” garantizaba la supervivencia de sistemas de represión y ocultamiento que limitaban la construcción futura de sociedad al obligar a la diversidad a ser no-contradictoria (Richard, 1998, p. 16). Y esto no lo hacían desde una homosexualidad cómoda y complaciente, sino, como ellos mismos decían, asumiéndose como “maricones forever”, los del “culo estandarte”, el “culo panfleto” y así, en un tiempo en el que todo cambiaba, daban la cara y exigían un proyecto con “una vereda para el travesti, un trazo de río, una jubilación para las putas, aliadas incondicionales...” (Las Yeguas del Apocalipsis, 1998, p. 19). Porque, como ellas mismas dijeron, o la cosa se movía con todos los marginados, con todas las diferencias con las que tenía

una deuda histórica y a todos los integraba o la democracia era sólo una versión peligrosa y complacientemente carnavalesca de la dictadura.

### **3. El galope a contratiempo de la cueca democrática: un arte para repensar el pasado, un arte para replantear el futuro**

Si “Las Yeguas” se caracterizaron por existir desde posicionamientos marginales, como situación y experiencia vital, también se ha demostrado que operacionalizaron esta situación. En este sentido, dicha “diferencia encarnada” fue marcada especialmente respecto a la *escena de avanzada* al afirmar

nunca nos interesó continuar en la línea de los primeros performers. Estábamos complicitados [sic] con ese lenguaje, pero no éramos tributarios de él porque no nos sentíamos artistas, sino más bien una pulsión deseante (...) No teníamos idea de lo que estábamos haciendo, era el puro deseo, el impulso, y también las alabraduras que teníamos encima como homosexuales y como proletarios. Había una contención que determinó el discurso. Entonces, aunque ya éramos escritores, decidimos ocupar el cuerpo como soporte, justamente porque era la zona de dolor más visible (Neira, 1999).

Y es que en oposición a la gran mayoría de los miembros de la *avanzada*, ellos no debían asumir una identidad “otra” de manera temporal para tratar de hablar desde la calle, sino que en esta calle ellos *ya eran* “otros” (Brescia, 1989, p. 26): “eran proletas, venían de otro lado, eran sucias” (Barraza, 2013). Ellos provenían de las colonias marginales de Santiago, donde también eran rechazados por su identidad sexual. Así, aunque su pobreza los llevó al utilizar sus cuerpos para hacer arte y política, hicieron de esto un acto consciente y significativo (Oliveros, 1990), en el que asumían todas las implicaciones de su carne para hacer política de la nada, usando su cuerpo, territorio de violencia y confrontación, como bastión último de la libertad y experimentación política. Por esto, “Las Yeguas” se auto-identificaban orgullosamente con ser “araucano[s]; homosexual[es] y mapuche[s], y además pobre[s]” (Brescia, 1989, p. 27), reapropiándose de todas las “enfermedades”/ marginalidades con que los definían.

Fue precisamente esta reiteración en las demás condiciones de opresión y diferencia la que enriqueció y complejizó la homosexualidad (no la “condición gay”, pues esta constituía un discurso recolonizador que “se suma al poder, no lo transforma, no lo transgrede” [Lemebel, 2000, p. 127]) en que se fundamentó “Las Yeguas” como un “proyecto que nace desde la marginalidad consciente de un movimiento emancipador homosexual, de un arte desde el límite, desde el ‘borde con encaje’” (Robino, 1991, p. 43). Por esto es pertinente considerar que interpretaciones como las de Freire o las de Richard que enfatizan marcadamente en

la condición homosexual o travesti de este dúo para analizar su accionar y efectos son limitadas y limitantes, aunque no incorrectas. Esta crítica parte de las palabras mismas del dúo, que buscaba cruzar “los derechos humanos con la homosexualidad, porque en ese momento primaba la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después” (Robles, 2008, p. 29). Lo cierto es que esto no implica que lo homosexual o lo travesti no fuera central, pero sí que es un eje que no da cuenta por sí mismo de todas las implicaciones de su obra.

Frente a esta crítica resultan más enriquecedoras propuestas como las de Carvajal (posiblemente, la mayor autoridad actual en “Las Yeguas”), quien sostiene que desde sus orígenes el dúo abogó por un sujeto marica que no se limitara a la política sexual, sino capaz de inventar estrategias de rebelión que contaminaran y se hicieran cómplices con otros flujos combativos (Carvajal, 2003, p. 8). Sin embargo, pese a lo acertado del comentario, es posible sostener que Carvajal carece de una forma más precisa de comprender esta multiplicidad de marginalidades y flujos combativos, especialmente en términos de potencial de resistencia y solidaridad. Esto es evidente cuando afirma que Casas/Lemebel.

ocupan el cuerpo como una superficie donde se materializan discursos políticos que están irresueltos en el sentido de que ponen en contacto cosas que aparentemente no tendrían relación como el SIDA y la violencia política dictatorial o bien, el imaginario colonial y las minorías sexuales o el travestismo y el discurso cristiano o la disidencia sexual y el discurso de izquierda. Ponen en relación cosas que están en tensión *sin necesariamente resolverlas y sin tampoco proponer un discurso político que sea superador*. Es decir que hay un tensionamiento de los discursos políticos que en ese momento están en crisis (...) Pero ese tensionamiento no significa que “Las Yeguas” estén proponiendo algo mejor o superador que esos discursos políticos (Longoni et al., 2012, p. 152; la cursiva es de la autora).

Es precisamente frente a esta dificultad que se propone incluir la noción feminista de “interseccionalidad” para fortalecer estas perspectivas analíticas y contradecir parcialmente lo que Carvajal plantea como “nulidad productiva” del tensionamiento. Este concepto fue acuñado originalmente por Kimberlé Williams (2016) para dar cuenta de la existencia de identidades sociales yuxtapuestas que se construyen mutuamente (diferenciándose de la suma de sus partes) y la relación de estas realidades con sistemas de opresión, discriminación y dominación, pues su entrecruzamiento crean múltiples niveles de injusticia social.

A la luz de esta noción, el contacto aparentemente aleatorio señalado por Carvajal que “Las Yeguas” plantean entre discursos se hace más coherente, en la medida en que refleja una situación vital donde ellos encarnaban varias identidades

sociales negativas/peligrosas (disidentes sexuales, militantes de izquierda y opositores de la dictadura, entre otros). Sin embargo, frente a la caracterización puramente victimizante que puede atribuírsele a la interseccionalidad, aquí se propone no concentrarse en los aspectos opresivos atados a esta noción, sino subrayar su potencialidad *creativa* en la medida en que se vincula a cómo las personas se reconocen (así sea de manera temporal) con ciertas identidades, se alían y negocian sus posiciones en relación a estas diversas categorías. En este sentido, dicho potencial positivo podría comprenderse entretejiéndolo con la noción de *conciencia de la mestiza* de Gloria Anzandúa, dentro de la cual las contradicciones y múltiples culturas que atraviesan a la mestiza deben ser afrontadas de manera flexible, alejándose de la fijeza de los paradigmas y las identidades (Anzandúa, 1998, pp. 78–81). Así, la potencialidad positiva de la interseccionalidad podría entenderse como una encarnación de la “personalidad plural que actúa de manera plural” propuesta por la autora (Anzandúa, 1998, p. 79).

Con esto en mente es posible evaluar la utilidad investigativa de esta categoría, que se ve reforzada al referirse al accionar previo del dúo, incluso en su existencia cotidiana “antes, incluso, de la legalidad del homosexualismo chileno” (Lemebel, 2000, p. 26). Desde antes del Golpe, Pedrita dibuja una escena en que las locas de géneros desordenados encarnaban “otra corporalidad tribal [que] diferenciaba sus ritos. Otros delirios enriquecían barrocamente el discurso de las homosexualidades latinoamericanas. Todavía la maricada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación, *junto a otras causas sociales* (Lemebel, 2000, p. 92). Así, además de ser homosexuales, “Las Yeguas” se sabían atravesados por otras causas sociales y cómplices con ellas, con esos lugares de pérdida agredidos en el marco del triunfalismo neoliberal de la Transición, como eran la pobreza, la mujer, la etnia y demás (Risco, 1995, p. 17).

Sin embargo, cuando “Las Yeguas” hablaban buscaban no hacerlo desde una pretensión mesiánica de “hablar por aquellos que no tienen voz” (Novoa, 1996, p. 28), sino desde la horizontalidad de las calles que habitaban colectivamente. Así, en palabras de Lemebel, ellos querían lograr

alianzas con las minorías (...) aquellos lugares quebrados, tránsfugos, que se están reconstruyendo constantemente para sobrevivir en un sistema agobiante (...) Nunca hablo por ellos. Tomo prestada una voz, hago una ventriloquia con esos personajes. Pero *también soy yo*; soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar (Gómez, 1997, p. 44).

Pero “Las Yeguas” no deseaban definirse simplemente como marginales, pues consideraban esta clasificación era una forma de anular al otro. Al contrario, y retomando la idea de la potencialidad creativa de la interseccionalidad, lo que ellos prefirieron fue tratar otras estrategias de cruces de fronteras, otros bailes por los bordes con encaje, sin que se supiera cómo entraban o salían. Y quizás la obra donde esto mejor se entiende es “La conquista de América” de 1989.

Para su comprensión, vale empezar por recordar que las acciones estético–políticas de “Las Yeguas” son herederas heterodoxas de unas “poéticas de la crisis” chilenas y latinoamericanas, de artistas y de movimientos donde primaban las figuras femeninas. No obstante, también se ha señalado su distanciamiento parcial de estos movimientos, por medio de la modificación de algunos elementos fundamentales: no son mujeres como tal y sus espacios no fueron las galerías, sino los lugares de Santiago que redefinieron como públicos y conflictivos por medio de su existencia escandalosa. Con esta planteaban *espacialidades alternas* (Richard, 2007, p. 18)<sup>8</sup> que, al transformar la ciudad y sus dinámicas socio–temporales y relacionales, abrieron efectivamente un abanico de posibilidades creativas, en el que su arte funcionó no sólo como una herramienta útil de interpelación crítica de su pasado y su presente, sino también como un lugar de posible agencia y construcción colectiva a partir de la solidarización alrededor de cicatrices comunes. Estas acciones, al interrumpir las ficciones ideales y finalizadas/terminadas de la historia (y de la historia del arte), podían generar nuevas interpretaciones que disputaran el sentido de la realidad a los regímenes de saber/poder normalizados para imaginar nuevos mundos. Concretamente, “Las Yeguas” declaraban la necesidad de repensar el pasado para ampliar cómo se concebía el futuro a partir de la necesaria inclusión de lo “marginal”, de lo acallado, de lo subyugado y de lo diferente, que había sido ignorado como parte de la historia nacional y lo seguía haciendo en el contexto de la Transición. Y fue esta re–interpretación problematizadora del pasado lo que definió “La Conquista de América” (ver Imagen 3, p. 38).

Esta intervención fue realizada en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos el 12 de octubre de 1989 en compañía miembros de la AFDD con carteles

---

8 “Espacialidades alternas” es un término utilizado por Richard para hablar de las acciones (principalmente “arte situación” y “acciones de arte” de estructuras operacionales abiertas e inconclusas) de la *avanzada* que procuraron el “desbordamiento de la espacialización de la obra de arte”, pero también una denuncia figurada contra el sistema de acotamiento y vigilancia del régimen militar. Concretamente, el término define aquellos efectos transformadores (así fueran de carácter transitorio) de intervenciones de la ciudad.

de denuncia. Esta acción —cuidadosamente planificada por sus vinculaciones políticas— tuvo a “Las Yeguas” maquilladas discretamente, vestidas sólo con pantalones negros y descalzos (un ensamble marcadamente diferente a algunas de sus presentaciones más dramáticas) (ver Imagen 4, p. 39). Además, Casas y Lemebel llevaban pegados a sus torsos *walkmans* con música o el latido de sus corazones que sólo ellos podían escuchar y bailar. Lo que interpretaron fue una cueca — danza tradicional chilena de cortejo entre parejas, escogida por la dictadura como baile patrio— que bailaron juntos sobre un mapa de América cubierto de botellas de Coca-Cola rotas, en el que fueron dejando huellas de sangre, marcando así la “música” para los observadores, que sólo oían estos pasos sobre los cristales y los gritos con los que reclamaban los nombres de sus propios muertos (Salas, 1998, p. 28), como un “recado de amor al oído insobornable de la memoria” (Lemebel, 1998, p. 102).

Este juego con el pasado fue reforzado por medio del título y la fecha escogida, pues era evidente la referencia al proceso español de conquista, indisociable de su violencia y sus cicatrices, encarnadas literalmente en el cuerpo del dúo. Sin embargo, en la práctica ya común de duplicar ambiguamente al pasado y su memoria para re-pensar el presente, los artistas introdujeron elementos fundamentales que traían ese pasado lejano al pasado inmediato y, consecuentemente, al presente y al futuro. En este sentido, esta era una representación/revisión intencionada del pasado, con el fin de demostrar que “la amnesia es otra mentira del reconciliado carnaval” (Lemebel, 1998, p. 18).

Por esto, “Las Yeguas” plasmaron de forma nada discreta los efectos dañinos de la presencia del imperialismo estadounidense en toda Suramérica, representado por los vidrios de Coca-Cola. Este señalamiento era especialmente significativo al pensar que el advenimiento de la dictadura y la definición de sus prácticas estuvieron determinados por el marco continental de la “Operación Cóndor”, cuyos efectos sangrantes en la nación permanecía más allá de este episodio de violencia radical por la vigencia de prácticas como la neo-liberalización chilena de los Chicago Boys.

Por otra parte, resulta igualmente significativa la citación directa, pero divergente, de otro ejercicio de memoria fundamental practicado durante la dictadura y la Transición: la “cueca sola”, baile/protesta llevado a cabo desde el 78 por mujeres para plasmar la ausencia de sus parejas desaparecidas. Así, con la integración de estos nuevos elementos, “Las Yeguas” parecían acusar la continuidad y evolución de

sistemas de violencia y opresión históricos. De la Conquista a la independencia, de la dictadura a la Transición, la intervención extranjera seguía, la sangre seguía, la violencia seguía, la muerte seguía. Y no sólo en Chile.

Sin embargo, esta citación de “Las Yeguas” de la “cueca sola” puede ser leída como voluntariamente diferente de la original. Esta divergencia parte, principalmente, del uso del cuerpo, pues aquí el cuerpo ambiguo reemplazaba al femenino, honrando la dignidad ejecutada durante años por éste. Dicho ejercicio se relaciona a su vez con un gesto simbólico de solidaridad, posición coherente con la cercanía de “Las Yeguas” con la AFDD y las mujeres militantes en general. Pero este cuerpo ambiguo, al imitar el ejercicio de la cueca sola, también podía ser considerado como medio de denuncia contra políticas de la Transición, específicamente contra su instrumentalización institucional de este tipo de prácticas de memoria. Así, se acusaba que al hacer tradicional lo que antes era un reto desde una memoria que se negaba a quedarse quieta (literalmente), se aniquilaba parcialmente el significado del doble reto femenino a la dictadura, buscando atarlo a valores y roles tradicionales que fueron precisamente cuestionados con estas y otras citaciones/parodias. Pasaba la dictadura, pasaba también la democracia y ¿entonces qué? Si ambos confiscaban elementos del pasado colectivo para fijarlos y usarlos para justificar sus propias prácticas presentes, le restaban su potencial crítico y productivo y no sucedía nada nuevo.

Por otra parte, “La Conquista de América” no se limitaba a señalar la existencia de un dolor histórico no superado, sino constantemente revivido. Al contrario, esta re-encarnación literal —reiterada en cada paso de la cueca— de la herida irresuelta a múltiples niveles y sufrida por varios sujetos planteaba una potencialidad creativa comunitaria a partir de la creación de una zona de dolor y cicatrices comunes. Es aquí donde la comprensión del cuerpo ejecutante desde la interseccionalidad se hace útil, pues “Las Yeguas”, en su condición de cuerpos atravesados por estas múltiples “identidades marginalizadas”, podían decidir identificarse con ellas para la formación de una comunidad de dolor mayor. Así —en una versión exacerbada, pero íntimamente vinculada al gesto de las mujeres en la cueca— el dúo ponía a disposición de la sociedad unos cuerpos líquidos que buscaban trascender las marcas que los constituían como territorios, como sujetos únicos y fijos, procurando dotarlos de identidades múltiples, para señalar el cuerpo de los ausentes, constituyéndose en una suerte de archivo vivo y orgánico de la historia (Freire, 2014, pp. 270–278).

Según dicha lógica, esta acción producía una cadena de identificaciones y desidentificaciones, además de un desdibujamiento de lo público/privado. Principalmente, lograba desanclar duelo y deseo del territorio de la interioridad, para trasladarlos a una dimensión colectiva de dilucidación, ofreciéndoles no sólo a los directamente involucrados (víctimas, sobrevivientes, activistas), sino a la sociedad en general nuevas maneras de repensar sus vivencias (Taylor, 2006, p. 1675). Esta iniciativa apuntaba a descalzar la experiencia del duelo como un dolor privado que retrotraía a una situación solitaria, melancólica y paralizante, tan útil para la dictadura, para reubicarla en cambio como un lugar de aprendizaje de la vulnerabilidad corporal, como territorio de potencialidad política. Lo que proponían “Las Yeguas”, en pocas palabras, era una deconstrucción política del duelo (Carvajal, 2012, p. 62).

Pero este redimensionamiento del duelo también estaba atravesado por la inserción del deseo en su discurso. En este sentido, la ambigüedad de la noción de conquista (en términos de quién la ejecuta y sobre quién) adquiriría un nuevo significado en relación con las nociones de acción y pasividad. Esto, por el uso de la cueca (referente ya tensionado) de “Las Yeguas”, que al conformar una pareja de hombres la convertían en una escena de conquista amorosa marica, atravesada por el derramamiento de sangre, hablando ya no de una homosexualidad asexuada e higienizada, sino de una que se sabía vista como abyecta y contaminante, pero también sabía que no por eso debía ser ignorada por los movimientos de derechos humanos. De ahí que “Las Yeguas” clamaran los nombres de sus propios muertos, honrándolos en su ejercicio de las ya mencionadas “poéticas de la crisis”.

Y es precisamente ese momento de deseo y placer que se filtraba en un *pathos* de dolor, lo que permitía la reinención de la memoria, especialmente al señalar el lazo entre duelo y deseo existente en las mujeres que bailaban la cueca sola. Al resaltar esta vinculación por medio de la erotización de “Las Yeguas” de dicha protesta, estas mujeres (quienes además fueron las primeras en protestar abierta y públicamente contra la dictadura) dejaban de ser figuras abnegadas, des-erotizadas y puras *viudas*. Al contrario, se subrayaba que, ante todo, eran opositoras a las dictaduras desde cuerpos sexuados y deseantes, cuya pasión era también pasión política. Era aquí donde se les unían ciertas locas, como Lemebel y Casas, quienes también en su existencia, en su “escritura vivencial del cuerpo deseante” (Lemebel, 2000, p. 88), truncaban las ficciones de fijeza de las identidades sociales y sexuales, tan caras a la dictadura, pero también a la democracia tras ella.

Por todo, es posible considerar que en esta (y otras obras como “Homenaje a Sebastián Acevedo” [1991]), “Las Yeguas” trazaban una cercanía estratégica entre el marica, el desaparecido político, la mujer que luchaba contra la dictadura y demás marginados, exiliados dentro de su propio país, feminizados y des–marcados en sentido lacaniano. Esta potencialidad de la marginalidad hace necesario pensar la subyugación no como una condición ontológica, sino como una posición situada y relacional, donde el sujeto de la disidencia sexual (el marica proleto de colonia, la reina puta de San Camilo) no debía ser pensado como un sujeto político nuevo, ideal y mejor; sino como parte de una estrategia política de posicionamientos descentrados que podía llegar a poner en juego elementos diversos en las luchas sociales. La re–conquista, entonces, no tenía que ser sólo de arriba hacia abajo y en ordenadas filas, sino que podía pensarse desde diversos focos unidos por el dolor pasado y presente, pero no paralizados por él a futuro.

Porque lo cierto es que este futuro debía revisar su historia a profundidad desde múltiples perspectivas. En esto, ejercicios de memoria como “La conquista de América” con su amplia mirada a un pasado aparentemente irrelevante para el futuro pueden entenderse como una crítica fundamental a la Transición y a su “presentismo”. Esta era una actitud que aprovechaba la complicidad social respecto a la valoración de los efectos “positivos” de la dictadura (principalmente relativos a la economía y disciplinamiento de la sociedad), la incomodidad respecto a ciertas preguntas alrededor de la memoria y la tendencia a la auto–censura, para ocultar la vacuidad de ciertas políticas oficiales de memoria en términos de significación histórica (Richard, 1998, pp. 19–25).

Precisamente, fue contra esta ausencia de profundidad histórica que el gesto de repensar el pasado, encarnado en este tipo de obras, se tornaba crítico y significativo. Su interés era parte de la preocupación fundamental de “Las Yeguas” (especialmente de Lemebel) por aprovechar el “sin–pasado” o “punto cero de la historia” que representó la dictadura para pensar el pasado e inventar la historia desde otras perspectivas que no fueran las de los lugares de poder oficiales, única opción aparente para el “arribista malinche chileno” (Risco, 1996, p. 16). En este sentido, Pedrita criticaba al Chile contemporáneo pues “lo moderno en este país pareciera atentar siempre contra la memoria, como quien desea inventar en el día a día un país instantáneo, sin pasado (Neira, 1999, p. E12). Recordar para “Las Yeguas” era, entonces, una obligación ética y vital.

Sin embargo, el asunto de la memoria y su poder no era concebido como un mirar pasivo hacia el pasado dictatorial para grabarse una imagen contemplativa de lo que se sufrió y resistió. Al contrario, ejercicios como los de “Las Yeguas” procuraban ser procesos reflexivos y auto-reflexivos con, al menos, dos propósitos fundamentales. Primero, poner en evidencia lo selectivo y excluyente de todo proceso de construcción de un pasado histórico y demostrar que no toda recuperación del pasado era necesariamente disruptiva, pues dicho carácter dependía de los intereses que la dominaban y los términos en que se hacía. En segundo lugar, interpelar a los participantes en sus propias acciones para reactivar el pasado.

En otras palabras, existía un posicionamiento intrínsecamente crítico frente a una política de memoria de la Transición, eminentemente determinada por los pactos entre élites y, por tanto, provenientes de los lugares oficiales del poder, del consenso institucional y de la defensa de ciertos triunfos de la dictadura, creadoras de un marco que no podía aceptar planteamientos radicalmente críticos y disruptivos. Frente a esto, y aprovechando su “multiplicidad de segregaciones” (Lemebel, 2000, p. 125), el accionar estético-político “Las Yeguas” se enmarcó dentro de una concepción de trabajo sobre el pasado como un cuestionamiento crítico que buscaba abrir fisuras en los bloques de significación que la historia oficial pretendió fijar al declarar que la Transición ya se había hecho y que en Chile se vivía en democracia (Richard, 2006, p. 26).

Los ejercicios de memoria de “Las Yeguas” eran una nueva forma de “maricomprender” (palabras de Lemebel), cuyo fin era romper verdades unilaterales usando sus dobleces e intersticios para su cuestionamiento crítico desde “homosexualidad loca” como hipótesis vital, que funcionaba como

una forma brillante de percibir y de percibirse, de rearmar constantemente su imaginario de acuerdo a estrategias de sobrevivencia. La loca está continuamente zigzagueando en su devenir político, está pensando siempre como subsistir, cómo pasar, a lo mejor sin que se le note, o que se le note mucho. Y es una forma de pensar deambulante [sic], no es la forma fija, sólida del macho. La loca es una hipótesis, una pregunta sobre sí misma (Risco, 1995, p. 16).

Esta no era la versión gay, moderna y blanqueada de la identidad homosexual, esa que se beneficiaba de la aquiescencia burguesa por llenar su “cuota de tolerancia” (Lemebel, 2000, p. 18). No, la loca hacía parte de las viejas homosexualidades populares marginadas por esta integración y por este mismo rechazo la loca poseía un potencial de “subversión desterritorializante”. Su poder radicaba en su constitución como devenir, como proceso, como flujo (Longoni et al., 2012, pp. 100–104).

Y es en relación con esta fluidez y re-apropiación de las identidades negativas asociadas de manera más o menos fija a lo loca/marica (pobre, afeminado, escandaloso, indio, débil, puto, entre otros) que la interseccionalidad se reafirma como clave analítica de una potencia creativa que definía la indeterminación como estrategia de supervivencia y solidarización. Con esto, es posible elucidar sobre un aspecto fundamental de la estética marica de “Las Yeguas”: su variabilidad de expresiones. Frente a esto, la explicación sencilla es que —en términos de identificación— “Las Yeguas” eran siempre locas, mas no siempre las *mismas locas*. En otras palabras, la identidad de “Las Yeguas” estaba atravesada por lo marica/ loca; este no era un disfraz que se quitara, pero sí una actitud que se modificaba estratégicamente, que atravesaba su accionar y era utilizada para solidarizarse con otros excluidos (a los que también pertenecían), no para encerrarse sobre este único dolor.

Esta instrumentalización variable se concretó en gestos aparentemente mínimos, pero absolutamente dicentes, como su auto-identificación pública como “homosexuales” en “¿De qué se ríe presidente?”, única explícita dentro de una trayectoria donde prefirieron apropiarse de términos populares más locales y despectivos como yegua o loca; su hiperbolización de esta identidad travesti en “Lo que el Sida se llevó” (1989) o su minimización en acciones como “Homenaje a Sebastián Acevedo” (1991) o la misma “Refundación de la Universidad de Chile” (1989). Con todo, es posible plantear que la identidad que “Las Yeguas” decidían conscientemente inscribir dramáticamente en sus cuerpos se modificaba según a quien quisieran alcanzar con sus ejercicios. Así, su encarnación de la multiplicidad de identidades que los atravesaban se movía dentro de un espectro amplio que exageraba u ocultaba ciertos aspectos a conveniencia (para que, “no se le notara o se le notara mucho”), pero sin negar su convivencia dentro de sí mismos.

A su vez, esta intensidad identitaria voluntariamente inestable puede ser leída como oposición intencional frente a los peligros de un marco que abogaba por una lógica unitaria y homogeneizadora como guía de los ejercicios de memoria (y de la vida en general), garante de la transparencia, comunicabilidad y univocidad de los significados. El no tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo y su “clandestina errancia” (Lemebel, 2000, p. 62) permitió a “Las Yeguas” encarnar una nueva perspectiva más amplia para mirar al pasado. Esto facilitaba un desplazamiento de la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales desde posiciones laterales

y descentramientos híbridos respecto a las jerarquías discursivas, las estructuras de poder y la lógica misma de la Transición (Richard, 1998, p. 3; Lazzara, 2006, p. 25).

Con todo, vale afirmar que para “Las Yeguas” y otros, estas formas fluidas y subterráneas de *hacer* y *ser* se constituyeron como maneras minoritarias de hacer política frente a la desaparición de los grandes discursos utópicos/distópicos (depende del observador) que significaron la dictadura y la Transición. Estas existencias, con sus constantes fugas del ojo censor, re-articularon permanentemente la realidad. Tanto así, que Lemebel llegó a imaginar el enorme poder de solidaridad y de la fluidez, de la combinación de flujos vitales que podrían lograr que, quizás, en una

América Latina travestida de traspasos. reconquistas y parches culturales (...) aflore un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado (...) Tal vez lo único que decir como pretensión escritural desde un cuerpo políticamente no inaugurado en nuestro continente sea el balbuceo de signos y cicatrices comunes (...) Quizás este deseo político pueda zigzaguear rasante estos escampados (Lemebel, 2000, p. 128).

Por esto, es posible afirmar que en la vida y obra de Casas y Lemebel lo post-identitario no era post-ideológico. Al contrario, la identidad plural que operaba en modos igualmente plurales en torno a su encarnación de la loca múltiplemente marginada y, por tanto, múltiplemente despierta, reclamaba un lugar activo al lado de los desposeídos del capitalismo triunfalista de la llamada post-dictadura, pues elementos fundamentales de la dictadura perduraban. Esto era producto de la capacidad de su accionar de generar una noción amplia y diversa de conexión, solidaridad y, por qué no, amor<sup>9</sup>. Pero esta era una pasión que no se limitaba a una observación pasiva, sino que en su misma redefinición de lo político por la irrupción de la fuerza desestructurante del deseo se veía llamada a actuar sobre la realidad. Esto para que su diferencia encarnada no se quedara en una mirada casi nostálgica del pasado y lo fallido de este, sino que activara lo rescatado como herramienta subversiva y potencialmente creadora de la mano de los demás “otros”.

#### 4. Conclusiones

En “Ejercicio de memoria” (1997), despedida artística de “Las Yeguas”, el dúo realizó una conferencia performática de su obra. Esta última aparición la

---

9 Lemebel afirmaba “Yo no soy tolerante ni tampoco democrático. Y no tengo amigos, tengo amores —eso de los amigos, de cumpa, del yunta— es tan masculino” (Carelli, 2011).

hicieron discretamente travestidos, exponiendo frente a un cartel que anunciaba lo que puede considerarse como la esencia de su accionar: “hablo por mi lengua, mi sexo, mi social–popular”. Este eje creativo, planteado por ellos mismos, en el que lengua, sexo y social popular formaban una unidad indisociable y modeladora de sus voces parece comprobar un argumento central a este texto: la utilidad de la idea la interseccionalidad y de la conciencia mestiza como eje analítico dinámico para aproximarse a acciones como las de “Las Yeguas”. La evidencia empírica sugiere, entonces, que procurar comprender el accionar del dúo a partir del diálogo entre identidades marginales/marginalizadas (sin dar primacía absoluta o estática a referentes como la sexualidad o la expresión de género), pueden enriquecer análisis de este tipo de obras, incluso más allá de “Las Yeguas” mismas. Ciertamente, resulta fundamental ser cautelosos para no imponer esta noción teórica a actuaciones que no le corresponden. Sin embargo, en este caso, referirse a ideas propias de “Las Yeguas” como la de la “hipótesis loca” o de “hablar por la diferencia” (aquí entendido como “diferencia radical”) pueden resultar fundamentales para justificar y matizar su utilidad analítica. Dichas ideas permiten la comprensión de una reapropiación productiva de las múltiples marginalidades, donde estas se conciben como posicionamientos potencialmente creativos que no sólo nutren la capacidad de resistir, sino también de imaginar mundos nuevos (hooks, 1999, p. 207).

A esta luz, la “diferencia radical” encarnada por “Las Yeguas” es fundamental, pues existir en las calles en estos cuerpos radical y voluntariamente distintos, los publicitaba como primeros territorios de libertad desde los que querían conquistar otros espacios (Brito, 2011, p. 65). Esta conquista partía de la puesta en evidencia de la contingencia de las múltiples estructuras heredadas del pasado que se creían inalterables, no sólo a través de su acciones, sino también a partir de su forma misma de *existir*, actuación que desde la dictadura ellos consideraron su mejor performance (Barraza, 2013). Todo esto refuerza la idea surgida partir del diálogo crítico con Carvajal: el accionar estético–político de “Las Yeguas” debe comprenderse como fundamentalmente atravesado por una fuerza creadora y propositiva, cimentada en la conciencia de la íntima relación entre un presente siempre perfectible a futuro, que empezaba por el cuestionamiento de qué tan pasado era realmente el “pasado”.

Esta remembranza que no aceptaba el pasado en cuanto a pretérito, sino como pendiente con necesidad de múltiples expresiones se oponía a la idealidad de la construcción de *una* verdad transparente y cerrada, vinculada a gran parte de los ejercicios oficiales de memoria de la Transición. Al contrario, las propuestas de “Las Yeguas” subrayaban la centralidad de la diversidad de visiones y la

solidaridad con otros para crear un presente donde cupieran todos. Ciertamente, en “Las Yeguas” es imposible hablar de una propuesta programática de amplio alcance para el futuro, pero este nunca fue su interés: el *quid* del mundo que deseaban y proponían estaba en su escala. La suya no era la propuesta de una utopía revolucionaria radical, totalizadora o purificadora, como podrían entenderse los proyectos de la UP o la dictadura, ni del presente perfectamente consensuado de la Transición. No, su accionar planteaba un reajuste radical con las estrategias utópicas, afirmando otras formas de pensar el pasado y hacer el futuro, que no eran más que transformaciones del presente al existir de otras formas. Quizás su propuesta sea comprensible como una “utopía mediocre” (Longoni et al., 2012, p. 12) como la creación efímera, provisional y microescalar, pero no menos real, de un presente habitable. Y, quizás, en la reiteración combativa de este gesto de existir de otras maneras, apostaban a buscar la creación colectiva de una utopía mayor, que es un horizonte inalcanzable hacia el que siempre se camina, pero que sirve precisamente para eso: para caminar.

### Bibliografía

1. Anzandúa, G. (1998). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book.
2. Avorgbedor, D. (1999). The Turner–Schechner Model of Performance as Social Drama: A Re–Examination in the Light of Anlo–Ewe ‘Haló. *Research in African Literatures* 30(4), 144–155. DOI: 10.1353/ral.2005.0026
3. Barraza, A. (2013). Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile. *Fisuras* S/N. Disponible en <http://angelabarrazarisso.blogspot.com.co/2013/01/entrevistafranciscocasas.html>
4. Brescia, M. (1989, octubre 17). “Las Yeguas del Apocalipsis” en una acción de arte. *La Época*, 26–27.
5. Brito, E. (2011). El cuerpo performático de los años 80. En M. Barría y F. Sanfuentes (Eds.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (59–71). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.
6. Butler, J. (2012). Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Transversales* 26: 1–18.

7. Carelli, G. (2011, enero 13). Pedro Lemebel; escribo con el pálpito urbano. *El Clarín*. Disponible en [https://www.clarin.com/rn/literatura/Entrevista\\_Pedro\\_Lemebel\\_0\\_HJksMZuaDme.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Entrevista_Pedro_Lemebel_0_HJksMZuaDme.html)
8. Carvajal, F. (2003, noviembre 7 y 8). *Prácticas artísticas de la disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política* [relatoría de la presentación en VII Jornadas de Jóvenes Investigadores], 1–18. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-076/217>
9. Carvajal, F. (2012). Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *Carta 3*: 60–62.
10. Carvajal, F. (2014). El duelo innombrado. Reseña de *La Conquista de América* en *Perder la forma humana. Aletheia*, 5(9), 1–8.
11. Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Errázuriz, P. (1989). “La conquista de América”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>
13. Freire, M. F. (2014). *Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1973–1992)* (tesis de doctorado), Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/664025>.
14. Gajardo, A. (1995, junio 2). De los escándalos a la escritura. *La Época*, 15.
15. Gómez, A (1997, septiembre 21). Es necesario liberar algunas perversiones. *La Tercera*, 44.
16. Hooks, B. (1999). *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
17. Las Yeguas del Apocalipsis (Agosto 1988). “Las Yeguas” Troykas: que no muera el sexo bajo los puentes. *Revista Trauko* 16, 19–20.
18. Lazzara, M. (2006). *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. Florida: The University Press of Florida.
19. Lemebel, P. (1998). *De perlas y cicatrices. Crónicas Radiales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

20. Lemebel, P. (2000). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona: Anagrama.
21. Longoni, A., Davis, F., Carvajal, F., Gamarnik, C., La Rocca, M., y Laboureau, G. (2012, 26 y 27 de Octubre). *Seminario Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Relatoría seminario]. Disponible en [http://ciacentro.org.ar/sites/default/files/perder\\_la\\_forma\\_humana\\_completo\\_corregido.pdf](http://ciacentro.org.ar/sites/default/files/perder_la_forma_humana_completo_corregido.pdf)
22. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2012). *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Proyecto Expositivo]. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
23. Neira, E. (1999) Las estrategias del deseo. *Rocinante* No.9 Año II, s/p.
24. Neira, E. (1999, febrero 21). La metáfora de la subversión. *El Mercurio*, E12.
25. Nestaud, R. (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
26. Nilo, U. (1988). “La Refundación de la Universidad de Chile”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-refundacion-universidad-de-chile/>
27. Novoa, S. (1996, septiembre 25). Lemebel se ríe del Sida: “Es la autodefensa de los homosexuales”. *La Época*, 28.
28. Oliveros, O. (2010, Septiembre 10). Francisco Casas acusa: “Me parece impactante que no existan trabajos de “Las Yeguas” en el Museo de la Memoria. ¡Eso es homofobia!”. *El Mostrador*. Disponible en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/10/me-parece-impactante-que-no-hay-trabajos-de-las-yeguas-en-el-museo-de-la-memoria-eso-es-homofobia/>
29. Pini, I. (2009). “Memoria y violencia: reformulando relatos”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 16, 43–63.
30. Ramírez, E. (1989). “¿De qué se ríe presidente?”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-de-que-se-rie-presidente/>
31. Richard, N. (1989). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

32. Richard, N. (1998). *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
33. Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
34. Risco, A. M. (1995, junio 18). “Escrito sobre ruinas”. *La Nación*, 16–17.
35. Robino, C. (1991, 26 de agosto–01 de septiembre). Las últimas locas del fin del mundo. *Hoy*, 42–45
36. Robles, V.H. (2008). *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago: Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio.
37. Salas, F. (1989, mayo 1). Las Yeguas del Apocalipsis. *Cauce*, 26–29.
38. Schechner, R. (2006). *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge.
39. Taylor, D. (2005). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Hemispheric Institute*, Nueva York, 2005, s/n p: 4–6.
40. Taylor, D. (2006). Trauma and Performance: Lessons from Latin America. *PMLA* 121, No. 5: 1674–1677.
41. Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance: (7–31)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
42. Wilde, A. (2007). Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición hacia la democracia en Chile. En H. Pons (Ed.), *Chile: los caminos de la historia y la memoria (1–42)*. Santiago de Chile: Anne Perotin Dummon.
43. Williams, K. (2016, octubre 26–28). *The Urgency of Intersectionality* (TEDTalk en TEDWomen 2016]. Disponible en [https://www.ted.com/talks/kimberle\\_crenshaw\\_the\\_urgency\\_of\\_intersectionality/transcript](https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality/transcript)



**Imagen 1**

Ulises Nilo

*Refundación de la Universidad de Chile*

Fotografía, 1988. Colección personal del autor

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Registro fotográfico de Francisco Casas y Pedro Lemebel desnudos sobre la yegua en la que desfilaron en campus universitario Juan Gómez Millas



**Imagen 2**

Eduardo Ramírez

*¿De qué ser ríe presidente?*

Fotografía, 1989. Original tomado de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile, cortesía del “Archivo Yeguas del Apocalipsis”

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Detalle de la subida triunfal de “Las Yeguas” al escenario del encuentro de Aylwin con los artistas, donde se puede ver desde la absoluta sorpresa de algunos observadores hasta la aparente sorna de muchos, quienes no parecían entender la profundidad del mensaje a transmitir



**Imagen 3**

Paz Errazuriz

*La conquista de América*

Fotografía, 12 de octubre de 1989. Colección personal de la autora

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Captura de la adaptación de la “cueca sola” por parte de “Las Yeguas” en la Comisión Chilena de Derechos Humanos, evidente por el cartel al fondo. Aunque sutiles, aquí se pueden apreciar los cristales rotos a lo largo del mapa de Suramérica sobre los que “Las Yeguas” bailaron



**Imagen 4**

Paz Errazuriz

*La conquista de América*

Fotografía, 12 de octubre de 1989. Colección personal de la autora  
Captura de un ángulo y tiempo diferente de esta acción estético-política,  
donde se puede apreciar a quienes se asume como miembros de la AFDD a un costado



# Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo\*

## Following Macondo's traces: archive, memory, and history in José Alejandro Restrepo's *Musa paradisiaca*

Por: María del Rosario Acosta López

Departamento de Filosofía  
DePaul University, Chicago  
Chicago, Estados Unidos  
E-mail: macostal@depaul.edu

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2018

Fecha de aprobación: 21 de mayo de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a03

**Resumen.** *El artículo está dedicado a hacer una lectura detenida de la obra de José Alejandro Restrepo, Musa paradisiaca, en clave filosófica. Me interesa sobre todo prestar atención al modo como cada uno de los pisos de la instalación, en su más reciente versión en la Galería FLORA ars+natura (2016), parece buscar desestabilizar las nociones de archivo, memoria e historia respectivamente, e inaugurar con ello una serie de gramáticas sensibles que permiten inscribir como inolvidable el tipo de violencia que la obra busca denunciar. La obra se presenta así, en mi lectura, como la búsqueda por un modo de representar que pueda dar cuenta a la vez de la borradura de los hechos y de su resistencia, no obstante, a ser olvidados. El artículo indaga entonces en qué sentidos la instalación de esta obra es también acción política, es decir, cómo, desde su terca repetición (desde su primera exposición en 1996 hasta su más reciente réplica en 2016), Musa se copia, se archiva, y se recuerda a sí misma, desplazando cada vez su sentido original y recogiendo con ello la insistencia en lo irresuelto de aquello que denuncia, y en la urgencia y la dificultad de hacerlo sensible.*

---

\* El artículo hace parte de la investigación *Grammars of Listening* financiada por el University Research Council de DePaul University, 2016 y 2018. El presente artículo es la elaboración detallada del texto que acompañó el catálogo de la más reciente instalación de *Musa paradisiaca* en la Galería FLORA ars+natura, en Bogotá, en Agosto de 2016. Algunas de las ideas que desarrollo en este texto hacen parte también del artículo “*One Hundred Years of Forgottenness: Aesth–Ethics of Memory in Latin America*”, que saldrá el próximo año en inglés en la revista *Philosophical Readings* en un número especial sobre Filosofía en Colombia (Volumen XI, 2019), y de mi contribución a la compilación *Sujeto, descolonización, transmodernidad. Debates filosóficos latinoamericanos*, editado por Mabel Moraña (Acosta López, 2018b) titulada “Gramática de la escucha: decolonizar la historia y la memoria”. La utilización de todas las imágenes de la obra ha sido autorizada por José Alejandro Restrepo y por la galería bajo la dirección de José Roca. Agradezco a ambos su apoyo y colaboración.

### Cómo citar este artículo:

MLA: Acosta López, María del Rosario. “Tras los rastros de Macondo: Archivo, Memoria e Historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 41–64.

APA: Acosta López, M. R. (2018). Tras los rastros de Macondo: Archivo, Memoria e Historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo. *Estudios de Filosofía*, 58, 41–64.

Chicago: Acosta López, María del Rosario. “Tras los rastros de Macondo: Archivo, Memoria e Historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 41–64.

**Palabras clave:** José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, inarchivable, inolvidable, mito, historia

**Abstract.** *This paper proposes a philosophical approach to José Alejandro Restrepo's art installation, Musa paradisiaca. My reading intends to emphasize how each of the three stages of the most recent installation of the work in FLORA (2016) represents a destabilization of our conceptions of archive, memory, and history, respectively. By doing so, I argue, Musa gives birth to a series of grammars that allow to inscribe as unforgettable the kind of violence the work attempts to denounce. Thus, the work inaugurates a form of remembrance that is able to preserve both the kind of forgetfulness that pervades the history of violence in Colombia, together with the way in which this erasure constitutes, paradoxically, a stubborn form of survival. I am interested in exploring the political significance of this form of remembrance, and to inquire how Musa, in its multiple repetitions, from 1996 to the present, somehow performs the kind of displacements that it, in turn, is each time seeking to denounce. How, therefore, in its own inaugural forms of representation, the work is capable of insisting both on the irresolvable character of what it denounces, as well as on the difficulties that surround the very act of rendering this denunciation audible.*

**Keywords:** José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, unforgettable, myth, history

A cualquier espectador que entre a la galería y se tope en la oscuridad con los racimos de banano meciéndose del techo, invadiendo el aire de la sala con la fragancia de su descomposición, *Musa paradisiaca* no podrá sino recordarle aquel evento “mítico” en la historia de Colombia y conocido solo a través del nombre que perpetúa a sus perpetradores: “la matanza de las bananeras” (ver Imagen 1, p. 59; segundo piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura). La matanza es una de las mayores masacres indocumentadas en la historia de Colombia: el asesinato masivo de los trabajadores de la *United Fruit Company* y de sus familias bajo la orden del General Cortés Vargas la noche de diciembre 5 de 1928 en la estación de tren de Ciénaga, en el Magdalena colombiano. Este evento está marcado decididamente por la historia de su olvido, por la ausencia en los archivos oficiales de documentos probatorios que puedan dar testimonio de su ocurrencia. Ha sobrevivido tercamente, sin embargo, de generación en generación, y de manera más contundente a partir de la inscripción ambigua pero categórica que García Márquez decide darle en *Cien años de soledad*.<sup>1</sup>

---

1 Si bien existen estudios históricos sobre la masacre, e investigaciones sobre lo que pudo haber ocurrido allí y el modo como pudieron haberse llevado a cabo los hechos, todos los documentos señalan la ausencia de un archivo oficial y de pruebas que permitan comprobar lo que sobrevive en la memoria colectiva y los pocos testimonios recogidos, esto es, un asesinato masivo de los trabajadores de la compañía y sus familias (ver White [1978] y LeGrand [1983], entre otros). Es diciente que en su trabajo *Sobrevivientes de las bananeras* publicado en 1981 y en el que recoge los testimonios de los pocos para entonces aún vivos sobrevivientes de la masacre, el periodista Carlos Arango Z. destaque a *Cien años de soledad* como lo más cercano a un homenaje a los miles de testigos de los hechos ocurridos en Ciénaga (p. 27).

De acuerdo con el relato de la novela, tras despertar en un tren rodeado de cadáveres “arrumados en el orden y en el sentido en que se transportaban los racimos de banano”, José Arcadio Segundo Buendía regresa a Macondo:

«—Debían ser como tres mil — murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos— aclaró José Arcadio —debían ser todos los que estaban en la estación.»

La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos —dijo—. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo» (García Márquez, 1978, p. 256).

“La versión oficial”, continúa la novela,

mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habrían vuelto a sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia (García Márquez, 1978, p. 258).

La lluvia, por lo demás, no cesa por “cuatro años, once meses y dos días” (García Márquez 1978, p. 261), garantizando que toda huella de lo que habría sucedido aquella noche en Macondo fuese completamente arrastrada por el agua.

Así inscribe *Cien años de soledad* la marca del olvido que ha sido en tantos casos, y que continúa siendo, la historia de la violencia en Colombia. Y así como la historia de la borradura de este evento queda perpetuada por la novela, así también ha sobrevivido en la memoria colectiva: como un evento tan irrazonable como indecible. Quedan trazados en el relato literario el imaginario de una masacre descomunal,<sup>2</sup> junto con el esfuerzo oficial por negar los hechos. Queda trazada también, como marca indeleble de su escritura, la resistencia que la novela ejerce

---

2 El mismo García Márquez reconoce en una entrevista para la radio británica algunos años más tarde (1991) que la imagen de los 200 vagones de tren repletos de muertos que aparece en la novela responde justamente a la necesidad de la imaginación literaria de producir una imagen descomunal, indeleble, fiel a la memoria colectiva pero improbable desde el punto de vista histórico (ver García Márquez citado por Palacios y Safford, 2002, p. 520). Agradezco a Miguel Gualdrón Ramírez la referencia a esta entrevista. Sobre la “alusión tácita” (e inevitable) que sugiere esta imagen con el “paradigma clásico” del genocidio, esto es, el holocausto judío, ver en la tercera sección de este texto la referencia a los análisis de los testimonios provenientes de los campos de concentración en los trabajos de Hannah Arendt.

frente a esta borradura oficial. Entre el “no hubo muertos” y “debían ser como tres mil”, la masacre queda consignada en la novela en el intersticio inaccesible que habita entre ambos. El relato de García Márquez conserva así la diferencia entre el mito y la historia oficial, lo inscribe como abismo y lo retrata en toda su ambigüedad desde los oídos atónitos de José Arcadio Segundo. Más aun, José Arcadio, como único sobreviviente de la masacre, es presentado en la novela como signo de esta ambigüedad, su testimonio, inaudito, permanece consignado al olvido y su cuerpo, invisible ante la mirada de los soldados que vienen a buscarlo, desaparece en los anaqueles de la historia como uno más de esos pergaminos de Melquíades que anuncian al final de la novela el fin de Macondo y la desaparición de su memoria (ver García Márquez, 1978, pp. 346–7).<sup>3</sup>

Es también desde este abismo entre el mito y la historia, desde el lugar que ocupa el archivo irrecuperable que subyace entre ambos, que José Alejandro Restrepo nos interpela en *Musa paradisiaca*. La obra pareciese continuar el relato de una memoria impugnada que la novela de García Márquez inicia con el trazo de su escritura. O al menos, habría que decir que la instalación no es comprensible sin el señalamiento del olvido de la masacre que la novela denuncia. Es imposible no preguntarse así si *Musa* no comienza justamente allí donde la novela termina, y si aquellos pergaminos incinerados, de cuya existencia no nos queda sino el relato literario, no son justamente un punto crucial en la historia de la borradura de la masacre que *Musa* ahora entra a interpelar con el murmullo de su insistente presencia.

---

3 Como lo analiza cuidadosamente Ángela Uribe los dos principales documentos “oficiales” producidos inmediatamente después de la masacre no hacen sino confirmar esta ambigüedad. Está por un lado el informe oficial y el relato posterior del General Cortés Vargas, que reconoce 13 como el número oficial de muertos (ver Cortés Vargas, 1979, p. 91). Está por el otro lado el discurso de Jorge Eliécer Gaitán ante el Congreso de la República, denunciando la masacre y la impunidad a la que habrían quedado condenados los hechos, en el que llega a mencionar, siguiendo los testimonios recogidos en su viaje a Ciénaga, más de mil muertos (ver Gaitán Ayala, 1977, p. 24). Dicha ambigüedad, como lo destaca Uribe, queda recogida de manera acertada en el relato ficticio de los hechos que Gabriel García Márquez recrea en su novela (ver Uribe, 2010, p. 48). Por lo mismo, señala Uribe, García Márquez perpetúa, en lugar de resistir, la equivalencia de ambas versiones, contribuyendo con ello a inscribir la imposibilidad de recordar la masacre y la tendencia a sustituir los hechos por una ficción (ver Uribe, 2010, pp. 65–66). No puedo aquí atender a esta tensión entre la crítica de Uribe a las consecuencias del relato de García Márquez y el lugar que este relato literario ocupa no obstante como lugar decisivo de resistencia al olvido institucional. Para un análisis detallado de esta confrontación y mi posición al respecto, ver Acosta López, 2018a. Es en este debate y en esta tensión, no obstante, que se ubica *Musa paradisiaca*. Y es exclusivamente a esto último a lo que me interesa atender a continuación.

*Musa*, no obstante, no pareciese tratar únicamente del relato de una historia que no ha sido aún contada —y que la obra reclama a gritos, como veremos, desde los múltiples registros en los que se mueve su instalación. Se trata también de la búsqueda incansable por una respuesta que esté a la altura del reto planteado por tantos años de olvido de la masacre y de sus múltiples repeticiones hasta el presente.<sup>4</sup> La obra es, pues, la búsqueda por un modo de representar que pueda dar cuenta a la vez de la borradura de los hechos y de su resistencia, no obstante, a ser olvidados. Un modo de representar que, en la contundencia con la que inaugura nuevas gramáticas sensibles, introduce otros lenguajes, otras estéticas, otras espacialidades y temporalidades, que abren nuevos marcos conceptuales para hacer *audible* —sensible e inteligible a la vez, inteligible en su presentación sensible— este paradójico encuentro entre olvido y resistencia.

En otros lugares he insistido en resaltar los modos como el arte contemporáneo en Colombia lleva a cabo esta tarea de manera magistral. En cada caso, desde la singularidad de su llamado, a través de una inscripción que obliga, cada vez de manera única, a redistribuir los espacios pre-asignados de lo político, de la historia, y la memoria.<sup>5</sup> Quisiera continuar esta indagación esta vez de la mano de *Musa*. No a modo de ejemplo, sino más bien a manera de desafío para la interpretación. Me pregunto cómo *Musa* da materialidad a la pregunta por el encuentro imposible entre mito, memoria e historia, en un contexto donde es el olvido y no el recuerdo lo que ata los posibles vínculos entre todos estos registros. Me pregunto también entonces, siguiendo la sugerencia de este número especial de *Estudios de Filosofía*, cómo y en

4 Es importante señalar, así, que la repetición de *Musa* en sus múltiples instalaciones es también la inscripción performática de una repetición histórica que Restrepo quiere señalar con su obra: la repetición de la masacre de los trabajadores de la *United Fruit Company* en la violencia relacionada con las bananeras en el Urabá (el caso de Chiquita es ahora más conocido y ha sido llevado ya ante la Corte Interamericana, hecho que no había ocurrido aún cuando la obra fue instalada por primera vez en 1996). Los documentos del archivo del artista no solo sugieren esta continuidad, sino que registran claramente la in/visibilidad de estas violencias, su presencia y el modo como son “presentadas” en la prensa y en archivos televisivos, presencia que denota no obstante la ausencia de estos hechos en el discurso oficial y la impunidad que aún rodea los más de 30 años de historia de masacres en el Urabá.

5 Ver mi introducción y contribución a la compilación *Resistencias al olvido* y los textos que componen dicho volumen (Acosta López & Grupo Ley y Violencia, 2016), cada uno dedicado a una obra de arte contemporáneo en Colombia, cada uno por tanto orientado a escuchar las gramáticas que dicha obra inaugura y las desarticulaciones que el arte lleva a cabo desde su “fragilidad” constitutiva. Dicha fragilidad no se opone a la fuerza decisiva con la que el arte nos habla. Se refiere más bien al modo como la obra se rehúsa a resolver, a cerrar y dar un significado definitivo a aquello que aparece cuidadosamente evocado en la materialidad, algunas veces efímera, otras veces decisivamente masiva, de la obra. Para un análisis de la potencia política de esta fragilidad, ver también mi contribución al volumen editado por Javier Domínguez et al (Acosta López, 2014).

qué sentidos la instalación de esta obra es también acción política, es decir, cómo, desde su terca repetición (desde su primera exposición en 1996 hasta su más reciente réplica en 2016), *Musa* se copia, se archiva, y se recuerda a sí misma, desplazando cada vez su sentido original y recogiendo con ello la insistencia en lo irresuelto de aquello que denuncia, y en la urgencia y la dificultad de hacerlo sensible.

## 1. Del archivo a lo inarchivable

Todo en la instalación nos habla de los modos como Restrepo ha buscado aquí producir esas gramáticas que, desde el corazón mismo del olvido, y como anacronías traumáticas, inscriben los hechos en su obstinada reticencia a ser excluidos de la historia. Nos da la bienvenida así a la instalación, en el primer piso de la galería, lo que Restrepo, en el catálogo de la exposición, presenta como el “archivo documental (1994–2016)” (ver imagen 2, p. 60; primer piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura). Artículos de periódico recogidos desde 1994, que leídos unos tras otros, se presentan en primera instancia como un intento, quizás, por reconstruir una historia que busca constantemente borrarse y reescribirse a sí misma, distorsionarse para ocultar sus últimas causas. Recortes y recortes de periódico que se rehúsan a amarillarse con el tiempo, como una muestra fortuita de la naturaleza latente de aquello que recuentan: la historia de las masacres de las bananeras (en plural), desde Ciénaga (indocumentada) hasta el Urabá. Y con esta última, la historia de la compleja relación entre la presencia de multinacionales en las zonas bananeras en Colombia y la violencia del conflicto que las rodea, atribuida en algunas ocasiones al narcotráfico, en otras directamente al paramilitarismo, en otras a la guerra con las guerrillas que se disputan la zona.

“En Colombia,” leemos en uno de los recortes, “el banano es paz” (4 de diciembre, 1994).<sup>6</sup> Tal es, se nos dice, la posición del gobierno colombiano en 1994 frente a las sanciones que los Estados Unidos amenazan con imponer debido a las violaciones de los términos del comercio de banano en los acuerdos recientes entre Colombia y la Unión Europea. Esto, por lo demás, en un contexto en el que, como lo vemos repetidamente a lo largo de más de 20 años del archivo periodístico

---

6 Aquí y en el párrafo siguiente estoy citando los recortes de periódico que componen el archivo instalado en la galería y recopilados en el catálogo de la exposición (ver Imagen 2, p. 60). Ver la colección de recortes que Restrepo (2016) adjunta en el catálogo de la exposición en FLORA ars+natura (pp. 37–109), a la que se añaden pasajes del discurso de Gaitán ante el Congreso de la República en 1928. Algunos vienen incompletos, otros no. He conservado esto en mis referencias pues hace parte de la obra y de la manera como el artista ha coleccionado esos recortes. Cuando el recorte trae toda la información la he incluido.

reunido por el artista, son las multinacionales las que controlan más del 80% de la producción, explotación y comercialización del banano en el país. Así, a la versión ‘oficial’, y a las negativas de los Estados Unidos por apoyar el tratado de libre comercio entre Colombia y Europa —que busca permitirles a los productores locales participar directamente en el mercado sin mediación de las multinacionales—, se suman los múltiples artículos que recorren paralelamente la historia de las masacres en el Urabá antioqueño, y que rastrean las conexiones, hoy en día comprobadas, pero ausentes en el discurso oficial en la época de las primeras instalaciones de *Musa*, entre la presencia de la *United Fruit Company* en Colombia (ahora *Chiquita Brand*) y la violencia paramilitar en la región:<sup>7</sup> “Urabá ahogada en sangre: el acto de barbarie fue atribuido al Frente V de las Farc” (*El tiempo*, 30 de Agosto de 1995), “Maniobras de Estados Unidos en el Darién” (9 de Mayo de 1996), “Banana para-republic: aun en las mismas plantaciones, los paramilitares implantaron la sanguinaria pacificación por la que pagaron los empresarios” (*Semana*, Marzo 19, 2007). “Tres cuartos de siglo después de la masacre de las bananeras, la empresa que la instigó, ahora convertida en la bananera Chiquita Brand, es investigada por traficar armas para los paramilitares y por financiar el paramilitarismo en Urabá” (13 de junio de 2004).

Las contradicciones entre las múltiples versiones de la violencia en el presente, y el esfuerzo de opacidad en el relato oficial, que se hace evidente gracias al paciente trabajo archivístico de Restrepo, subrayan y evocan, a la vez, las múltiples versiones de la masacre “original”, que aparece repetida y referenciada a lo largo y ancho de este ‘mnemosyne’. ¿Cómo no pensar en Aby Warburg frente a este anaquel de historias inconclusas? Pues aquí también, como en el caso de Warburg, lo que está puesto en juego no es solo una versión de la historia, sino la *historia de estas múltiples versiones* en las que lo que sobrevive es el *gesto repetido* de su ambigua y contradictoria rememoración: “Fueron nueve los puntos que manejaron los incipientes líderes sindicales como reivindicaciones, y *nueve* muertos de entre los manifestantes que se congregaron a reclamar sus derechos el 6 de octubre de 1928” (20 de septiembre, 1994). “Setenta años después de la masacre de las bananeras, en la que murieron unos 1.500 obreros de la *United Fruit Company*, las operaciones de la multinacional en Colombia vuelven a estar sometidas a escrutinio”

---

7 En este sentido, el archivo que da la bienvenida a la exposición es a su vez el archivo de las instalaciones de *Musa*, esto es, de las denuncias que la exposición ha querido hacer valer en sus múltiples repeticiones desde 1996. La instalación de 2016 hace así visible también la paulatina coincidencia entre la denuncia que daba lugar inicialmente a la obra y la visibilización 20 años después de las causas entonces ‘ocultas’ de dichas violencias.

(*El espectador*, 24 de agosto de 1998). “En diciembre de 1928 el ejército disparó contra 3.000 obreros de la *United Fruit Company* que llevaban casi un mes en huelga en el Magdalena” (*El Tiempo*, 18 de marzo de 2007).

El archivo, pues, que nos da la bienvenida, hace eco con el gesto mismo de su presencia de aquella doble operación a la que refiere la etimología del término: *Arché*, nos recuerda Derrida en *Fiebre de archivo*, es la palabra en griego para ‘principio’, entendido a su vez como *comienzo* y como *ley*. La idea del archivo refiere así tanto a la inscripción —la marca, la impresión— de un comienzo, como al lugar, en esta inscripción, en el que nos es dada la ley —la norma, el orden— que hace posible la operación del archivo como recuerdo.<sup>8</sup> Esta vez, sin embargo, y como primera indicación de una serie de desplazamientos que se llevarán a cabo a lo largo de la instalación, la ‘ley’ que gobierna y que da orden a la obra es aquí, simultáneamente, aquella que desplaza y hace imposible señalar el ‘comienzo’ de una *historia de violencia* a la que *Musa* busca confrontarse, justamente, en tanto violencia: *la violencia de una historia* como historia de sus múltiples borraduras hasta el presente.

Este ‘comienzo’, no obstante, no está sin más ausente. Habita por el contrario en los intersticios de un modo de supervivencia dado justamente por la marca de su olvido. La masacre de las bananeras ‘sobrevive’, como veíamos, en el abismo marcado por la imposibilidad de su recuerdo.<sup>9</sup> Y la instalación de Restrepo comienza con la inscripción de esta marca como el gozne sobre el que toda la obra pareciera girar: no es al archivo, pues, sino a *la voz de lo inarchivable*, a lo que *Musa* nos invita a atender, desde el lugar siempre inacabado de su articulación. A ese lugar que, en su resistencia a ser producido como pasado —a ser cerrado, clausurado, como recuerdo resuelto y elaborado—, nos convoca desde lo *inaudito* de sus silencios. Inaudito entendido aquí bajo la doble resonancia que la palabra conserva en español: como

---

8 La “ley del archivo”, es de este modo, la “ley del comienzo”, entendida en los dos sentidos del genitivo: como la ley que el comienzo instaura, a la que da paso y origen, y como la noción misma de un orden cuyo significado y legitimidad dependen del movimiento implicado en la idea o el acto mismo de comenzar, del comienzo como *fundación* de la ley. En este sentido, señala Derrida, el archivo no solo recoge, sino que a la vez debe *producir* el pasado que aloja, reconociendo con ello la contradicción a la base de su conceptualización (ver Derrida, 1995, p. 17, ver también pp. 90–95). Más allá de Derrida, en el caso concreto que nos ocupa, me interesa pensar la naturaleza de aquello que se resiste justamente a ser archivado, esto es, a ser producido de una vez y para siempre como pasado, pero que, justamente por ello, reclama su supervivencia como lo “inarchivable”.

9 Para un análisis más detallado de a qué me refero con esto, específicamente relacionado con el tipo de supervivencia a la que la representación literaria de García Márquez ‘da voz’ en la novela, ver Acosta López 2018a.

aquello que nos confronta con su carácter indigerible, *imprecedente*, desde un lugar que, porque aún no hemos encontrado sentidos que lo hagan inteligible, permanece aún a la espera de ser *escuchado*. ¿Qué tipo de gramáticas son aquellas capaces de afinar el oído a esta ausencia (a la espera) de voz? ¿Qué tipo de temporalidades aquellas capaces de dar lugar a un modo de recuerdo que, en tanto el archivo no puede producir, no puede tampoco borrar? Tales son algunas de las preguntas con las que Restrepo nos interpela desde el comienzo mismo de la instalación, y para las que la obra, más que respuestas, ofrece lugares específicos de enunciación.

## **2. Memoria como duelo**

Aún recuerdo la primera vez que vi instalada *Musa* en el Museo del Banco de la República en Bogotá. Recuerdo antes que nada la claridad con la que la instalación, en su peculiar modo de presentarse, buscaba romper con toda continuidad entre el adentro y el afuera de la obra. El cuarto oscuro, el aire denso, los racimos de banano colgando del techo de la galería: todo en la instalación parecía buscar penetrar y apoderarse de todos los sentidos —el tiempo detenido entre cada uno de estos racimos que, en proceso de descomposición, demarcan el espacio en el que es posible moverse solo si permitimos que su imponente presencia sea aquello que oriente el recorrido por la sala. Una sensación de inicial desorientación obliga a tomarse el tiempo que la vista se tarda en adaptarse a la luz tenue y titilante proveniente de las imágenes proyectadas por las cámaras de video instaladas al final de algunos de los racimos, que se repite y replica sobre los espejos colocados estratégicamente en el piso como señal de que nada en este espacio nos es accesible de manera directa, de que para entrar en la obra nos es necesario entrar también en un tiempo y un espacio diferidos, dislocados, atrapados en una repetición incesante que apenas si se deja percibir en el parpadeante murmullo, apenas audible, proveniente de los videos.

Casi cien años de olvido condensados en estos racimos de banano que cuelgan pacientes, meciéndose al ritmo de nuestros pasos, esta vez, en el caso de la instalación en FLORA ars+natura, en el segundo piso de la galería (ver Imagen 3. p. 61; segundo piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura). Cuerpos en proceso de descomposición que acompañamos como haciendo duelo a aquellos muertos, incontados —cómo no pensar en ello al atravesar los racimos que, cada vez más putrefactos, colgarán del techo de la galería—, desde Ciénaga hasta el Urabá, desde el mito de una historia no contada, hasta la borradura de una violencia que excede los modos convencionales de representación. Cuerpos robados a la historia que la obra de Restrepo reúne en un gesto tan oblicuo como

literal. ¿Cómo recordar aquello que en estricto sentido aún no ha sido producido como pasado? ¿Cómo traer a la memoria un evento cuya única traza es aquella dejada tras de sí por la borradura de su recuerdo?

El segundo piso de la instalación parece así invitar a complicar la pregunta por la memoria en una dirección similar a aquella marcada ya, en el primer piso de la galería, por la experiencia inabarcable del archivo. Si la noción misma de archivo solo adquiere sentido, como lo señala Derrida, precisamente en el contexto de la posibilidad de la eliminación radical de la historia (“No hay ‘deseo de archivo’”, escribe Derrida, “sin la posibilidad de un tipo de olvido que no está relacionado únicamente con una memoria reprimida [...]; no hay ‘fiebre de archivo’ sin la amenaza de un impulso de muerte como impulso de destrucción radical” [Derrida, 1995, p. 19]), esto da lugar, a su vez, y en un registro paralelo a la apertura de lo “inarchivable”, a la pregunta por la posibilidad de una memoria de *lo inolvidable*. Solo en el contexto de la posibilidad de un evento que puede llegar a eliminarse sin dejar marca alguna, sin dejar rastro alguno de su ocurrencia ni huella alguna de su desaparición —lo que Derrida equipara a su vez con el “mal radical” (Derrida, 1995, p. 20)— tiene sentido preguntarse por un impulso que, en lugar de conservar un evento como recuerdo, conserve más bien la traza misma de su desaparición, esto es, una resistencia a ser olvidado aunque lo único que sobreviva sea la latencia marcada por esta imposibilidad.

Lo *inolvidable*, escribe Walter Benjamin en “La tarea del traductor”, es aquello cuyo “carácter exige no pasar al olvido (...) aún cuando toda la humanidad lo hubiese olvidado” (Benjamin, 1999, p. 78). Se presenta así con la fuerza de una exigencia incalculable, que, si bien no encuentra respuesta definitiva en la esfera de los asuntos humanos, indica no obstante la posibilidad de “una esfera capaz de responder a dicha exigencia” (Benjamin, 1999, p. 78). Lo inolvidable, así, habita y recorre —y exige, desde su reclamo latente en el presente— el registro de una temporalidad muy distinta a la narrativa lineal que marca tanto las filosofías de la historia convencionales como los modos como el recuerdo opera en una concepción usual de la memoria.<sup>10</sup> Reclama, pues, un *modo* de recuerdo distinto, y la posibilidad de pensar una noción de memoria capaz de recoger, sin clausurarla —capaz de denunciar y hacer audible— una conexión que de lo contrario permanece “muda”, silenciada, y con ello, tanto más operativa, entre olvido e historia. Una noción de

---

10 Para un análisis detallado del rol que lo inolvidable juega en las concepciones de historia y memoria en Benjamin, ver Acosta López 2017.

memoria, por consiguiente, que sea capaz de integrar y elaborar aquello que la historia misma ha enmudecido en el transcurso de su idiosincrática elaboración del pasado. Una memoria, en fin, que sea capaz de dar cuenta tanto de sus borraduras como de la supervivencia de aquello que se resiste a la operación totalizadora de la historia.

Para ello, sin embargo, no se requiere únicamente la posibilidad de proyectar desde el presente una nueva mirada sobre el pasado, capaz de atender a aquello que ha quedado excluido. Porque lo que ha quedado excluido no habita el pasado del mismo modo que aquello que ha sido ya elaborado, producido como recuerdo, conservado en la memoria del presente. Es necesario, por ello, insistirá Benjamin, *imaginar* y *producir* otra posibilidad de relación con el pasado, otro modo de “conocimiento histórico”<sup>11</sup> que sea capaz de dar forma a la latencia propia de la estructura de lo inolvidable; esto es, de hacer audibles los modos como el pasado se reclama aún desde el presente, en su pulsión por una memoria de aquello que no ha sido aún en estricto sentido reconocido e integrado como experiencia. Se requiere, así, una transformación creativa de los marcos conceptuales con los que se ha de producir la relación entre pasado, experiencia y temporalidad. Y una interrupción del *continuum* espacio-temporal que usualmente presuponemos, en lugar de cuestionar, a la hora de pensar la relación entre memoria y recuerdo.

Tal es la interrupción en la que, como lo mencionaba anteriormente, nos sitúa *Musa paradisiaca* en el segundo piso de la instalación. Todo allí parece impedir la posibilidad de una linealidad en la experiencia, desde los modos como la obra nos obliga a recorrer el espacio, hasta la manera como los videos, en bucle, repiten y conjuran, a la vez, imágenes que de ninguna manera sostienen una narración y temporalidad lineales. La instalación así, con sus imágenes superpuestas, en el encuentro anacrónico entre el relato mítico de la fruta prohibida (vemos a Adán y Eva con el árbol del banano; ver Imagen 4, p. 62; detalle de uno de los videos proyectados sobre el piso de la galería, segundo piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura), el grabado del siglo XVIII que da título a *Musa* desde su primera instalación (ver Imagen 5, p. 63; Dr. Charles Saffray [1869], *Musa paradisiaca, Viaje a la Nueva Granada*. Grabado original), y las imágenes televisadas de las masacres en el Urabá, cuenta una historia que *Musa* no busca

---

11 Para esta noción de “conocimiento histórico” en Benjamin, ver sobre todo sus apuntes en el Convoluto N del proyecto para los *Pasajes* (Benjamin, 2009, pp. 87–137).

recuperar sino declarar olvidada: la relación no relatada, aún no trazada, y por tanto aún no producida como pasado, entre el banano como “fruta prohibida”, la colonización del territorio como colonización de sus imágenes (y de las ‘historias’ que estas imágenes guardan en lo que callan), y los cuerpos sin vida de las masacres en las zonas bananeras del país.

Y a todas ellas accedemos solo oblicuamente, a partir del reflejo sobre los espejos que, ubicados en el piso, evocan la imagen literaria que García Márquez tan acertadamente utiliza para referirse a Macondo al final de *Cien años de soledad*:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que *la ciudad de los espejos (o de los espejismos)* sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (García Márquez, 1978, p. 495. Las cursivas son mías).

No es pues a la construcción y a la recuperación de la historia a lo que parece apuntar Restrepo con esta instalación. Esta posibilidad, como constatan los racimos putrefactos, nos ha sido vedada. Pero, así como la memoria desterrada de Macondo sobrevive en la escritura que acompaña la historia de su olvido, así también el reflejo de estas imágenes, que se replica y repite circularmente interrumpiendo toda posibilidad de traducción sin más al presente, nos invita a guardar compañía al proceso irreversible de su descomposición.

No es, pues, a una memoria como recuerdo, ni como archivo, que la obra da forma en este segundo piso de su instalación. Se trata más bien de una memoria capaz de *acompañar la experiencia misma de la pérdida*, de hacerla visible, *de ofrecer un duelo* y, con ello, de reclamar el espacio que estos cuerpos demandan aún en el presente. En sus gramáticas fragmentadas, la obra apuesta por una temporalidad escindida, cíclica, latente, que como los videos que se proyectan sobre el suelo de la galería, recorre en bucle la historia desde la colonia hasta el presente —hasta el presente de la colonia y la latencia de sus lenguajes enclaustrados. Con ello, *Musa paradisiaca* inaugura una gramática que, en su capacidad de escuchar las borraduras de la historia, suspende la operación de olvido que busca denunciar, la inscribe como inolvidable, y la recupera en su naturaleza latente, en ese tiempo atrapado entre un pasado no resuelto, y un presente acechado por las figuras fantasmales de todas aquellas historias aún por contar.

### 3. Entre mito e historia...

“El nudo de nuestra soledad”, declaraba García Márquez en su famoso discurso de aceptación del Nobel en 1982, no está dado por ese exceso de imaginación que pareciera resonar tras la idea del “realismo mágico” utilizada para describir la producción artística y literaria Latinoamericana. Por el contrario, insiste el Nobel a modo de denuncia, “hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido *la insuficiencia de los recursos convencionales* para hacer creíble nuestra vida”. Lo que la literatura latinoamericana destila a través de sus casi míticas representaciones, no es pues una fantasía desaforada, ni la capacidad de inventar mundos más allá de cualquier sentido cotidiano de la realidad, sino la búsqueda de *recursos alternativos* para “hacer creíble” aquella “realidad descomunal”, “una realidad que no es la del papel”, aclara el Nobel, sino aquella que “vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas” (García Márquez, 2018).

Lo que está en juego en el relato de la realidad Latinoamericana, en la inscripción de sus violencias en la historia del presente, no es pues la mera posibilidad de traducción de la “desmesura” en un lenguaje medido, en imágenes y palabras capaces de contener lo que, de lo contrario, queda por fuera de la posibilidad de su comunicación. No se trata únicamente de hacer dicha realidad audible, representable, sino *creíble*. De lograr que aquello que pareciera ser el resultado de un exceso de imaginación, sea escuchado, por el contrario, como el relato de una realidad que, en sus excesos, narra una historia que, por ello mismo, no se deja contar de modo convencional. ¿Cómo lograr hacer reales aquellas vidas que parecen imaginadas? ¿Cómo integrarlas en el espacio cerrado de la historia, más allá de la memoria de aquello que habita los intersticios del olvido? La pregunta, sugiere la cita de García Márquez, implica un ejercicio crítico fundamental: la búsqueda de recursos conceptuales, de marcos de sentido y mecanismos de representación, que más allá de los dispositivos ya existentes, sean capaces de abrirse al espacio y al tiempo de una realidad inaudita.

Soledad y olvido son pues solo dos nombres posibles para la situación de desmemoria e incredulidad que ocupa la historia de Latinoamérica. “La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos”, insiste García Márquez, “sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios” (García Márquez, 2018). Como toda “horrible originalidad” que proviene del exceso de sentido producido por ciertos modos de violencia, aquello

que alcanza a llegar a la palabra es solo un fragmento inconexo de una historia que, por tanto, no puede ser escuchada sino como ininteligible, que no accede aún al sentido, como si viniese de otro lugar, distinto e incompatible con la realidad<sup>12</sup>. El riesgo, por supuesto, es el de quedar por fuera de la historia, acercándonos con ello a aquella “idiotez sin pasado” que resulta de ese estado de eterna “vigilia” que *Cien años de soledad* convierte en la enfermedad que afecta por un tiempo a los habitantes de Macondo: “poco a poco desaparecen los nombres y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y la conciencia del propio ser” (García Márquez, 1978, p. 60). No hay historia ni memoria allí donde la experiencia no accede a la palabra; y no hay palabra para relatar la realidad allí donde toda condición de escucha sigue estando atravesada por condiciones “convencionales” (por “esquemas ajenos”) de inteligibilidad.

Allí donde no hay, sin embargo, la posibilidad de separar el pasado del presente, allí donde no solo los sueños se confunden con la realidad, sino que la realidad es aquello que se sueña e imagina en nombre de y en compañía de otros, allí el reclamo de los vivos tanto como el de los muertos habita el presente en un estado de “alucinada lucidez”. “No solo veían las imágenes de sus propios sueños”, continúa la novela, “sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros. Era como si la casa se hubiera llenado de visitantes” (García Márquez, 1978, p. 61). El mito se inserta así para abrir un espacio entre la historia relatada y el pasado no contado, y los muertos adquieren “voz” en un presente que, de lo contrario, depura a la realidad de las capas angustiadas de tiempos no resueltos. Es a la audibilidad de estas capas, a la materialización de los fragmentos de historia que las atraviesan, y a la inauguración de estéticas no convencionales, capaces de “dar lugar” a los tiempos y los espacios que hacen posible su supervivencia, que, como he mencionado hasta ahora, la instalación de Restrepo parece querer invitarnos.

“El mito”, escribe Restrepo en el catálogo que acompañaba la exposición de *Musa* en 1997, “es una máquina de tiempo para abolir el tiempo histórico” (Restrepo, 1997, p. 11). Quizás es por ello que el tercer piso de *Musa* nos conduce

---

12 La expresión “horrible originalidad” proviene del análisis que Hannah Arendt ofrece del tipo de violencia que el totalitarismo produce en la cristalización de sus lógicas en los campos de concentración. Arendt también se enfrenta al problema de la incredulidad de los testimonios provenientes de los campos, y a la ausencia de mecanismos de significación que permitan hacer inteligible, y por tanto “creíble” y “audible”, la realidad relatada por sus sobrevivientes (ver Arendt, 1967, pp. 444-446). Mi lectura de García Márquez, y por tanto también de la obra de Restrepo, está en diálogo con esta perspectiva filosófica. Para un desarrollo detallado de esta relación, ver Acosta López, 2018a.

precisamente allí, a ese lugar en el que el mito irrumpe en la historia para abrir el relato de los múltiples gestos que la obra recoge en el presente.

Si la expulsión del Paraíso es el comienzo del tiempo histórico, ¿qué tiempo queda inaugurado por la reinstalación del mito en el presente? ¿Y qué historia es esa que más que contada parece ser únicamente el relato de un sueño alucinado? El grabado de la expulsión del paraíso de Charles Saffray (s. XIX), enmarcado en una hilera de hongos alucinógenos (ver Imagen 6, p. 64; detalle, tercer piso de la instalación de *Musa paradisiaca* [2016] en FLORA ars+natura), se enfrenta cara a cara con las imágenes que, ahora quietas (las hemos visto en el segundo piso “recorridas” y proyectadas, a pedazos, por el ojo de la cámara), nos interpelan desde la otra pared de la sala: imágenes de Adán y Eva bajo el árbol del banano, tomando en sus manos la “fruta prohibida”, acompañadas del grabado Charles Saffray del s. XIX con la “mulata” sentada bajo los racimos colgantes del banano, y rodeadas a su vez de traducciones fotográficas de dicha imagen en la representación erótica, sexualizada (como lo habría de ser también la imagen original para una mirada colonizadora) de la mujer desnuda con el banano en sus manos. Estamos ahora ante la constatación, si se quiere, y por si quedaba alguna duda, del encuentro inevitable entre lo mítico, lo histórico y la cara amnésica, alucinógena y alucinada, de una memoria que la obra misma recrea en sus múltiples representaciones, en sus re-instalaciones, en la historia de estas repeticiones y en la invitación que Restrepo nos hace a seguir cíclicamente el camino que va desde el pasado colonial (que se confunde con el mito, el mito de la colonia, una historia colonizada por sus mitos) hasta la reproducción de sus estructuras en el presente. ¿Es acaso la historia en Colombia ese sueño alucinado? ¿Y es acaso dicho estado alucinado aquel lugar que, desde su propia y singular “lucidez”, desde la ruptura que el mito produce en el tiempo histórico, es capaz de hacer audible lo que de otro modo queda excluido, *expulsado*, del relato oficial?

La dimensión en el tiempo que el mito requiere para modelarse, dice Restrepo, “abre nuevas posibilidades para la escucha” (Restrepo, 1997, p. 11). Esto es así, porque el mito, como la música, permite “establecer consonancias”: su “materia y su impulso también son tiempo” (Restrepo, 1997, p. 11). Tiempo mítico y tiempo histórico se conjugan aquí por tanto para hacer *resonar* lo que de otro modo queda silenciado como la otra cara, oculta, borrada, del relato oficial. El comienzo del tiempo y el principio que rige la historia (nuevamente: las dos caras del *arché*, del archivo que ha abierto el recorrido de la instalación) quedan aquí interpelados, modelados, repetidos y regenerados, a la vez, por la temporalidad mítica que no

solo interrumpe sino que hace historia, que la produce desde la suspensión que efectúa en el presente, para indicar el abismo, el tiempo irresuelto, el espacio no recorrido, entre aquello eliminado por la historia, y la traza latente que tercamente se resiste, desde el murmullo insistente de su denuncia, a desaparecer.

\*\*\*

*Archivo, memoria e historia*: cada uno de los pisos de la instalación nos confronta con una interrupción de los modos tradicionales como entendemos estos conceptos, de las maneras en las que estos operan como cómplices de una historia de olvido que la instalación parece buscar subvertir. Así, en lugar del archivo como memoria completa, total, y cerrada, *Musa* comienza con la terquedad de lo *inarchivable*, con la latencia de aquel exceso que no se deja atrapar en el relato oficial, aunque su reclamo no sea otro que el de una verdad que solo nos habla de la imposibilidad de su recuperación y reconstrucción en el presente. En lugar de cuerpos por enterrar y nombres por recordar, la instalación duplica el gesto de su desaparición con la inscripción material de la experiencia de su pérdida, atada a la proyección repetida de un presente en bucle que se rehúsa a relatarse a sí mismo en un tiempo lineal. Finalmente, lo que se tiene no es la recuperación de la historia, sino la ejemplificación de sus amnesias, del gesto mismo de la expulsión de/a la historia (de la ambigüedad que se pone en juego con esta alternativa), y de los tiempos míticos que a la vez sostienen y revierten dicho destierro.

Así, *Musa paradisiaca* es la elaboración y puesta en escena de una serie de gramáticas sensibles (visuales, auditivas, inauguradoras de tiempos y espacios discontinuos), capaces no solo de hacer *audibles* los silencios que habitan los quiebres de sentido dejados tras de sí por el impulso unilateral del tiempo histórico, sino de *inscribir dichos silencios en la historia* del presente, haciendo visibles con ello no solo las catástrofes de sentido, sino las borraduras que de dicha catástrofe infringe la historia en su tendencia enmudecedora. *Musa* inscribe así en el relato histórico el tiempo y la voz de aquello que ha sido borrado, y con ello da cuenta, a su vez, de la insuficiencia de quedarse solo en dicha inscripción; y de la necesidad, pues, en el paso a ser más que solo inscripción, *acción* política, de la urgencia de ir más allá de lo indecible de los hechos a la denuncia decidida de su historia.

## Bibliografía

1. Acosta López, M. R. & Grupo Ley y Violencia. (Eds.). (2016). *Memoria y Arte en Colombia: Resistencias al Olvido*. Bogotá: Universidad de los Andes.

2. Acosta López, M. R. (2014). Arte y memoria de lo inolvidable: fragilidad y resistencia. En J. Domínguez et al. (Eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria* (pp. 41–62). Medellín: Sílabo editores.
3. Acosta López, M. R. (2017). Hacia una gramática del silencio. Benjamin y Felman. En C. Gamboa & M. V. Uribe. (Eds.), *Los silencios de la guerra* (pp. 85–116). Bogotá: Siglo XXI editores.
4. Acosta López, M. R. (2018a [en prensa]). *One Hundred Years of Forgottenness: Aesth–Ethics of Memory in Latin America. Philosophical Readings* (número especial *Philosophy in Colombia*) 10(2).
5. Acosta López, M. R. (2018b). Gramáticas de la escucha: decolonizar la historia y la memoria. En M. Moraña. (Ed.), *Sujeto, descolonización, transmodernidad*. (pp. 159-180) *Debates filosóficos latinoamericanos*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
6. Arango Z., C. (1981). *Sobrevivientes de las bananeras*. Bogotá: Editorial Colombia Nueva.
7. Arendt, H. (1967). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.
8. Benjamin, W. (1999). *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
9. Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM.
10. Cortés Vargas, C. (1979). *Los sucesos de las bananeras*. Bogotá: Editorial Desarrollo.
11. Derrida, J. (1995). *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press.
12. Gaitán Ayala, J. E. (1997). *1928 La masacre de las Bananeras*. Bogotá: Editorial Cometa De Papel.
13. García Márquez, G. (1984). *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
14. García Márquez, G. (2018). La soledad de America Latina. Estocolmo: Nobel Media AB 2014. Recuperado de [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html)

15. LeGrand, C. (1983). Campesinos y asalariados en la zona bananera de Santa Marta (1900–1935). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 11, 235–250.
16. Palacios, M. & Safford, F. (2002) *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Norma.
17. Restrepo, J. A. (1997). *Musa paradisiaca*. Bogotá: Banco de la República.
18. Restrepo, J. A. et al. (2016). *Musa paradisiaca*. Bogotá: Fundación FLORA ars+natura.
19. Uribe, A. (2010). ¿Pueden los hechos históricos resistirse a la mendacidad? Sobre la matanza de las bananeras. *Revista Co–herencia* , 7(13), 43–67.
20. White, J. (1978). *Historia de una ignominia: la United Fruit Co. en Colombia*. Bogotá: Editorial Presencia.



**Imagen 1**

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*  
Segundo piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)  
(Racimos con proyectores, videos en bucle)  
Imagen cortesía de la galería



**Imagen 2**

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Primer piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

“Archivo documental”

Imagen cortesía de la galería



**Imagen 3**

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Segundo piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

(Racimos con proyectores, videos en bucle)

Imagen cortesía de la galería



**Imagen 4**

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Detalle video

Imagen cortesía del artista



**Imagen 5**

Dr. Charles Saffray (1869), *Musa paradisiaca*, *Viaje a la Nueva Granada*.

Imagen cortesía de José Alejandro Restrepo



**Imagen 6**

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*

Detalle, tercer piso de la instalación en FLORA ars+natura (2016)

Grabado anónimo del s. XIX, marco de hongos alucinógenos

Imagen cortesía de la galería

# “La guerra que no hemos visto” y la activación del habla\*

## “La guerra que no hemos visto” and the activation of speech

Por: **Elkin Rubiano Pinilla**

Departamento de Humanidades

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Sede Bogotá; Bogotá, Colombia

E-mail: [elkin.rubiano@utadeo.edu.co](mailto:elkin.rubiano@utadeo.edu.co)

ORCID: 0000-0001-6170-0287

Fecha de recepción: 24 de noviembre de 2017

Fecha de aprobación: 16 de febrero de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a04

**Resumen.** *En este ensayo se hace un análisis de la obra “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de Memoria histórica” del artista Juan Manuel Echavarría. Se muestra cómo el sentido de la obra se construye en el contexto de dos experiencias de justicia transicional en Colombia: la Ley de Justicia y Paz (2005) y el Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera (2016). “La guerra que no hemos visto” opera como un dispositivo de activación del habla en el que se construyen las condiciones necesarias para que se escuchen las voces de excombatientes rasos y anónimos condicionados por el silencio (callar so pena de muerte). Por otro lado, este proyecto se contrasta con otros en los que, aunque con procedimientos semejantes, en lugar de activación del habla se construye su simulacro.*

**Palabras clave:** *Violencia en Colombia, memoria histórica, justicia transicional, dispositivo artístico, testimonio*

**Abstract.** *This paper offers an analysis of the artwork “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (the war we have not seen. A project on historical memory”) by the artist Juan Manuel Echavarría. The paper shows how the meaning of the artwork is constructed in the context of two different experiences with transitional justice in Colombia: La ley de Justicia y Paz (2005) (peace and justice law) and Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera (2016). (Final settlement for the termination of conflict and building of a lasting and stable peace). “La guerra que no hemos visto” functions as a dispositive to activate conversations in which the necessary conditions to hear the voices of anonymous combatants that are silenced (their lives are threatened) are built. Simultaneously this project is contrasted with other similar initiatives on which, instead of prompting dialogue, a simulacrum is built.*

**Keywords:** *Violence in Colombia, historical memory, transitional justice, artistic dispositive, testimony*

---

\* Este artículo hace parte de la investigación titulada: “Arte, memoria y política en Colombia: tres estudios de caso”, adscrita al grupo de investigación “Reflexión y creación artísticas contemporáneas” y financiado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

### Cómo citar este artículo:

MLA: Rubiano, Elkin. ““La guerra que no hemos visto” y la activación del habla”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 65–98.

APA: Rubiano, E. (2018). “La guerra que no hemos visto” y la activación del habla. *Estudios de Filosofía*, 58, pp. 65–98.

Chicago: Rubiano, Elkin. ““La guerra que no hemos visto” y la activación del habla”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 65–98.

## Introducción

En Colombia, desde comienzos de la década 1980 se incrementó el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y derecho internacional humanitario. Esta es una de las razones para considerar que la violencia contemporánea en Colombia es diferente a la del periodo de La Violencia. La actual, como señala Gonzalo Sánchez, es una “guerra de masacres”: “Entre 1982 y 2007, el Grupo de Memoria Histórica ha establecido un registro provisional de 2.505 masacres con 14.660 víctimas.” (Grupo de Memoria Histórica, 2008, p. 14). Esta transformación de la violencia ha incidido en las prácticas artísticas que se ocupan del conflicto armado. En términos generales, las estrategias representativas (dar cuenta del dolor de las víctimas mediante recursos expresivos y simbólicos), han sido en gran medida desplazadas con prácticas que trabajan estrechamente con las víctimas y las comunidades, mediante distintas modalidades: crear con la comunidad (arte participativo), crear una comunidad (arte relacional), crear para la comunidad (arte intervencionista). En todas estas modalidades, más que la representación de la víctima se busca su activación. Para dar cuenta de esto, es indispensable considerar al menos dos polos de la discusión, representados por Claire Bishop y Nicolás Bourriaud.

La colaboración, lo dialógico, lo contextual, así como el carácter comprometido e intervencionista del arte participativo, se insertan en marcos que sobrepasan la propia práctica, como la transformación del papel del Estado y, correlativamente, el diseño de políticas culturales que construyen una función y señalan el lugar del arte: “...el arte como una forma de *inclusión social*” (Bishop, 2012, p. 17). Igualmente, nociones sobre la “audiencia activa” están presentes en las industrias culturales:

Hoy en día, la participación también incluye los sitios en red y cualquier número de tecnologías de la comunicación basándose en los contenidos generados por los usuarios. Cualquier discusión sobre la participación en el arte contemporáneo debe tener en cuenta estas connotaciones culturales más amplias, y su implementación por la política cultural, a fin de determinar su significado (Bishop, 2012, p. 30).

Lo anterior no es solo la descripción de una situación sino también una toma de posición: frente a la devaluación de la participación del espectáculo y de las industrias culturales quedan aún espacios para la exploración del arte participativo. Sin embargo, aunque Bishop se separe de modo claro de los presupuestos de la “estética relacional”, comparte formalmente con ésta una intención:

... más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un *intersticio social* (...) un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema (...) crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio diferente de las *zonas de comunicación* impuestas (...) El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola (Bourriaud, 2006, pp. 15–16).

El “intersticio social” es un lugar estratégico para el arte participativo. Sin embargo, lo central en la reflexión de Bishop, a diferencia de Bourriaud, es que este tipo de arte es (o debería ser), necesariamente, político y, por lo tanto, ir más allá de la construcción de relaciones que, en última instancia, pueden resultar puramente formales y consensuales, e incluso incierta la cuestión del *para qué* de las relaciones construidas. La “estética de la proximidad” que reivindica Bourriaud no parece cualitativamente diferente a la proximidad (a distancia) que plantean los nuevos medios y las comunidades virtuales. Sin embargo, la distancia que pueda construirse con respecto a la estética relacional, no debe llevar a suponer que lo político del arte participativo —en la versión de Bishop— deba pasar por cuestiones de “empoderamiento”, “agenciamiento”, “inversión de relaciones de poder”, etc. Para decirlo en pocas palabras, lo político del arte participativo no se centraliza en cuestiones de poder. A pesar de esto, la crítica de arte que se ocupa de estas prácticas parece construir una relación inseparable entre la noción de poder y el arte socialmente comprometido. En este punto Bishop se apoya en Rancière, al considerar lo político con lo sensible, con la *aisthesis*, con un régimen de identificación del arte (el estético) y un reparto de lo sensible: “...cuando aquellos que no tienen tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común” (Rancière, 2005, p. 19).

Con respecto a las prácticas artísticas que se vinculan con alguna comunidad la cuestión del público se transforma, porque en lugar de un público que recibe las obras en los lugares tradicionalmente adecuados para ello (el museo y la galería), la comunidad participante se activa mediante los proyectos creativos. En un sentido estricto, la comunidad que participa en el proyecto es el público directo, mientras que el de las galerías y los museos es un público que recibe en diferido:

...el arte participativo de hoy se esfuerza en subrayar el proceso sobre una imagen definitiva (...) Se tiende a valorar lo que es invisible: una dinámica de grupo, una situación social, un cambio de energía, una conciencia elevada. Como resultado de ello, es un arte que depende de la experiencia de primera mano, y preferiblemente de larga duración (días, meses o incluso años) (Bishop, 2012, p. 5).

Ahora bien, el arte que se hace con las comunidades debe analizarse a partir de sus singularidades. En Colombia, las comunidades que convoca el arte o aquellas que se activan a partir de diversas prácticas creativas, son, en gran medida, comunidades atravesadas por el conflicto armado. No es un azar, por lo tanto, que la comunidad de este tipo de prácticas esté conformada por víctimas del conflicto armado. Y tampoco lo es que estas prácticas estén vinculadas a procesos de elaboración del duelo, tramitación del dolor y construcción de memoria colectiva (Rubiano, 2017). Esto quiere decir que las víctimas han tomado un lugar activo y que la activación es una de las formas con las que el arte explora en contextos conflictivos. No obstante, en este contexto la voz de los perpetradores ha estado ausente del arte participativo. Una ausencia en parte comprensible cuando nos preguntamos por la legitimidad de la voz de aquellos que construyen la memoria sobre el conflicto. Sin embargo, la cuestión es más compleja, y esta complejidad la pone en evidencia una práctica que escenifica, más que los antagonismos, el carácter agónico del conflicto armado. Es en ese sentido que el trabajo de Juan Manuel Echavarría con la fundación Puntos de Encuentro resulta interesante, pues mediante la puesta en marcha de unos talleres de pintura ha construido lo que podría considerarse un dispositivo de activación del habla de los perpetradores de asesinatos, masacres, desaparición forzada. En esta activación se hacen visibles actos de la guerra que permanecían inéditos y que, por lo tanto, resultan indispensables para conocer la memoria del conflicto armado reciente. Ahora bien, aunque los cuadros de “La guerra que no hemos visto” narran acontecimientos puntuales, lo político de este trabajo no está propiamente en su contenido; más que aquello que se narra puntualmente, lo político está en la posibilidad misma de narrar: “...en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005, p. 19). Es decir, lo político en este proyecto está en la construcción del dispositivo que activa el habla de los participantes.

### **La construcción de memoria histórica**

¿Cómo construir memoria histórica? ¿Hay un grupo legítimamente constituido para llevar a cabo esa construcción? Es necesario preguntarse si, además de las víctimas, los actores del conflicto armado (las guerrillas, los paramilitares y las fuerzas armadas del Estado) también *pueden* o *deben* construir memoria, es decir, ¿son legítimas sus voces?, ¿es necesario escucharlas? Evidentemente esta es una cuestión problemática: por un lado, no se puede trazar una línea tajante, sin *zonas*

*grises*, entre víctimas y victimarios<sup>1</sup> y, por el otro, los perpetradores de atrocidades guardan una verdad que es necesario revelar, tanto por los ejércitos al margen de la ley, como por los de las fuerzas armadas del Estado. Con respecto a este último actor del conflicto, el coronel (r) Carlos Arturo Velásquez de la Escuela Superior de Guerra, señalaba en un seminario sobre construcción de memoria histórica, lo siguiente: “Hay que escribir nuestras historias, esas de gloria y honor, pero también hay que contar aquellas en las que desafortunadamente se han cometido errores, no hay que negarlas. Eso nos enseñará y nos hará más grandes” (CNMH, 2014).<sup>2</sup> No obstante, la apertura mostrada en este discurso se hizo con respecto a lo que será el Centro de Memoria Histórica Militar, cuyo objetivo es construir un relato diferente del que han venido haciendo el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y las organizaciones de Derechos Humanos. Así que hay voces contrarias a la construcción de una memoria que integre a los distintos actores del conflicto. El general (r) Jaime Ruiz, presidente de la Asociación Colombiana de Oficiales Retirados (ACORE), hizo público su malestar con respecto a los informes publicados por el CNMH:

Quando se hizo público el famoso ‘¡Basta Ya!’ que fue la obra maestra del CNMH, que es una entidad oficial, yo le pedí una audiencia al presidente Santos y le dije lo nocivo que era ese trabajo, porque ese documento llegaba a unas conclusiones como que los responsables de la violencia en Colombia, en términos generales, era una organización criminal que se llama Fuerzas Militares y Policía Nacional de Colombia (...) El ‘¡Basta Ya!’ ese es un

- 1 En la investigación de Iván Orozco, titulada “La postguerra en Colombia. Divagaciones sobre la venganza, la justicia y la reconciliación”, se hace la siguiente aclaración: “En el marco de las guerras irregulares, dijimos, la enemistad se construye sobre la base de narrativas opuestas, en cuya oposición juega un papel central la dialéctica de la víctima y el victimario. En efecto, resulta difícil imaginar una oposición más radical que aquella de representar al otro como victimario-víctima culpable, mientras uno se representa a sí mismo básicamente como víctima-victimario inocente. La reconciliación, por el contrario, entendida en un sentido realista, ajeno a las fantasías consensualistas, consiste en el acercamiento progresivo de las narrativas opuestas. Acercar las narrativas opuestas, por su parte, es escapar al blanco y negro del juego de la enemistad y adentrarse en la verdad más profunda y opaca de los grises, es reconocer la presencia y la significación de las zonas grises, de figuras que son a la vez víctimas-victimarios, simultáneamente culpables e inocentes” (2003, p. 38).
- 2 En la misma conferencia, Gonzalo Sánchez, director del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), dijo: “Sus vivencias, testimonios y también sus archivos son fundamentales para reconstruir la historia de nuestro conflicto armado de una manera más completa e incluyente”. Y María Emma Wills —asesora de la dirección general del CNMH— aseguró que “más allá de ser un tema de honor o prestigio para las fuerzas militares, su memoria histórica debe centrarse en el ser humano y en contar los hechos traumáticos con los que muchos aún conviven, pues no han sido escuchados. *El desconocimiento de su sufrimiento es un engranaje más de la guerra. Se desconoce su costo, y no hablo de costos económicos sino de vidas humanas, por eso es un ciclo que se sigue repitiendo*” (CNMH, 2014).

libro que hay que recoger, hay que producir otro, pero de una manera diferente, sin ese revanchismo de la extrema izquierda (Citado por Rendón Marulanda, 2017).

*La voz en contra de la posibilidad para la construcción de una memoria integrada del conflicto armado en Colombia está presente, del mismo modo, del lado de las víctimas, quienes se promulgaron contra del Decreto 502 de 2017, firmado por el presidente Juan Manuel Santos, en el que se le otorgó al ministro de Defensa un asiento en el Consejo Directivo del CNMH, inclusión que podría poner en riesgo la autonomía que ha asumido esta institución, si se tienen en cuenta las declaraciones consignadas líneas arriba. La desconfianza de las víctimas con respecto a la verdad que han construido los actores del conflicto armado no resulta infundada. En el marco de la Ley de Justicia y Paz (2005) —la primera experiencia de justicia transicional en Colombia—, la verdad judicial recayó, principalmente, en los hechos que los paramilitares reconocieron mediante confesiones en las que iban apareciendo nombres de personas y eventos, de acuerdo a circunstancias de tiempo, modo y lugar. Sin embargo, esta experiencia demostró que hay una distancia entre la verdad judicial y la verdad histórica. En ese hiato se construye, en el mejor de los casos, una *verdad caleidoscópica* (Centro de Memoria Histórica, 2012) y en el peor, un olvido deliberado en el que no se reconocen las acciones perpetradas y, por lo tanto, no hay condenas ni posibilidad de reparación para las víctimas.*

Más allá de los aciertos y desaciertos de la Ley de Justicia y Paz, resulta claro que con este proceso las víctimas emergieron como actores sociales que exigen sus derechos. Esa emergencia pública de las víctimas ha estado estrechamente unida a propuestas artísticas que exploran los territorios de las masacres, los asesinatos selectivos, las desapariciones y el desplazamiento forzado. La Ley de Justicia y Paz abrió territorios dominados por grupos armados no sólo para las ONGs y los investigadores judiciales y académicos, sino que, al mismo tiempo, puso a los artistas en contacto con las víctimas del conflicto y con los perpetradores de atrocidades. En las prácticas artísticas concentradas en los territorios del conflicto armado, las víctimas dejaron de ser una noción lejana construida mediante recursos visuales rutinarios y tradicionales, es decir, mediante fórmulas que hasta algún momento resultaron eficaces en el campo del arte colombiano. La representación de los *desastres de la guerra* mediante los recursos de la expresividad, la fealdad y la fragmentación de los cuerpos, fueron cediendo para darle lugar, en nuestro contexto, a otras apuestas en las que en lugar de la representación de la víctima se dan formas de activación del habla de los individuos y las colectividades.

Sin embargo, como se ha venido señalando, la construcción de la verdad histórica, cuyo alcance llegará a ser caleidoscópico, se hace con la inserción de distintas voces y relatos que desde luego evidencian el carácter conflictivo que supone tal construcción. Si bien es cierto que las voces de las víctimas tienen una legitimidad de orden moral, también lo es que las voces de los perpetradores de masacres, asesinatos selectivos, desapariciones y desplazamiento forzado, deben ser escuchadas para la construcción de un relato del conflicto armado en Colombia. Algunas de estas voces, desde luego, han sido escuchadas en las versiones libres de la Ley de Justicia y Paz, aunque sus resultados han estado lejos de la construcción de verdad judicial e histórica en un sentido amplio.<sup>3</sup>

En el proceso de justicia transicional no sólo las víctimas emergieron para el campo del arte sino también lo hicieron los perpetradores y sus crímenes. Estos se hicieron visibles con la Ley de Justicia y Paz mediante las versiones libres y los mecanismos de desmovilización y reinserción a la vida civil. A continuación, se presentará un caso en el que se experimenta con la posibilidad de narrar la guerra a partir de imágenes realizadas por los propios actores del conflicto armado: paramilitares, guerrilleros y soldados del ejército nacional.

### **“La guerra que no hemos visto” como dispositivo de activación del habla**

Con respecto al inicio del proyecto “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (2009), el artista Juan Manuel Echavarría señala lo siguiente:

Cuando la desmovilización de los treinta mil paramilitares rasos en el 2005 bajo la Ley de Justicia y Paz, llegaron desmovilizados de todo el país a diferentes albergues gubernamentales en Bogotá. Varias veces crucé frente a unos de estos albergues en el barrio

---

3 Diez años después de haberse puesto en marcha la Ley de Justicia y Paz, el balance no resulta alentador con respecto al esclarecimiento de la verdad y las condenas impuestas: “...los exparamilitares han confesado más de 50.000 crímenes, las 33 sentencias que existen hasta ahora sólo incluyen el 6% de todos los hechos confesados y condenan a menos del 4% de todos los postulados a este modelo de justicia transicional”. “6.482 cuerpos han sido encontrados hasta octubre de 2015. Sin embargo, las versiones de los paramilitares sirvieron para hallar menos del 15%.” Con respecto a los combatientes rasos, “Acuerdos de la Verdad es el mecanismo del Centro de Memoria Histórica (CMH) a través del cual los exparamilitares que no hayan cometido delitos graves y que no hayan delinquirido de nuevo pueden contar sus verdades por fuera de los juzgados. Ellos comenzaron a recoger los testimonios desde mediados de 2012”: 24.640 exparamilitares se inscribieron, 15.000 cumplían con los requisitos, 8.000 fueron contactados por el CNMH, más de 5.000 han relatado sus verdades y 3.400 es el estimado de exparamilitares que terminarán el proceso en diciembre de 2015 (VerdadAbierta.com, 2015, 7 diciembre).

Teusaquillo, y cuando veía a los exparamilitares, me decía: “Nunca he hablado con uno sólo de ellos... nunca les he escuchado un relato... ¿Cómo habrán sido sus experiencias en la guerra? ¿Qué historias circularán por sus memorias...?” (Echavarría, 2009).

En muchos casos las historias que habían circulado por parte de los paramilitares no solo se alejaban de la verdad, sino que resultaban revictimizando a los sobrevivientes. Basta con recordar, entre muchas otras, la declaración en versión libre dada por Jhon Jairo Esquivel Cuadrado, alias “El Tigre”, uno de los sindicados por la masacre de El Salado: “No se hizo nada del otro mundo, fueron muertes normales, no hubo ahorcados, ni robos de tiendas, ni de ganado. Esa gente [se refiere a los testigos que sobrevivieron a la masacre] debe ser más seriecita en decir lo que pasó” (Grupo de memoria histórica, 2009). Contraria a esta declaración, los testigos de esta masacre han relatado episodios de una crueldad extrema que se alejan bastante de lo que el perpetrador llama “muertes normales”.<sup>4</sup> La sevicia, sin embargo, ha estado presente desde el periodo conocido como La Violencia. Modalidades de asesinato y escenificación del crimen como los llamados corte de florero, corte de franela, bocachiquiar, picar para tamal,<sup>5</sup> entre otras, se fundamentan en la representación de la víctima como un animal que debe ser sacrificado. La animalización propicia una indiferencia y un distanciamiento en el victimario que facilita la eliminación y el descuartizamiento de la víctima (Uribe, 1990, pp. 96-97).

Una de las primeras obras de Echavarría hace referencia a la sevicia presente en la historia de la violencia en Colombia. “Corte de florero” (1997) es una serie de 33 fotografías que remite hacia ese repertorio de prácticas atroces.<sup>6</sup> Sin embargo, en estas fotografías opera una suerte de desvío. No es un trabajo fotográfico que ilustre

---

4 En la masacre de El Salado, corregimiento de El Carmen de Bolívar ubicado en los Montes de María, cerca de 450 paramilitares torturaron y asesinaron a 66 personas entre el 16 y el 21 de febrero de 2000. La sevicia llevada a cabo es difícil de imaginar: “...se utilizaron cuerdas de estrangulamiento, se empaló a una mujer, sortearon con números a quién le figuraba ser asesinado, hubo corte de orejas, golpes con bayonetas, asesinato de una mujer embarazada y degollamientos de víctimas. Y todo al son de los instrumentos musicales que fueron sustraídos de la Casa de Cultura: encendieron equipos de sonido presentes en casas, tiendas y billares, crearon un ambiente festivo y con cada persona que acribillaban en la cancha de microfútbol, escenario del terror, tocaron una tambora” (El informe de la masacre de El Salado, 2009).

5 Durante la Violencia de los años cincuenta en Colombia se han descrito las siguientes modalidades de descuartizamiento y teatralización de la barbarie: corte de franela, un corte en la base del cuello; corte de corbata, hacer descolgar la lengua a través de un corte en el cuello; corte de florero, en el cual los brazos y piernas eran colocados en el lugar de la cabeza, en una suerte de siniestro “arreglo floral”; picar para tamal, despedazar el cuerpo en pequeños pedazos, como la carne del conocido plato popular (Guzmán, Fals Borda & Umaña Luna, 1977).

6 La serie fotográfica puede consultarse en Echavarría, 1997.

la sevicia sino una metáfora en la que se cruzan referencias históricas del relato de nación, como la Expedición Botánica, el objeto “propiciatorio” que permitió planear el “Grito de Independencia” (el florero de Llorente), así como el orgullo patrio por su diversidad floral y, desde luego, la infame práctica de descuartizar un cuerpo para, posteriormente, colocar los brazos y las piernas en el lugar que ocupaba la cabeza de la víctima, como si fuera un “arreglo floral”: el corte de florero. Sin embargo, en las fotografías las flores no son flores sino la disposición de huesos humanos que simulan la clasificación botánica de especies florales, acompañadas con un nombre en latín: “...híbridos que sugieren lo grotesco. Así, una flor de hueso pélvico se llama *Dracula Nosferatu*, mientras que otra flor hecha con una costilla, con un ramillete de metacarpianos en un extremo, a modo de pétalos, se llama *Dionaea Misera*” (Taussig, 2010, p. 227).

Tal vez lo que se sugiere con estas fotografías es que la flor nacional no es la *Cattleya Trianae*, el lirio de mayo, sino la cosecha de muerte que se confunde de manera siniestra con el paisaje, la *Cattleya Cruenta* o el *Anthurium Mutilatum*. Esta relación entre paisaje y violencia es persistente en el arte nacional si se piensa en obras como “La cosecha de los violentos” (1968) de Alfonso Quijano, “Piel al sol” (1963) de Luis Ángel Rengifo o “La violencia” (1962) de Alejandro Obregón. En la primera, unos cadáveres yacen al pie de un árbol como si fueran sus frutos caídos; en la segunda, la piel desollada de una mujer se extiende como las pieles de animales que van a ser curtidas; en la tercera, una mujer embarazada con el rostro desfigurado yace sin brazos tendida en el horizonte, como si fuera ella el paisaje. Las escenas representadas en estas obras, que parecen tan lejanas y alegóricas, son en verdad, cercanas y reales; persisten en las masacres de hoy, como la de El Salado (2000), mencionada líneas arriba: “...se utilizaron cuerdas de estrangulamiento, se empaló a una mujer (...) hubo corte de orejas (...) asesinato de una mujer embarazada y degollamientos de víctimas” (El informe de la masacre de El Salado, 2009). La sevicia en estas acciones es de una crueldad tan extrema que las representaciones artísticas que se ocupan de ellas parecieran agotarse, como fórmulas rutinarias sin potencia de afección o concientización, que es lo que frecuentemente buscan. Pero ¿pueden aún imágenes semejantes decir o expresar algo? ¿Hay potencia todavía en la representación de la barbarie? Durante las dos últimas décadas hay un cambio en los modos de hacer artísticos que buscan dar cuenta de la violencia en Colombia. Esa transformación de los modos de hacer está presente en el trabajo de Juan Manuel Echavarría, quien pasó de una poética de la

imagen creada por el artista (la simulación de flores mediante huesos humanos), a unos modos en los que se busca activar la memoria de los actores del conflicto armado con “La guerra que no hemos visto”.<sup>7</sup>

Allí, como en “Piel al sol” o “La cosecha de los violentos”, el territorio también está presente, es decir, la violencia como paisaje y el paisaje de la violencia. Pero, a diferencia de las obras señaladas, los paisajes no han sido creados por artistas, pues “La guerra que no hemos visto” se realizó mediante unos talleres de pintura en los que participaron 17 exparamilitares de las AUC, 30 exguerrilleros y 14 exguerrilleras de las FARC, 1 exguerrillero del ELN y 18 soldados del ejército nacional heridos en combate, quienes en conjunto produjeron más de 400 pinturas de las cuales 90 fueron expuestas por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2009).<sup>8</sup> Algo que llama la atención del conjunto de las pinturas es el verde, las montañas y los valles, la presencia de la naturaleza estrechamente unida al rojo de las masacres (Imagen 1, p. 95). Más que pinturas en un sentido experto, estas imágenes son cartografías cuyos aspectos formales se construyen, por un lado, mediante el centrado y la frontalidad y, por el otro, mediante planos cenitales y picados. La representación de los hechos es ingenua desde el punto de vista formal, una candidez en el modo de representar en el que, sin embargo, nada de lo representado resulta ingenuo.<sup>9</sup>

En estas imágenes hay un juego de oposiciones entre la representación y lo representado: la ausencia de verosimilitud formal (“así no se ven las cosas”),

- 
- 7 El proyecto puede consultarse en: <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/principal.html>
- 8 “Se organizaron cuatro talleres: el primero con excombatientes de las AUC; el segundo con excombatientes de las FARC; el tercero con los soldados del Ejército Nacional heridos en combate, y el cuarto con mujeres excombatientes de las FARC. Cada taller estaba conformado por aproximadamente veinticinco excombatientes, constantes y muchos otros que asistían de manera intermitente (...) Todos ellos habían engrosado las filas de estos ejércitos por periodos de tres, cinco, diez y hasta dieciséis años, de su vida, algunos desde que tenían escasos ocho años. Cada taller duró aproximadamente ocho meses” (Grisales Blanco, 2011, p. 233).
- 9 Esta es la interpretación más frecuente de esta serie : “...uno cree que está parado frente a cuadros pintados por niños, y no sólo por el manejo técnico, sino también por el desarrollo temático (...) yo creo que lo que se muestra en estos trazos infantiles no es la simple falta de escolaridad, sino la propia condición infantil de esos guerreros, y en esa paradoja salta la chispa en que, a mi juicio, radica la más profunda dimensión poética y metafórica de esos cuadros: no parece haber manera de reconciliar que la brutalidad de esas escenas sea relatada con un lenguaje de niño (...) en *La guerra que no hemos visto* lo que se nos muestra es alguien que piensa como un niño” (Grisales Vargas, 2014, pp. 17–18). Sin embargo, una cosa es constatar el carácter ingenuo (infantil) de las representaciones y otra muy distinta afirmar que quienes crearon esas imágenes piensan como niños.

es inversamente proporcional a la verosimilitud narrativa (“así sucedió”). La ingenuidad de la representación se liga a la brutalidad de lo representado generando una tensión en quien observa estas imágenes. Tensión que en algunos casos parece transformarse en rechazo, como señala Echavarría: “He tenido personas que dicen: ‘Pero cómo se pintan estos temas con esta ingenuidad, con este lenguaje de niños, ese lenguaje no va para estos temas, para el contenido de la obra’” (Echavarría, Comunicación personal, 20 de octubre de 2015). Sin embargo, Echavarría considera que ese es uno de los modos para poder ver el horror y la barbarie: “El arte, como el escudo de Perseo, nos permite ver el horror sin petrificarnos” (Echavarría, Comunicación personal, 20 de octubre de 2015). Ese sería el modo de poder ver *la guerra que no hemos visto*. Las imágenes *impactan*: no sólo impresionan, sino que también chocan. Pero tanto la impresión como el choque resultan diferentes a los efectos producidos por las imágenes sensacionalistas, imágenes que, de hecho, no pueden verse con facilidad. A pesar de la brutalidad de las imágenes de “La guerra que no hemos visto” podemos fijarles la mirada. Tal vez el acierto afectivo en estas imágenes tenga que ver con la lógica de su representación o, más bien, con su inversión: adultos que pintan como niños asuntos que no son infantiles.

Otra cuestión tiene que ver con el aspecto narrativo. En “La guerra que no hemos visto” se narra desde arriba (planos cenitales y picados), pero esta narración no es distanciada, pues su fundamento parte de abajo, de una recuperación de las prácticas brutales de la guerra que muestran territorios que aún no habían sido vistos. Los talleres realizados recurrieron a las metodologías recomendadas para la recuperación de la memoria: la pregunta generadora que activa la memoria (sus experiencias de la guerra) y la elaboración de mapas (mentales, del entorno, de rutas, del pasado —cartografías, propiamente hablando). El trabajo de Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (los talleres de pintura), un desplazamiento y una multiplicación de las miradas que, a su vez, posibilita una ampliación en los modos de ver. Esta multiplicación de los puntos de vista tiene que ver con que son las voces de los excombatientes rasos las que se ponen en escena en esas pinturas. Es decir, no son las voces oficiales de la guerra, ni las de los comandantes de las fuerzas al margen de la ley, ni las de la academia, que son con frecuencias las que en conjunto construyen el relato de la guerra en Colombia. En el caso de la “Guerra que no hemos visto” emergen las voces anónimas que han experimentado los desastres de la guerra, cuyo mandato ha sido “Enterrar y callar”, como se consigna en uno de los grabados de Goya. En

este sentido, la serie de pinturas opera como un dispositivo de activación del habla de aquellos que, por fuerza, debieron permanecer silenciados, de aquellos cuya voz silenciada guardaba una verdad de la guerra.

Es necesario resaltar entonces las posibilidades que hay en estas formas de simbolización con respecto a la construcción de verdad histórica. Si el contexto de la Ley de Justicia y Paz se convirtió con frecuencia en el escenario para la autopromoción de los comandantes como héroes cuyas acciones resultaban necesarias y, por lo tanto, justificadas,<sup>10</sup> los testimonios en imágenes de los excombatientes muestran, en cambio, una brutalidad sin sentido ni justificación lejos de cualquier posibilidad de enaltecer tales actos como heroicos. No circunscritas a la lógica equivalencial entre confesión y beneficio judicial, las imágenes de “La guerra que no hemos visto” no están calculadas, como muchas de las confesiones realizadas en las versiones libres de los jefes paramilitares. Esta es la valoración que Gonzalo Sánchez, director del CNMH, hizo de esta serie:

Los relatos de la guerra contruados en la era reciente, a partir de las declaraciones calculadas de los comandantes y cabecillas, tienen contrapeso aquí, en la crónica espontánea de soldados rasos. Frente a un ejercicio tan cuestionado como el de las versiones libres, erigido frecuentemente en plataforma de exaltación heroica de los jefes, estos jóvenes nos muestran los horrores de la guerra por ellos vista y también ejecutada. Y si en las versiones libres hay renuencia a contar, o actitud deliberada de ocultar, aquí se advierte necesidad de visibilizar (Sánchez, 2010, p. 44).

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el subtítulo de la serie, “Un proyecto de memoria histórica”, resulta problemático para algunos críticos. Es decir, la serie de pinturas se compromete con algo que resulta significativo en el contexto del conflicto armado en Colombia, pues la recuperación y la construcción de la memoria son inseparables de la verdad de los hechos. Reparemos en una crítica:

Al parecer, el componente testimonial de esta exposición no evidencia la verdad de la guerra, evidencia lo que sus organizadores esperan que sea esa verdad (...) se estereotipa

---

10 “En el momento de las desmovilizaciones, el discurso de los comandantes oscila entre la heroicidad y el martirio. La heroicidad está asociada al contenido misional y, por lo tanto, a la necesidad del destino (curiosa y temible idea del destino necesario a la que solo los cobardes o “los que se creen mejores”, como suele decir “Jorge 40”, se sustraen). “Es apenas lógico”, dicen, que ante la ausencia del Estado y el acoso de la guerrilla, surjan espontáneamente movimientos de autodefensa. Si es “apenas lógico”, se deduce que la voluntad, en principio, juega un papel marginal: la lógica no necesita de la voluntad de nadie para ser cierta. Por lo tanto, en cuanto “héroes”, es su destino, y la dignidad con que lo asumen, lo que importa” (Centro de Memoria Histórica 2012, p. 238). Cabe agregar que muchos de los Frentes de las AUC llevaban por nombre “Héroes de los Montes de María”, “Héroes de Granada”, “Héroes del Prodigio”, “Héroes del Llano”, entre otros.

a los excombatientes, ya no identificándolos netamente como victimarios, sino ocultando sus testimonios, sus historias de vida, sus opiniones políticas (...) el desarrollo de los talleres (en los que se impulsaba a los participantes a pintar específicamente imágenes de la guerra), la selección de las obras (en las que se excluían las imágenes que no hicieran referencia a los horrores de la guerra), la edición del catálogo (en la que se amplifican los detalles más sobrecogedores), y las decisiones museográficas (en las que se excluye todo testimonio particular y referente directo), producen una imagen de la guerra en Colombia reducida al horror de la guerra, sin causas, sin responsabilidades, sin beneficiarios, sólo un cúmulo de acciones horrosas cuyo único contexto es nuestra exuberante geografía rural (...) Existe un consenso social respecto a que estas obras son aportes para la memoria histórica de la guerra, pero su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios, representación de lo vago, lo etéreo y lo innombrable (Gamboa, 2015, pp. 10–11).

El autor de este texto crítica los criterios de selección del artista y la curadora. Sin embargo, parece legítimo —en los ámbitos de la curaduría y la edición—, tematizar, plantear problemas y, de hecho, construir guiones a partir de un determinado “sesgo”: la violencia de género, la miseria urbana, el paisajismo en la Nueva Granada o, como el caso del que nos ocupamos, el horror de la guerra. Pero, por otro lado, lo que parece excesivo en la crítica de Gamboa es exigirle al arte cuestiones que van más allá de su propio territorio, cuestiones propias de las ciencias sociales (verificación de los datos y fiabilidad de los resultados) y de la administración de justicia (señalar responsables y condenar). Desde luego proyectos como estos están sujetos a tales interpretaciones, pues se encuentran en el límite de las fronteras internas y externas del arte y, por lo tanto, suele exigírseles resultados reales. Ahora bien, uno de los problemas metodológicos para el análisis de las imágenes de proyectos como “La guerra que no hemos visto” es que no tenemos acceso directo al testigo (humano o material), solo tenemos acceso a su representación. En otras palabras, se nos escapa el indicio (el vestigio, que siempre es directo) y nos queda únicamente su representación icónica (que siempre es diferida).

No obstante, es necesario tener en cuenta el contexto histórico de estos trabajos para poner a prueba afirmaciones críticas como las de Gamboa. Para dar cuenta de ese contexto veamos otra crítica sobre la serie, esta vez con un énfasis sobre la invisibilidad de los excombatientes y soldados que crearon las imágenes, cuyos nombres no aparecieron ni en las exposiciones ni en el catálogo:

El capital simbólico podría haber sido distribuido entre los participantes del proyecto a través del reconocimiento de su estatus como autores, pero esto no ha sido el caso (...). Esto hubiera tenido implicaciones políticas importantes: al ganar visibilidad como autores, ellos estarían haciéndole contrapeso al régimen de visualidad que los hace

invisibles (...). En este sentido, se puede decir que hay aquí un grado de cooptación: las historias de vida y los esfuerzos pictóricos de otros no son capitalizados por ellos, sino por el artista. Esta cooptación se opone a cualquier función transformativa del proyecto (Yepes, s.f., pp. 24–25).

Esta crítica, que en primera instancia parecería razonable, no tiene en cuenta el contexto en el que se realizó este trabajo: por un lado, un proceso de reinserción de excombatientes a la vida civil que debe pasar por distintas fases y, por el otro, la protección, bajo la figura del anonimato, de excombatientes que narran experiencias de la guerra en un contexto donde el conflicto armado no ha culminado. Sin embargo, un mismo contenido puede irse transformando con el tiempo, una obra puede ampliar su sentido dependiendo del contexto histórico donde se exponga. Entre el 15 de septiembre y el 30 de noviembre de 2015, en la Biblioteca de la Universidad Externado de Colombia se realizó la exposición “Desenterrar y hablar: una etnografía estética de la guerra en Colombia”,<sup>11</sup> en la que se exhibieron “Silencios”, “Réquiem NN” y “La guerra que no hemos visto”. Esta misma exposición se replicó entre el 1 de septiembre y el 31 de octubre de 2016 en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia y la Hemeroteca Nacional Universitaria, acompañada de este texto de Echavarría:

En el año 2009, se expuso por primera vez *La Guerra Que No Hemos Visto* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En aquel momento, era impensable revelar en una exposición la identidad de sus autores o sus memorias sobre estas pinturas. Los temores a represalias y amenazas fueron más fuertes. Hoy, siete años después, en un ambiente de confianza por el hecho histórico de la firma de la paz y por las expectativas de reconciliación y reconocimiento de la verdad, se acompañan estas pinturas con las reseñas y el primer nombre de sus autores.<sup>12</sup>

---

11 “*Enterrar y callar* es el epígrafe del grabado 18 de *Los desastres de la guerra* de Goya (...) *Enterrar y callar* son actos conaturales a la violencia, al cinismo, son instrucciones estratégicas y operaciones de guerra. *Desenterrar y hablar* son los verbos antagónicos, lo propio de la tregua y el cese al fuego (...) Las palabras *desenterrar y hablar*, escogidas por Echavarría para esta exposición, son al mismo tiempo la continuidad de su lectura de Goya y un acto de confianza en el que al pronunciar, por medio del arte, los hechos y los nombres de los enterrados, redime la dignidad *post mortem* y se vuelve lengua colectiva lo injustamente silenciado” (Sierra León, 2016, p. 8).

12 Texto curatorial que daba la entrada a la exposición “Desenterrar y hablar: una etnografía estética de la guerra en Colombia”.

El ambiente de confianza que mencionaba Echavarría tenía que ver con el acuerdo de paz firmado entre el Gobierno Nacional y las FARC, que buscaría refrendarse mediante un plebiscito el 2 de octubre de 2016. Con respecto a la posibilidad de revelar nombres y lugares, Echavarría escribió lo siguiente: “De acuerdo, hay más esperanza. Se puede hablar un poco más. Ya se puede identificar el bando en el que estuvieron. Ya se pueden escribir algunas historias de las que nos contaron. Ya aparecen sus primeros nombres. En 2009 esto nos era prohibido” (Comunicación personal, septiembre 13 de 2016).

No es un azar que estas dos últimas exposiciones se hayan realizado en bibliotecas universitarias. Por un lado, ponen en evidencia que estas obras se exhiben no solo en museos y galerías sino también en circuitos externos al campo del arte, pues su público es más amplio que el público especializado del campo artístico y, por el otro, permiten vislumbrar la intención pedagógica que hay en estos trabajos. “La guerra que no hemos visto”, recordémoslo, se declara como un proyecto de memoria histórica, de modo que es necesario valorar si tal intención logra realizarse. Lo primero que hay que tener en cuenta es que la creación y el recorrido de la exhibición se enmarca dentro de dos experiencias de justicia transicional: la Ley de Justicia y Paz (2005) y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016). La primera propició el encuentro entre excombatientes y desmovilizados con Echavarría, la segunda permitió presentar más información sobre la creación y sus autores. Este proceso permite ver no sólo la transformación del proyecto con el tiempo sino también el acompañamiento de algunos de sus creadores durante este trayecto. Por ejemplo, Ronald, uno de los excombatientes, realizó las visitas guiadas mientras la exposición estuvo en la Hemeroteca Nacional Universitaria; allí habló del proceso y el sentido de estas pinturas. De igual Manera John Gerardo, otro de los participantes del proyecto, hizo parte del equipo que realizó las visitas guiadas en la exposición “Ríos y Silencios”, llevada a cabo en el MAMBO entre octubre de 2017 y enero de 2018, cuyo relato se presentará más adelante. Y cabe anotar que Noel Palacios, uno de los cantantes de “Bocas de ceniza” (2003),<sup>13</sup> fue uno de los talleristas de “La guerra que no hemos visto”. Tanto el caso de Noel como el de Ronald y John Gerardo contradicen las afirmaciones sobre la cooptación de capital simbólico realizada por Echevarría, según Yepes. Esta información debe tenerse presente para contrastarla con otras apuestas artísticas en las que la comunidad solo es parte del material del proyecto personal de un artista, como se verá al final de este documento.

---

13 “Bocas de Ceniza” es una obra en formato de vídeo que recoge cantos compuestos por víctimas del conflicto armado en Colombia, en estos cantos se narran acontecimientos de la guerra en Colombia, como ataques a las poblaciones, masacres, desplazamiento forzado: “Aunque las cosas que se cuentan en todas las canciones sean semejantes, el acento y la afectividad son distintos en cada una. Del reclamo airado de la primera canción al presidente (“Oiga señor presidente, cómo es que va a gobernar, porque aquí los campesinos, hombre, con ellos van a acabar”), al agradecimiento a una providencia que salva, en la última” (Zuluaga, p. 2014). Este trabajo puede verse en:

[http://jmechavarria.com/gallery/video/gallery\\_video\\_bocas\\_de\\_ceniza.html](http://jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html) Sobre la historia de vida de Noel Palacios puede consultarse: <http://www.verdadabierta.com/victimas-seccion/perfiles/1896-noel-palacios-musico-sobreviviente-de-bojaya->

Ahora bien, para dar cuenta de este proyecto como un ejercicio de memoria histórica, detengámonos, en primer lugar, en las acciones narradas, las declaraciones y las historias de vida en tres casos de excombatientes de la guerrilla, el paramilitarismo y el ejército y, en segundo lugar, en la valoración que se hace de este trabajo a partir de lo consignado en el libro de visitas de la exposición en la Hemeroteca Nacional Universitaria.

La juventud de quienes testimonian, los traumas que retornan en sueños, la prohibición de piedad, no ya con el enemigo sino con jóvenes inocentes, los relatos de crueldad: hornos crematorios, violaciones y descuartizamientos. En tan poco espacio hay tanto exceso. Pero aún hay más, y es aquello que sobrepasa el asombro de lo inimaginable y trae de vuelta la barbarie al territorio. Es decir, que aquello tuvo lugar, que no es una admonición contra el mal en el mundo en clave universal. Los relatos son singulares y enunciados por testigos presenciales; no son, como lo afirma Gamboa, “un cúmulo de acciones horribles cuyo único contexto es nuestra exuberante geografía rural”, ni se puede señalar que “su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios” (2015, pp. 10–11). Llama la atención, en contravía de estas afirmaciones, que las narraciones indican lugares, víctimas y perpetradores: el asesinato de 4 estudiantes de San José del Fragua, Caquetá, por parte de las FARC (imagen 4) y la existencia de hornos crematorios de las AUC. Con respecto a esto último hay algo inquietante: que fue la pintura realizada en 2007 la que testimonió por primera vez sobre la existencia de los hornos (imagen 2). La primera noticia en prensa que puede rastrearse es de 2009: “El primero en referirse a los hornos de la muerte fue el ex jefe paramilitar Jorge Iván Laverde, alias El Iguano, en octubre de 2008, en una audiencia de Justicia y Paz” (Los hornos del horror en el Catatumbo, 2009). El deseo que Gonzalo Sánchez manifestara en 2010, parece estar realizándose con estas dos últimas exposiciones:

En algún momento –cuando se rompan los silencios y las inhibiciones de esta guerra– deberá ser posible que el observador se salga de los bordes de los lienzos y se encuentre con la palabra y la intencionalidad del autor para comprender cabalmente las historias de muerte descritas, ya que cada uno de los trazos que conforman esta exposición parece aludir a lugares específicos, a momentos particulares del conflicto, a episodios y tramas que algún día podrán ser nombrados (2010, p. 46).

Esto es lo que se manifiesta como memoria histórica. No son fábulas sino hechos puntuales narrados por sus protagonistas y testigos presenciales. Tal vez en algún momento las representaciones ingenuas (infantiles) hicieron desviar la mirada con respecto a los testimonios que estas imágenes ya estaban revelando: la verdad sobre hechos puntuales que contribuye a la construcción de memoria. Se

puede entender “La guerra que no hemos visto” como un dispositivo de activación del habla en un contexto donde el mandato ha sido callar. De ahí que el retruécano propuesto por Echavarría para el título de las últimas exposiciones resulte acertado, en lugar de *enterrar y callar, desenterrar y hablar*. Es decir, una transformación en los modos de enunciar: de los desastres de la guerra hacia una posibilidad de la verdad de la guerra. En el lenguaje artístico esto sugiere un cambio con respecto a los efectos de los contenidos y las formas: de la exhortación indignada (“Esto no puede ser”), hacia la activación de la agencia política (“Esto no debe volver a suceder”).

En el libro de visitas de la exhibición hecha en la Hemeroteca Nacional Universitaria, hay consenso sobre lo que estos relatos e imágenes muestran: no solo la crueldad de la guerra sino también la humanidad de los jóvenes excombatientes, la revelación de una zona gris donde los antagonismos entre víctimas y victimarios no resultan claros.<sup>14</sup> Antes que acentuar los antagonismos, la verdad de la guerra contribuye a atenuarlos, pues la verdad, como enseñan los trabajos realizados con víctimas, es ya una forma de justicia. Para dar cuenta de este cambio en los modos de ver por parte del público, es decir, un ver más allá del antagonismo, vale la pena transcribir algunas opiniones de los visitantes:

Marta Gómez: No son mis recuerdos, pero al leer cada línea y ver cada imagen, los sentía como propios. La crudeza de las imágenes, sorprende que algo así suceda tan cerca de mí ¡SÍ A LA PAZ/PARA LA GUERRA NADA! (Hemeroteca Nacional Universitaria, 2016).

Mauricio Serrano: El título es muy cierto, esta guerra no la he vivido. Y es que desde el sofá es muy fácil decir que todos son asesinos. Hoy veo la humanidad de aquellos. Humanidad que a unos se las quitaron o otros la dejaron (Hemeroteca Nacional Universitaria, 2016).

Jhonatan Mendoza: De verdad que las imágenes cuentan, expresan y tienen historia. Pero estas pinturas hablan por sí solas, además que dejan huellas en nuestras mentes. Desenterrar y hablar nos invita a vivir y conocer lo que muchos no sabíamos que existía. Me dejan y me tiene impactado de conocer esta parte de la historia de Colombia. Gracias (Hemeroteca Nacional Universitaria, 2016).

Camilo Díaz: Hermanos míos, su dolor también es el nuestro, vamos a buscar un nuevo futuro juntos. Gracias por compartir sus vidas y sus historias (Hemeroteca Nacional Universitaria, 2016).

---

14 El victimario de hoy, probablemente, fue una víctima en el pasado. Juan Carlos, un excombatiente de las AUC, quien fue reclutado a los 16 años y permaneció allí por 4, tituló su pintura “De bueno a malo” (2017), y esto es lo que cuenta: “Mi padre fue asesinado por las Autodefensas. Mi padre era un expendedor de vicio. Cuando asesinaron a mi papá yo tenía 12 años. Años atrás de matar a mi papá, en 1992 también ajusticiaron a un hermano mío que también era expendedor de drogas. Yo me uní a la organización (AUC) porque hay un dicho muy nombrado que dice: “Cuando no puedes con tu enemigo únete a él”. En el pueblo no existía otra opción de poder vengarme, me uní a mi enemigo o también iba a ser ajusticiado”.

Jorge Rojas A: Ojalá todas las personas que nos regalaron estos testimonios tengan el ánimo y la fuerza para superar estas marcas dolorosas de su vida. Gracias por permitirnos conocer de primera mano el sufrimiento y las situaciones tan terribles de esta cruel guerra. Definitivamente en las ciudades desconocemos las atrocidades y la pérdida de humanidad de este conflicto, lo cual en ocasiones no importa, esa es justamente nuestra propia contribución a que este conflicto no termine (Hemeroteca Nacional Universitaria, 2016).

“La guerra que no hemos visto” opera como dispositivos de activación del habla de los perpetradores de asesinatos, desapariciones, masacres y desplazamiento forzado, cuyas acciones, en muchos de los casos, deliberadamente se ejecutaron con sevicia: no solo matar, sino rematar y contramatar (Uribe, 1990). Para que la palabra se active no basta con preguntar a los testigos, sobrevivientes y perpetradores en busca de información, como opera la reportería: llegar a la zona de los hechos, entrevistar a los protagonistas y marcharse. La activación del habla en los casos señalados está unida a la construcción de memoria histórica, que solo es posible con un trabajo de largo plazo con las personas y las comunidades.

### **Las cenizas y los rastros**

Los cuerpos arrojados a los ríos dan cuenta de los excesos de la violencia en Colombia. No solo la tortura, el asesinato y la eliminación de la identidad de las víctimas sino también la incertidumbre de los familiares que buscan a sus desaparecidos: “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”. Sin embargo, aquello que parecería ser el límite de la atrocidad es sobrepasado mediante otro tipo de prácticas. Cuando un cuerpo se rescata de un río o de una fosa común, existe la posibilidad de recuperar la identidad de la víctima mediante técnicas forenses.<sup>15</sup> Es decir, cuando el perpetrador del crimen elimina un cuerpo arrojándolo a un río o enterrándolo en una fosa, existe la posibilidad no solo de recuperarlo sino también de que ese cuerpo sea testigo de su propia muerte mediante las huellas inscritas en él. El problema, para los perpetradores, es que esas huellas proporcionan indicios para la acusación y judicialización de los victimarios. Como el cuerpo, aunque mutilado y descompuesto, tiene la posibilidad de testimoniar, los perpetradores han buscado formas para que aún el mínimo indicio sea destruido. Que no queden objetos: prendas, botas, escapularios; pero que no queden, del mismo modo, carne,

---

15 “En el ámbito forense, cuando a alguien se le ha quitado la vida, el cadáver tiene valiosa información que permite descubrir qué pasó y cómo. Por ejemplo, las huellas y evidencias físicas halladas dan cuenta del final de su vida, de los medios y mecanismos utilizados por quien le quitó la vida, de lo que es posible también inferir cómo era la estructura mental y carácter del victimario o perpetrador, y sus posibles estrategias y motivaciones para haber cometido el acto violento” (CNMH, 2014, p. 38).

huesos, dientes. Que todo se convierta en ceniza para que no quede ningún rastro de identidad. Desde luego, no hay ceniza sin fuego: “...lo incinerado ya no es nada salvo la ceniza, un resto cuyo deber es no quedar, ese lugar de nada, un lugar puro aunque se esconda”, dice Derrida (2009, p. 23). *Puro* porque es el fuego el que consume la cosa hasta reducirla a ceniza. Sin embargo, aunque se busque eliminar todo rastro, decir “hay ceniza” quiere decir que hay lugar, *aunque se esconda*. Es decir, que aún queda un rastro de lo sin rastro: “El ser sin presencia no ha sido ni tampoco será ahí donde hay ceniza y donde hablaría esa otra memoria. Ahí, donde ceniza quiere decir la diferencia entre lo que resta y lo que es” (Derrida, 2009, p. 25).

Un relato de esa ceniza, del “hay ceniza” y, por lo tanto, un indicio de ser, una presencia, se encuentra en el testimonio de John Gerardo, uno de los pintores de “La guerra que no hemos visto”, cuya experiencia se recoge en el cuadro titulado “Sin rastro” (Imagen 2, p. 96). Allí están, de manera directa, algunas de las cuestiones exploradas en este documento: la experiencia traumática, la catarsis a partir de la simbolización del suceso y la activación del habla, cuyo testimonio construye memoria sobre el conflicto armado. El siguiente es el relato de John Gerardo sobre el descubrimiento de un horno crematorio y la elaboración de la pintura.

### **De las cenizas nacieron las flores**

Este era un horno crematorio del Estado y cremaban residuos hospitalarios: jeringas, fetos, cordones umbilicales, amputaciones que hacen en los hospitales. Inclusive cuando nosotros estuvimos en tratamiento psiquiátrico, porque nosotros solo duramos una semana ahí y nos sacaron, lo primero que tuvimos fue tratamiento psiquiátrico, la psiquiatra decía que era muy exagerado lo que estábamos contando, que las tripas eran cordones umbilicales, que las manos y los pies que habíamos visto eran amputaciones que hacían en los hospitales. Era lavándonos el cerebro y tome la pepa y tome la pasta. Fueron casi como 15 días viviendo una fantasía. Ellos tratando de que uno olvidara eso. Y todavía hoy. Yo soy pensionado, y aún ellos intentan averiguar qué tanto ha olvidado uno y a qué personas se los ha contado...

Cuando yo estaba prestando servicio militar para un diciembre de 2003 me enviaron para la Base del Gualtal. En esa época la utilizaban para enviar a los soldados que se portaban mal en el batallón, los que robaban camuflado, armamento o consumían droga. Yo estaba entre los que no hacían caso, pues había tenido problemas con los comandantes. Cuando llegamos allá la orden que habían dado era que ningún soldado podía estar por allá, en lo que parecía una escombrera. Yo

recuerdo que entraban muchas volquetas a botar escombros de allá de Cúcuta. A lo lejos vi un búnker largo y por fuera flores. En el desierto ver eso era como un oasis, es algo imposible, algo no cuadraba ahí. Entonces eso me causó curiosidad.

No me arrimé mucho porque había mucha gente por fuera. Estaban trabajando, estaban sacando tierra en carretas. Había carretas y gente. Yo le comenté al sargento, él llamó al batallón para informar y lo regañaron, incluso lo castigaron porque los soldados estaban por fuera. Que lo primero que habían dicho que no hicieran y era lo primero que hacían. Que mirara bien, que nosotros éramos soldados problema y peligrosos, que no debíamos tener contacto con la población civil y que no sé qué (metiendo ahí terror). Él, como era de inteligencia, sabía que cuando aquí salían soldados profesionales de inspección encontraban guacas (armamentos, fusiles, dólares, caletas). Cuando le negaron el permiso para inspeccionar él pensó que por aquí había algo grande. Él dijo, hagámonos cargo de eso, igual ya me castigaron y me hicieron castigarlos a ustedes. Él no pensó la magnitud de lo que íbamos a encontrar.

Nosotros empezamos a subir y eso estaba en funcionamiento: el horno, esta motosierra estaba encima de la nevera, así como se ve ahí, o sea que estaba en uso. Nosotros primero empezamos a mirar esto, para adentro, las neveras estaban cerradas pero por fuera sí se veía sangre. El olor era muy insoportable. Imagínese el olor de carne humana chamuscada. Empezamos a recorrer para buscar explosivos. Ya después de que miramos las canecas y todo eso empezamos a mover esto y eso son cenizas y aquí todo esto era metal (hebillas...). Yo supongo que los sacaban por acá. La ceniza la botaban acá y allá lo que era metal. Aquí encontraba las tirillas de los brasieres de las mujeres, entonces supimos que había mujeres: pulseras, candongas. Por eso descubrimos que ahí iba a parar todo el mundo. Esto era ropa de marca: Pronto, Americanino, y así supimos que aquí iba a parar gente rica. Estos duros yo creo que eran los líderes o los dueños de las ollas, que las Autodefensas, como ellos confiesan, el DAS les daba la lista para ejecutarlos. Los que no eran así los encontrábamos en las bolsas. Empezamos a abrir las bolsas y ahí sí encontrábamos a los consumidores de droga, torturados y descuartizados. Unos no tenían las puntas de los dedos, la orilla de los ojos, las narices, los labios. Y estaban ya partidos en varias partes. En cada nevera había un promedio de 10 bolsas. En cada bolsa había un muerto. Las primeras bolsas eran muertos recientes, las que estaban atrás eran fosas. Y de las cenizas de los cuerpos cremados nacieron las flores que yo veía a lo lejos.

En la inspección éramos ocho. Seis están el cuadro y dos afuera. A este lo hice vomitando, que es El Chispas y era el que tenía que hablar pues cargaba con las comunicaciones, imagínese, y fue el que menos habló. Es como lo impactante de haber estado ahí adentro. Yo soy este, le puse grado de teniente porque nunca esperábamos dar la cara acá. Yo sentía que me descuartizaban con eso, de sólo imaginarme cómo sufrirían esas personas. Yo por estar acá adquirí dermatitis crónica y duré tres meses en tratamiento. El olor se me metió por dentro y la piel se me estaba pudriendo. La primera semana el olor me salía por el camuflado, por las mangas, por el cuello. Y a los 15 días empezaron a salirme unas marcas de monedas y se me comían el color de la piel y después empezaron a comer hacia abajo. Yo duré todo ese tiempo sufriendo porque no sabían qué era y empezaron a hacerme exámenes, a mandarme para Estados Unidos. Allá fue que dijeron que tenía dermatitis crónica. Me formularon unas cremitas que me duraban tres días. Sólo a mí me dio eso.

Yo el cuadro ya lo había terminado, ya había hecho las cruces blancas y amarillas. Estas flores eran tan raras, eran como tocarle la punta de la oreja a un gato. Un día antes de entregar el cuadro tuve un sueño. En el sueño yo estaba en una exposición y había una señora llorando y ella quería saber quién había pintado el cuadro, que de dónde era. Y yo le pregunté que porqué quería saber. Y ella dijo que quería ir allá por una flor pues sabía ya dónde estaba el hijo. Yo tuve ese sueño y me levanté asustado y me acordé mucho de esa flor roja como una cruz, esa fue la que pinté a lo último. Yo creo que con eso cerré los sueños y las pesadillas que tuve. Son cosas que no nos dejaban dormir, esto nos dio a nosotros insomnio crónico. Pero después de que pintábamos estos cuadros eso ya se salía de la mente, ya no volvíamos a soñar eso, ya concilia uno el sueño.<sup>16</sup>

En una investigación sobre los hornos de Norte de Santander, realizada por el periodista Javier Osuna (2015), se reconstruyen los hechos a partir de los testimonios de las familias de personas desaparecidas, así como del perpetrador que organizó esta forma de exterminio, Iván Laverde Zapata, alias “El Iguano”, primer comandante paramilitar que confesó el uso de hornos crematorios en audiencia pública en octubre de 2008. Los paramilitares confiesan haber reutilizado una vieja ladrillera en 2001 y, dos años después, haber construido un improvisado horno en una finca

---

16 Este relato se construye a partir de una entrevista realizada por Elkin Rubiano a John Gerardo el 2 de enero de 2018 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, con ocasión de la exposición “Ríos y Silencios” de Juan Manuel Echavarría. John Gerardo fue uno de las guías de la exposición realizada entre el 21 de octubre de 2017 y el 31 enero de 2018.

donde fueron incineradas, en total, 560 personas, según el fallo contra Salvatore Mancuso.<sup>17</sup> No obstante, las confesiones de los paramilitares no concuerdan con el relato de John Gerardo y la representación de su hallazgo en “Sin rastro”. Es decir, probablemente hubo hornos crematorios cuya existencia aún no se conoce. Javier Osuna se pregunta:

¿habrán más? Si es así ¿por qué no se han confesado en la Ley de Justicia y Paz?, ¿sabía el ejército de su existencia?, ¿quiénes fueron los responsables de su construcción?... la situación se hace más tenebrosa, ya que después de contemplar el horror de los hornos ‘Felipe’ [por protección, ese fue el seudónimo utilizado por John Gerardo para dar su testimonio en ese entonces] y sus acompañantes fueron ascendidos de rango, según su testimonio, no por sus méritos, sino para comprar su silencio (Osuna, 2015, p. 283).

Es decir, el relato y el cuadro de John Gerardo siguen testimoniando ante el silencio impune de los perpetradores, pues su hallazgo no fue el de la vieja ladrillera o el horno de la finca ‘Pacolandia’. Las instalaciones halladas en lo que él llama un búnker están adecuadamente equipadas: dos neveras industriales y un horno en la infraestructura de lo que parecería ser un equipamiento hospitalario. Es decir, un equipamiento de salud en el que se eliminaban residuos orgánicos se transformó en un equipamiento para el sistemático asesinato y desaparición de los cuerpos mediante su incineración.<sup>18</sup> Equipamiento que funcionaba, probablemente, con la complicidad de las autoridades locales.<sup>19</sup>

El cuadro de John Gerardo, modesto formalmente hablando, tiene una potencia sobre aquello que narra. Parece ser el primer testimonio público sobre

---

17 “De los casi 1.000 cuerpos que los paramilitares de Mancuso desaparecieron, según el fallo, al menos es ‘improbable que sean recuperados 560’. Mientras un 25 por ciento de las víctimas fueron enterradas en fosas clandestinas, un 6 por ciento fueron incineradas”. “Condena confirma que Mancuso usó hornos crematorios, como los nazis” (Sarralde Duque, M., 2014, 6 de diciembre).

18 No sólo convertir un cuerpo en cenizas sino también desaparecer las cenizas mismas: “Amenazados de muerte por sus superiores, también intimidados, los hombres del Frente Fronteras tomaron la decisión de desaparecer las cenizas de los cuerpos calcinados: ‘Se quemaba totalmente todo, a eso se le echaban un balde o tres de agua y eso se volvía nada’” (Osuna, 2015, p. 47).

19 Alias “El Iguano” relata cómo no sólo los comandantes de las AUC sino también las autoridades (ejército y policía) los presionaban para que desaparecieran los cuerpos, un problema para los paramilitares pues, según cuenta, en la zona de Cúcuta no existe ningún río para haber arrojado allí los cuerpos: “Entonces, como eran tantos muertos, noches de 12, 15, 20 en el área del Frente Fronteras y en Cúcuta otros 20 en una noche y algunos desaparecidos. A los desaparecidos los llevábamos a Juan Frío y los enterrábamos porque las mismas autoridades nos decían que no dejáramos rastros porque solo nos traían problemas, ‘nos jalan las orejas de Bogotá’, ‘mandan más ley para que los agarremos a ustedes’, ‘hay más órdenes de investigación’, no, entonces desaparezcán. Algunos fueron por allá al río Pamplonita o al río Zulia, a Puerto Santander, pero en la zona de Cúcuta, por ahí arriba, no había ríos”. De ahí la “solución” de los hornos” (Osuna, 2015, p. 153).

los hornos crematorios y el único, hasta el momento, sobre hornos crematorios de los paramilitares funcionando en instalaciones estatales. Cuando el arte pone en juego la activación del habla, sus resultados no son inmediatos. Son procesos de larga duración para los que resulta indispensable el compromiso del artista con la comunidad participante. En otras palabras, la relación entre el artista y la comunidad no puede estar fundamentada en relaciones pasajeras, si lo que se busca, desde luego, es la construcción de la memoria del conflicto armado reciente.

### La simulación del habla de los testigos

Es necesario reflexionar sobre la cara opuesta de los mecanismos para la activación del habla, lo que podría denominarse “simulación del habla”. La simulación del habla de los testigos, en nuestro contexto, víctimas o perpetradores, no se agota en la acción artística de pretender hablar por los otros. A veces se construyen escenarios para la emergencia de un habla que, no obstante, resulta truncada. Para dar cuenta de esto se analizarán dos casos: “Phoenix” (2015) de Ana María Rueda (Ibagué, 1954) y “Desapariciones” (2009) de Edwin Sánchez (Bogotá, 1976). Ambos proyectos recurren a procedimientos semejantes a los utilizados en “La guerra que no hemos visto”: adultos que recurren al dibujo como una forma de narración.

La obra “Phoenix”, exhibida en el Centro de memoria, paz y reconciliación, fue una de las obras seleccionadas para concursar en la VIII edición del Premio Luis Caballero (2015), considerado el más importante de artes plásticas y visuales en Colombia. En el texto que acompañaba la obra, se consignaba lo siguiente:

*Reflexiona sobre el desplazamiento forzado sufrido por más de seis millones de personas en Colombia a causa del conflicto armado (...) la artista llevó a cabo una serie de talleres con personas en situación de desplazamiento forzado, en los cuales cada participante imaginó y dibujó, uniendo puntos de luz, la constelación personal que reflejará y exteriorizará su deseo más profundo; anhelo que le proporciona día a día la fuerza interior para continuar su camino (...) Phoenix aporta a la construcción de la memoria colectiva e individual desde una perspectiva a la vez íntima y poética<sup>20</sup> (Las cursivas son mías) (Centro de memoria, 2015).*

Dos cosas deben tenerse en cuenta: el trabajo se realizó con víctimas del conflicto armado y la artista considera que esta obra aporta a la construcción de memoria colectiva. La obra es un video proyectado en el techo del “Memorial por la Vida” del Centro de memoria, paz y reconciliación, una estructura de casi

---

20 <http://centromemoria.gov.co/event/phoenix/>

20 metros de altura.<sup>21</sup> La proyección comienza con el movimiento de unas luces sobre un fondo negro, parecen estrellas y constelaciones. La imagen, proyectada hacia esa altura, resulta sobrecogedora. De un momento a otro un trazo de color azul aparece entre los puntos de luz, al tiempo que se escuchan voces reproducidas en altoparlantes. De pronto, el simple trazo se convierte en dibujo y aparecen el rojo, el amarillo y verde en una profusión de dibujos que llenan el espacio proyectado: casas, animales, flores y casas una y otra vez. Con la multiplicación de los dibujos se multiplican las voces: mujeres y hombres parecen estar relatando algo, pero la sobreposición de voces en el espacio vacío genera una reverberación que hacen inaudibles las palabras. Las imágenes en las que aparecen casas, con caminos y un sol en la cúspide, resultan gratas a la mirada. Más que bellas, las imágenes resultan cándidas: adultos que dibujan como niños, y niños (no muchos) que dibujan como pueden hacerlo.

Ana María Rueda cuenta que decidió hacer el proyecto con personas en situación de desplazamiento forzado, pues consideraba que tenían poca visibilidad. Quiso hacer entonces un acercamiento real a partir de unos talleres en los que les explicó a los participantes qué es una constelación y de qué han servido a los viajeros. Después les presentó unas fotografías suyas de destellos de luz en el agua que parecen cielos estrellados. Posteriormente, los invitó a que pensaran y sintieran cuál ha sido esa imagen, de dónde viene la fuerza que han tenido para sobrellevar su desplazamiento y que pusieran tal sentimiento en una imagen con la cual, uniendo los puntos de luz, hicieran su propia constelación para continuar su camino. “Phoenix”, obviamente, supone un renacimiento de las cenizas. Pero cuando se busca precisar más en la naturaleza del proyecto, se descubre que aquello que llamó una “serie de talleres”, tan solo fueron dos con dos grupos de personas diferentes, uno en Facatativá, Cundinamarca, y otro en Engativá, Bogotá. Encuentros de un día con cada grupo, convocados y reunidos por un intermediario. Al preguntársele sobre la participación de las personas en la concepción de la obra y la opinión que tuvieron de la exposición, se revela más información sobre la ausencia de trabajo con la comunidad:

Yo he hablado varias veces con Carlos, el líder de Facatativá, para invitarlo. Él estuvo perdido durante unos ocho meses, no lograba contactarlo, había cambiado de teléfono, finalmente lo ubiqué y lo invité. Y él me dice: “¿Cómo hago el viaje hasta allá para ver eso?”, y yo le digo: “Carlos, pues venga, basta que quiera para que lo logremos, entonces llámeme mañana, llámeme pasado...”. Entonces estoy esperando a que Carlos invite a dos o tres personas y vengan a Bogotá (Conversación con Ana María Rueda, 2015).

---

21 El video de la obra puede consultarse en: <https://vimeo.com/153126339>

En lugar de un trabajo con la comunidad que implica una inmersión y un compromiso duradero de comunicación, intercambios y retroalimentación —que es el modelo de trabajo Echavarría—, aquí la comunidad opera como algo a lo que se accede para el proyecto de la artista. Las personas son, propiamente, parte del material. Por otro lado, se afirma que la obra “aporta a la construcción de memoria colectiva” y es fácil percatarse, de acuerdo a la naturaleza del proyecto, que esta afirmación es solo un eslogan conveniente. Grabar a las personas mientras realizan los dibujos por unas cuentas horas no es, desde luego, un ejercicio de memoria; es una conversación que puede resultar grata, conmovedora o aburrida. El montaje sonoro de la exposición, en el que voces sobrepuestas resultan inaudibles, pone en evidencia, de hecho, la ausencia de memoria, parece que allí no fuera necesario escuchar algo. Hay voces pero no palabras, siguiendo una idea de Rancière que vale la pena reiterar: la política de la estética “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005, p. 19).

El método de Rueda resulta frecuente en algunas propuestas artísticas: capturar relatos de actores y víctimas del conflicto armado de manera fugaz, cuyo propósito parece ser la formalización visual de tales relatos. Ese es el modo de captura realizado en “Desapariciones”<sup>22</sup> de Edwin Sánchez, quien al igual que Echavarría se puso en contacto con excombatientes en el contexto de la Ley de Justicia y Paz y los albergues temporales instalados en Bogotá. Este trabajo se expuso el mismo año en el que lo hizo “La guerra que no hemos visto” (2009). Los procedimientos usados en ambos casos podrían parecer en principio semejantes: relatos y dibujos de excombatientes en los que se los cuenta y visualizan actos de violencia. Sin embargo, los talleres de Echavarría se prolongaron durante meses y fueron colectivos, mientras que las capturas de Sánchez fueron individuales y fugaces. Estos relatos se construyeron a partir de preguntas directas de Sánchez sobre los asesinatos y la obligación de que los relatos se ilustraran con dibujos, aun en contra la voluntad de algunos de los informantes:

...yo le impuse que dibujara. Antes ya había trabajado así con otra persona, que luego me contactó con el ex paramilitar. Esa persona le explicó a él que tenía que dibujar. Al principio el ex paramilitar fue muy reticente, decía que no sabía, que no podía. Pero insistiéndole y recordándole que tocaba dibujar, dibujó, aunque sólo sean unos garabatos (Sánchez, 2011, p. 8).

---

22 El video puede consultarse en: <https://vimeo.com/18647525>

Desde luego, la pretensión de Sánchez no es la de construir memoria histórica, como lo declaran Rueda y Echavarría en los trabajos reseñados. Su intención no es política ni busca ser comprometida con alguna causa social o política. Tal vez lo que evidencia su trabajo es la línea borrosa entre lo permisible y lo reprochable cuando se trabaja con alguna persona o grupo social en situación de conflicto. Allí aparecen cuestiones de orden ético, pues se lleva al límite la voz de un testimonio —de un exparamilitar, un exsoldado o una prostituta—,<sup>23</sup> sin el acompañamiento necesario de tipo profesional, como se recomienda en estos casos. Llegar, capturar un relato de barbarie o traumático y marcharse, abre un vacío que resulta difícil de calcular: después de relatar, ¿qué pasa con estas personas cuando el artista se ha marchado? Aquí el asunto no tiene que ver con legitimar o no una práctica, sino de tener conciencia de que el intercambio que se hace es con personas que han pasado por experiencias emocionales y psicológicas de gran intensidad. El problema tiene que ver con la posible instrumentalización que se haga con estas personas, que no es un asunto moral sino ético.

No obstante, en “Desapariciones” se revela algo inquietante. Allí, señala Sánchez, se creó un ambiente de conversación por fuera de los marcos institucionales y de justicia para lograr mayor distensión en el testigo, eliminando (o controlando) los juicios morales del entrevistador en los gestos y las palabras, es decir, se buscó cierta complicidad entre quien relata y quien escucha. Y el resultado es que los relatos de barbarie son inseparables de la risa, tanto del testigo como de quienes escuchan:

La entrevista que más me gustó fue la que se hizo con el ex paramilitar (...) lo que decía me daba risa, porque en sí era tan absurdo que sobrepasaba los límites del terror (...) la risa fue de complicidad. “Desaparecer los muertos con un caimán”, o “Estar obligado a matar a la mamá” (...) esas confesiones generan una complicidad muy extraña. También le dio risa a la gente que estaba conmigo, es decir, veíamos todo tan absurdo (...) Es el hecho de cómo se aborda el testimonio (...) ¿Con culpa o complicidad? (...) Si yo hubiera ido con una posición de terror o de culpa, el discurso hubiera sido diferente (...) Si uno compara los testimonios registrados con este método con aquellos obtenidos por medio de la forma reglamentada de las autoridades gubernamentales colombianas, se constata que son completamente diferentes (Sánchez, 2011, pp. 7–8).

---

23 Véase el video “Los héroes en Colombia sí existen” (2011) en el que Sánchez contrata a una prostituta para que tenga sexo con un exsoldado a quien debieron amputarle una pierna. En una habitación se entrevista a la prostituta, al soldado, se consume alcohol y cocaína y, finalmente, se consuma el contrato: un soldado sin una pierna tiene sexo con una prostituta.

Con respecto a los discursos de heroísmo escuchados en las primeras fases de las versiones libres de Justicia y Paz, o las declaraciones negacionistas sobre la sevicia en las masacres o las solicitudes de perdón que las víctimas no valoran como auténticas, estos relatos e imágenes capturados por fuera del aparato institucional dejan ver una verdad de la guerra que tal vez no quiere asumirse, ni siquiera en la recepción sublimada del arte. En este punto es que “Desapariciones” y “La guerra que no hemos visto” convergen: muestran algo que aún no quiere verse y dicen algo que resulta difícil de escuchar.

Lo que se ve y se escucha tanto en “Desapariciones” como en “La guerra que no hemos visto”, es dicho y mostrado por aquellos a quienes les ha sido negada la palabra (excombatientes rasos y anónimos). En ese sentido estas obras son políticas, no por su contenido sino por la activación que se pone en práctica; porque son, tal como se ha insistido en este texto, dispositivos de activación del habla. Una de las lecciones de Rancière con respecto al arte crítico es que este no es político ni por el contenido ni por el tema ni por su pretensión de concientizar al público, sino más bien por la activación que a partir de allí se moviliza. En el caso de las obras señaladas, “en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005, p. 19). Pero la activación no solo opera en el caso de los excombatientes sino también en el público, tal como se mostró con algunas declaraciones de los asistentes a la exposición de la Hemeroteca Nacional Universitaria. Aquí vale la pena señalar que uno de los resultados del arte que experimenta con la activación tiene que ver con una inversión de los “efectos” del arte político: interesa menos lo que el arte hace con las personas y más lo que las personas hacen con el arte, un tránsito que va, siguiendo otra idea de Rancière, de los “modos de hacer” a los “modos de ser”, o del régimen representativo al régimen estético del arte. En este régimen el arte opera como un dispositivo de visibilidad que resulta político por la clase de espacio y tiempo que instituye: “cuando aquellos que no tienen tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común” (Rancière, 2012, p. 33). Lo que opera en las obras entendidas como dispositivos de activación del habla es una inversión del orden basado en una distribución jerárquica de los lugares y las funciones. La política de la estética consiste en quebrar la identificación naturalizada de unos *cuerpos* con respecto a unos *equipamientos* y unas *competencias*: que quienes estaban destinados al combate se expongan públicamente con lo que hacen con pinceles.

## Bibliografía

1. Bishop, C. (2009). *Antagonismo y estética relacional*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5140>.
2. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso.
3. Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
4. Centro de Memoria Histórica. (2012). *Justicia y Paz ¿Verdad judicial o verdad histórica?* Bogotá: Centro Nacional de Memoria.
5. Centro de memoria. (2015). *Phoenix*. Bogotá: Centro de memoria. Recuperado de <http://centromemoria.gov.co/event/phoenix/>
6. CNMH (2014, 23 de julio). *¿Cómo crear memoria histórica con las fuerzas militares?* Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/fr/noticias/noticias-cmh/como-crear-memoria-historica-con-las-fuerzas-militares>
7. Conversatorio con Ana María Rueda (2015, 27 de octubre). Bogotá: Centro de memoria, paz y reconciliación. Registro fonográfico (archivo personal).
8. Derrida, J. (2009) *La difunta ceniza / Feu la cendre*. Buenos Aires: La Cebra.
9. Echavarría, J. M. (1997). *Corte de florero*. Juan Manuel Echavarría. Bogotá. Recuperado de [http://jmechavarria.com/chapter\\_cortedeflorero.html](http://jmechavarria.com/chapter_cortedeflorero.html)
10. Echavarría, J. M. (2009) *Sacando la guerra de la abstracción. Conversación Ana Tiscornia - Juan Manuel Echavarría*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro. [http://www.laguerraqueno hemos visto.com/espanol/ensayo\\_tiscornia-echavarria.html](http://www.laguerraqueno hemos visto.com/espanol/ensayo_tiscornia-echavarria.html)
11. El informe de la masacre de El Salado. (2009, 14 de septiembre). *El espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/articulo161242-el-informe-de-masacre-de-el-salado>
12. Gamboa, A. (2015). *Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia*. Recuperado de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Rad-4457-Cat-1-HACER-VER-REPRESENTACIONES-DE-LA-GUERRA.pdf>

13. Grisales Blanco, F. (2011). El lugar común. *Eleuthera*, 5, 232–246. Recuperado de [http://vip.ucaldas.edu.co/eleuthera/downloads/Eleuthera5\\_16.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/eleuthera/downloads/Eleuthera5_16.pdf)
14. Grisales Vargas, A. L. (2014) El arte como forma esencial del olvido. En J. Domínguez Hernández (Ed.), *El arte y la fragilidad de la memoria* (pp. 15-40). Medellín: Sílabo
15. Grupo de Memoria Histórica. (2008). *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. Bogotá: Editorial Planeta.
16. Grupo de Memoria Histórica. (2009). *El Salado: rostro de una masacre* [Documental]. Colombia: Grupo de Memoria Histórica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OrSbzIt0-U5>
17. Guzmán, G., Fals Borda, O. & Umaña Luna, E. (1977). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social (tomo I)*. Bogotá: Punta de Lanza.
18. Hemeroteca Nacional Universitaria. (2016). *Libro de visitas de la Hemeroteca Nacional Universitaria de la Universidad Nacional de Colombia*
19. Los hornos del horror en el Catatumbo. (2009, 9 de mayo). *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/impreso/salvatore-mancuso/articuloimpreso140079-los-hornos-del-horror-el-catatumbo>
20. Orozco, I. (2003). *La postguerra en Colombia. Divagaciones sobre la venganza, la justicia y la reconciliación*. Indiana: University of Notre Dame Press/Kellogg Institute.
21. Osuna, J. (2015). *Me hablarás del fuego. Los hornos de la infamia*. Bogotá: Ediciones B.
22. Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
23. Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
24. Rendón Marulanda, O. (2017, 17 de abril). Así es como la fuerza pública quiere contar la memoria del conflicto. *El Colombiano*. <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/ministro-de-defensa-hara-parte-del-consejo-del-centro-nacional-de-memoria-historica-KE6350815>

25. Rubiano, E. (2017). Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo. *Análisis Político*, 90, 103–120.
26. Sánchez, E. (S.f.). *Entrevista con Edwin Sánchez y Víctor Albarracín*. Bogotá: Academia.edu. Recuperado de [https://www.academia.edu/2111527/Entrevista\\_a\\_Edwin\\_Sánchez\\_y\\_Víctor\\_Albarracín](https://www.academia.edu/2111527/Entrevista_a_Edwin_Sánchez_y_Víctor_Albarracín)
27. Sánchez, G. (2009). La guerra y la mirada. En Museo de Arte Moderno de Bogotá (ed.), *La guerra que no hemos visto* (pp. 44-48). Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.
28. Sarralde Duque, M. (2014, 6 de diciembre). Condena confirma que Mancuso usó hornos crematorios, como los nazis. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14941295>
29. Taussig, M. (2010). El lenguaje de las flores. *Universitas Humanistica*, 70, 225–252.
30. Uribe, M. V. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres del Tolima 1948–1953*. Bogotá: Controversia.
31. VerdadAbierta.com (2015, 7 diciembre). *La magnitud de los crímenes develados por Justicia y Paz*. Bogotá: VerdadAbierta.com. Recuperado de <https://verdadabierta.com/la-magnitud-de-los-crimenes-develados-por-justicia-y-paz/>
32. Yepes, R. (S.f.). *Guerreros (in)visibles. Sobre La guerra que no hemos visto de Juan Manuel Echavarría*. Bogotá: Academia.edu. Recuperado de [https://www.academia.edu/4271567/Guerreros\\_in\\_visibles.\\_Sobre\\_La\\_guerra\\_que\\_no\\_hemos\\_visto\\_de\\_Juan\\_Manuel\\_Echavarría](https://www.academia.edu/4271567/Guerreros_in_visibles._Sobre_La_guerra_que_no_hemos_visto_de_Juan_Manuel_Echavarría)



**Imagen 1**

José Víctor

*Sin título (2007)*

Autor: Excombatiente de las “FARC” (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia)  
reclutado a los 12 años y permaneció 9 años



**Imagen 2**  
Jhon Gerardo  
*Sin rastro (2007)*

Autor: Excombatiente del ejército Nacional de Colombia. Ingresó a la edad de 19 años

**Testimonio:**

Me fui a andar detrás de ese camino y por allá en el fondo se veía como una especie de un Búnker de Cemento grande y alrededor se veían bastantes cosas de colores que son las flores que yo pinto ahí. Allá es tierra caliente y es más parte desierta, entonces a uno se le hace raro ver flores... algo raro hay por allá. Eso lo viví todo y aún todavía siento el olor. El horno estaba prendido y el olor así a sangre, como a carne humana, yo nunca había experimentado ese olor... y como el frío que me generó dentrar allá, porque era un frío todo raro, todo extraño. Es un crematorio de las autodefensas. Y de las cenizas nacieron las flores... de las cenizas de los muertos... las flores, las repetí mucho. Hice las blancas y al otro día hacía las rojas, y yo tenía sueños... que tenía este cuadro en una exposición y que había una señora diciendo que quién había hecho el cuadro, que ella quería saber dónde estaban las flores, dónde había sido eso, para ella ir por una flor de esas que de pronto ahí estaba el cuerpo del hijo de ella. Yo tuve ese sueño así y me levanté asustado y me acordé mucho de esa flor roja como una cruz, esa fue la que pinté a lo último.



Imagen 3  
Caliche

*Secuestro de una persona inocente (2007)*

Autor: Excombatiente de las AUC.

**Testimonio:**

Era una profesora que tenía por ahí unos treinta años. Estuvo secuestrada tres meses. El comandante lo que pensaba era que ella era una ideóloga de la subversión y que ella sabía dónde mantenían las caletas y por dónde operaban. El comandante se metía allá al cambuche y siempre abusaba de ella, la tenía era como pa' tener sexo, no más. Decidió matarla porque era dizque un encarte y porque de pronto sapiaba quien era el que la había tenido. El mismo comandante la mató con un cuchillo porque allá no se podían hacer tiros ni nada porque por ahí estaban las FARC. Por esa zona, siempre había mucha coca sembrada. Ese comandante la partió en dos y la metió ahí en el hueco.



**Imagen 4**

Silfredo

*Muerte de los cuatro colegiales por cumplir con la tarea del colegio (2007)*

Autor: Excombatiente de las FARC reclutado a los 16 años y permaneció allí por 4 años.

**Testimonio:**

Resulta y acontece que estos muchachos de blanco, uniformados, son cuatro colegiales de un pueblito que se llama San José del Fragua. Ya se iban a graduar. Ese día les tocó ir a cumplir con la tarea de venir y llegar a Zabaleta. Entonces aquí había un campamento guerrillero y los cuatro muchachos no habían pedido permiso, ni nada, para poder entrar, pues allá tocaba era pedir permiso. Los cogieron y los tuvieron tres días amarrados. Ellos lloraban amargamente. Eran dos muchachas y dos muchachos. Ellos decían que por qué los tenían que tener amarrados si ellos no debían nada, que el deseo de ellos era graduarse, seguir adelante, acabar los estudios pa' ayudarle a la familia. Ya la familia de ellos se juntaron y hablaron con la junta del pueblo y entonces ya la guerrilla se enojó y de una vez los iban matando, y los mataron a todos cuatro. Yo, como soy tan blandito de corazón, yo lloré, pero como uno allá no puede dejar que miren que uno está llorando, que es una sanción durísima.

# Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas\*

Alain Badiou. Theatre and politics as collective subjectivations

Por: **Stephane Vinolo**

Facultad de Ciencias Filosóficas y Teológicas  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Quito, Ecuador

E-mail: stephane\_vinolo@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-3371-0805

Fecha de recepción: 19 de noviembre de 2017

Fecha de aprobación: 9 de febrero de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a05

**Resumen.** *Desde el surgimiento griego de la filosofía, el teatro y la política mantuvieron vínculos complicados, pero estrechos. A su manera, ambos pretenden unificar multiplicidades mediante el entrecruzamiento localizado de ideas y de cuerpos. Superando los modelos platónicos, aristotélicos y heideggerianos de la relación entre arte y filosofía, mostramos con Badiou que la articulación contemporánea del teatro y de la política subyace dentro de un juego dialéctico que constituye al Sujeto colectivo de ambos campos. Para este fin, es necesario repensar el punto de contacto entre el teatro y la política a la luz de sus diferentes producciones de verdades. Reubicando la verdad en el centro de ambas actividades, es posible ver con Badiou que tanto el teatro contemporáneo como la política, contribuyen a la creación de Sujetos fieles a momentos en los cuales el colectivo se hace posible mediante la manifestación de su indiferencia a las diferencias. Así, más allá del hecho de que teatro y política puedan ser objetos el uno del otro, y que se habiten el uno al otro, el teatro revela lo que puede seguir siendo, hoy en día, una política que no abandone lo político.*

**Palabras clave:** *Alain Badiou, dialéctica, política, sujeto, teatro, verdad*

**Abstract.** *Since the Greek emergence of philosophy, theatre and politics maintained complicated but close links. In their own way, both seek to unify multiplicities through the localized interweaving of ideas and bodies. Overcoming the Platonic, Aristotelian and Heideggerian models of the relationship between art and philosophy, it is shown with Badiou that the contemporary articulation of theatre and politics lies within a dialectical game that constitutes the collective Subject of both fields. For this purpose, it is necessary to rethink the point of contact between theatre and politics in the light*

---

\* Este artículo es resultado del proyecto de investigación titulado “Los fundamentos ontológicos y éticos de lo político” (Referencia N. 013060) adscrito a la Universidad de Quito.

## Cómo citar este artículo:

MLA: Vinolo, Stephane. “Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas.” *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 99–118.

APA: Vinolo, S. (2018). Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas. *Estudios de Filosofía*, 58, pp. 99–118.

Chicago: Vinolo, Stephane. “Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 99–118.

*of their different production of truths. Relocating the truth at the centre of both activities, it is possible to unveil with Badiou that both contemporary theatre and politics contribute to the creation of faithful Subjects when the collective is built through the indifference to the differences. Thus, beyond the fact that theatre and politics can be objects of one another, and that they inhabit each other, theatre reveals what can still be, today, the only real and true politics.*

**Keywords:** Alain Badiou, dialectics, politics, subject, theatre, truth

*“El teatro es un arte que agrupa a las personas y tal vez las divide o las unifica: es un arte de lo colectivo. Hay una teatralidad política, o una política de la teatralidad, que se combina en torno a esta figura de la agrupación”.*  
(Badiou, 2015, p. 75).

## Introducción

A lo largo de la historia de la filosofía, las relaciones entre el arte, la política y la filosofía fueron complejas, a veces incluso excesivas tanto en la admiración como en la violencia, pero fueron constantes, repetidas y fundamentales. Desde la expulsión de los poetas de la ciudad ideal en el libro X de *La República*,<sup>1</sup> al elogio de la poesía como único discurso que nos abra un acceso al Ser en Heidegger, el arte, la política y la filosofía no han dejado de entrecruzarse dentro de un triángulo amoroso cuyas raíces yacen en Grecia. Es cierto que tal como se dio un olvido del Ser, también parece haberse dado, en filosofía, momentos de olvido del arte y de la política. Por ejemplo, casi no encontramos línea alguna acerca de éstos en obras fundamentales de la filosofía como las de Descartes, que siguen determinándonos en gran medida. Es notable que el autor que más determinó a la Modernidad y a nuestro mundo, no redactó ningún texto explícito acerca de política o de arte. Podemos intentar reconstruir un pensamiento político a partir de sus textos (Guenancia, 2012), o inventar una estética cartesiana (Dumont, 1997), pero Descartes no redactó tratado alguno explícitamente político o estético. En su oposición a la Modernidad, o en su posición de relevo de ésta, la filosofía contemporánea ha retomado el juego amoroso entre filosofía, política y arte. Basta con leer algunos de los textos fundamentales de Gilles Deleuze (1981), Jacques Derrida (1978), Stanley Cavell (1979) o Jean-Luc Marion (2014) para ver en qué medida no sólo el arte y la política pueden ser

---

1 “A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la pérdida del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son” (Platón, 1986, X, 595b, p. 457).

objeto de reflexión para la filosofía, sino que además pueden ayudar a manifestar nuevas modalidades del pensamiento filosófico. Es entonces a raíz de la filosofía, bajo la sombra protectora de la larga tradición de la articulación filosófica de ambos campos, que queremos repensar los vínculos entre arte y política hoy en día. Para hacerlo, la obra de Badiou nos servirá de guía, y más precisamente su concepción precisa y original del teatro, puesto que es con el teatro que el arte se acerca mejor a la política. Escogemos a Badiou primero porque hace del arte y de la política dos de los cuatro procedimientos genéricos de verdades (a los cuales se suman la ciencia y el amor), por lo que juegan, en su obra, sobre el mismo plano de inmanencia: “Estas mismas razones establecen que los cuatro tipos de procedimientos genéricos especifican y clasifican, hasta hoy, todos los procedimientos susceptibles de producir verdades (sólo hay verdad científica, artística, política o amorosa)” (Badiou, 1990, p. 15). Segundo porque, para él, la filosofía, al contrario, no produce verdades sino articula las verdades producidas dentro de los cuatro campos mencionados, permitiéndonos pensar el punto de contacto entre éstos: “[...] la filosofía es la intermediaria de los encuentros con las verdades, es la madama de lo verdadero [...], las verdades son artísticas, científicas, amorosas o políticas, pero no filosóficas” (Badiou, 2009a, p. 54). Dado que hay verdades artísticas y verdades políticas, éstas entran necesariamente en contacto sobre un punto que debemos determinar para re-pensar las determinaciones cruzadas de la política y del arte.

Para pensar este vínculo en su modalidad contemporánea hubiéramos podido utilizar otras artes, tales como la pintura, la escultura o el cine. Sin embargo, lo hacemos a partir del teatro porque éste manifiesta de manera esencial un vínculo con la política en tanto ambos se proponen articular ideas y cuerpos. Efectivamente, varios de los conceptos más fundamentales del teatro se pueden aplicar al campo de la política. De manera esencial, el teatro es la creación de un colectivo, es decir, que tal como la política, crea una unidad a partir de una multiplicidad de individuos. Ahora bien, así como en la política, la unidad del público en este lugar común que es el teatro no puede limitarse a una co-presencia serial<sup>2</sup> —que no es más que una

---

2 Encontramos aquí la fidelidad de Badiou a las tesis sartreanas de la *Crítica de la razón dialéctica*. Recordemos que, para Sartre, la serie es el colectivo unificado por una relación individual y externa al individuo. Así, el colectivo se da sin que nadie tenga consciencia de pertenecerle. Tal como podemos verlo en un colectivo de individuos que esperan un bus o un tren: “[...] estos individuos forman un grupo porque tienen un *interés común*, es decir, en tanto que, separados como individuos orgánicos, les es común y les une desde el exterior una estructura de su ser práctico-inerte” (Sartre, 1963, p. 437).

yuxtaposición de singularidades, tal como sucede en las salas oscuras del cine.<sup>3</sup> Efectivamente, la unión del público en el caso del teatro va mucho más allá que la de una simple co-presencia de individuos que permanecen encerrados, cada uno, en su mundo. Es una unión que debe pensarse como un verdadero cuerpo u organismo. Segundo, se suele pensar que el teatro, tal como la política, es una cuestión de representación, es decir, que la unión del público se manifiesta y se consolida frente a personas que significan algo más que lo que realmente son. En fin, y de manera fundamental, el teatro, a diferencia del cine es, tal como lo dice Badiou citando a Vilar, un arte de las posibilidades más que de las realizaciones: “Gracias a él comprendí que el teatro era más un arte de posibilidades que un arte de realizaciones” (Badiou, 2015, p. 12). Quién va al teatro se expone al riesgo del acontecimiento, al riesgo de que algo imprevisto suceda, de que lo que se da sobre el escenario exceda lo que estaba programado, tal como sucede en toda verdadera política. Estos puntos de contacto entre política y teatro son tan manifiestos y, a la vez, tan misteriosos que Badiou establece una verdadera relación isomórfica entre ambos campos: “[...] tal como si el teatro fuese isomórfico a esta *actividad* singular que llamamos “política” (no hablo aquí de la gestión monótona del Estado)”<sup>4</sup>

No se trata entonces con Badiou de determinar cuáles deberían ser las políticas públicas necesarias para el arte, y más precisamente para el teatro, ni tampoco analizar en qué medida hay cierta teatralidad de toda política. La posición que nos ayuda a pensar Badiou es más radical. Se trata de pensar cómo el teatro, en sí mismo, conlleva una concepción de la política. Proponemos pensar así con Badiou, no una política del teatro, menos aún una política como teatro, sino al teatro en tanto política.

## I – El nexo verdadero de la política y del arte

Repartamos entonces de los posibles nexos históricos entre filosofía y arte. La primera manera de articular a ambos es, para Badiou, el nexo *didáctico*. Según esta modalidad, el arte no produce directamente verdades, pero es el vector suave y amigable de verdades que no le son sólo exteriores, sino que además surgen en

---

3 « Le temps de la projection est celui d'un rassemblement inconsistant, d'une collection serielle » (Badiou, 2014, p. 22).

4 « [...] comme si le théâtre était isomorphe à cette *activité* singulière qu'on nomme « politique » (je ne parle pas ici de la monotone gestion de l'État) » (Badiou, 2014, p. 26).

campos mucho más austeros y difícilmente accesibles que el campo artístico. El arte permite, a las personas que necesitan tomar caminos más sensibles y afectivos, acceder a la rudeza de las verdades. Esta es de manera prioritaria la posición platónica; posición según la cual, dado que el carácter sensible del arte lo compromete, por mucho que éste pueda encarnar las Ideas, no puede sino degradarlas y corromperlas. De allí la crítica constante de Platón a los artistas según la lógica de la *mimesis*. El arte no es más que una imitación —y en consecuencia una degradación— de las verdades ideales que, únicamente como tales, permanecen puras. Así, en el nexo didáctico, el arte es: “[...] el encanto de una apariencia de verdad” (Badiou, 2009a, p. 46). La posición didáctica distancia al arte de la filosofía, desplazando la verdad del lado de la filosofía y alejándola del arte. Este nexo es también el que presenta Sartre cuando articula las tesis filosóficas de *El ser y la nada* (1943) con su encarnación novelesca en *La náusea*. En varias ocasiones, Sartre afirmó que *La náusea* es un texto propedéutico para entrar en el edificio conceptual y árido que es *El ser y la nada*. Aquí, el arte literario permite expresar de manera más sencilla verdades filosóficas que, por encarnarse en la literatura, se degradan.

La segunda modalidad del nexo entre filosofía y arte, es el nexo, más tardío, que llamamos *romántico*. Presenta el carácter contrario al del nexo *didáctico*. En este caso, el arte es el único campo capaz de alcanzar verdades que permanecen herméticas a las otras disciplinas: “La tesis en este caso es que el arte *sólo* es capaz de verdad. Y [que] en ese sentido alcanza aquello que la filosofía sólo puede indicar” (Badiou, 2009a, p. 47). Dado que conocer siempre es someter las cosas a las condiciones de la objetividad (Marion, 2010), todo conocimiento está limitado a lo que puede entrar dentro de éstas, por lo que todo un campo de los fenómenos permanece fuera del alcance de nuestro conocimiento (Marion, 2008). En contra del concepto que encierra la cosa dentro de condiciones objetuales plenamente humanas y, por lo tanto, limitadas, el arte podría levantar los velos que ocultan a la verdad con el fin de dejarla presentarse a partir de ella misma. Cuando el concepto sólo nos da acceso a objetos, el arte, en su proceso de revelación, podría ponernos en presencia de la verdad, en un estado de plena parusía. Reconocemos aquí la concepción heideggeriana del arte y de las relaciones entre arte y filosofía (Heidegger, 2006).

En fin, podemos imaginar un tercer nexo que es el nexo *clásico*. Lo encontramos desde Aristóteles hasta cierta filosofía moderna. Este nexo expresa dos posiciones. Primero, el arte no es capaz de proveernos un acceso a la verdad puesto que se mueve dentro del campo de la *mimesis* y de la representación. Sin embargo,

a diferencia de lo que sucede en Platón, esta incapacidad no es problemática ya que no es papel del arte el acercarnos a la verdad. La verdad no es su destino ni su horizonte. Preguntaremos entonces, según esta modalidad del nexo, ¿cuál es el papel del arte en la ciudad? El arte no tiene función epistemológica alguna sino un papel ético. Mediante una catarsis, dirige a las almas para curarlas y no para instruir las: “De esto resulta que la norma del arte consiste en su utilidad en el tratamiento de las afecciones del alma” (Badiou, 2009a, p. 48). De esta manera, es posible instalar una relación pacífica entre el arte y la filosofía, dado que, al desvincular el arte de la verdad, éste ya no es un pensamiento:

En el didactismo, la filosofía se enlaza con el arte siguiendo la modalidad de una vigilancia educativa de su destinación extrínseca a lo verdadero. En el romanticismo, el arte realiza en la finitud toda la educación subjetiva de la que es capaz la infinidad filosófica de la Idea. En el clasicismo, el arte capta el deseo y educa su transferencia por medio de la proposición de una apariencia de su objeto (Badiou, 2009a, p. 49).

Cada uno de estos nexos refleja cierta concepción de la política. Reconocemos que el nexo didáctico es el nexo marxista cuyo paradigma es el teatro de Brecht. Para éste, hay una verdad política externa al arte, y es deber del arte llevar a las personas que no tienen acceso directamente a ésta: “La meta suprema de Brecht consistía en crear una «sociedad de los amigos de la dialéctica» y el teatro era, para muchos, el medio de una sociedad de ese tipo” (Badiou, 2009a, p. 50). De ahí que el arte haya sido políticamente controlado, dado que, al manifestar una verdad que le era externa, hubiera podido caer en la manifestación de ideas liberales, traicionando la verdad marxista que tiene que poner en escena. El nexo romántico es el de la hermenéutica heideggeriana, dado que: “Ella expone en apariencia un entrelazamiento indiscernible entre el decir del poeta y el pensar del pensador. Sin embargo, el poeta queda con ventaja, ya que el pensador es sólo el anuncio de la vuelta atrás, la promesa de la llegada de los dioses en el colmo del desamparo, la elucidación retroactiva de la historicidad del ser” (Badiou, 2009a, p. 51). En fin, el nexo clásico es aquel del psicoanálisis, ya que, en éste, el arte no se piensa sobre el horizonte de la verdad sino sobre el horizonte del objeto del deseo; revela el verdadero objeto del deseo que, sin su manifestación artística, hubiera permanecido escondido. Sin embargo, nota Badiou, estos tres nexos no nos permiten pensar la situación contemporánea del arte, y, por lo tanto, tampoco su vínculo con lo político. Estas tres posiciones fueron saturadas y ocultaron fundamentalmente el arte, afirmando, *in fine*, que el arte no piensa. Por un lado, el marxismo sometió el arte a una verdad de Estado. La posición romántica llevó al arte más allá del pensamiento. En fin, el nexo clásico rompió el vínculo entre arte y verdades, relegándolo a una simple vía de acceso a cierto grado de consciencia del Sujeto.

Para entender este fracaso y ver mediante qué camino podemos re-articular el arte y la política, es necesario comprender el núcleo del fracaso de los tres nexos pasados. Las relaciones entre arte y filosofía se pueden clasificar gracias a dos conceptos que Badiou define. Por un lado, está la *inmanencia*, lo que mide el grado de exterioridad de la verdad en relación con los efectos artísticos de las obras. Ella responde a la pregunta que consiste en saber si hay verdades artísticas o si el arte es, al contrario, el vector de verdades no-artísticas. Por otro lado, está la *singularidad*, lo que determina en qué medida una verdad artística es propiamente artística, o si podría, al contrario, ser llevada o expresada también por otros campos. La posición de Badiou surge como relieve de los fracasos de las maneras según las cuales los tres nexos articulan inmanencia y singularidad. Para el romanticismo, la relación entre el arte y la verdad es inmanente pero no-singular. En el caso del nexo didáctico, la relación es singular pero no-inmanente. En fin, para el clasicismo, la relación no es singular ni inmanente, dado que la verdad ya no es el horizonte del arte. Ahora bien, tal como vemos, falta una cuarta articulación posible, que es la que propone Badiou. Se debe pensar la relación entre arte y verdad de manera inmanente y singular. Esto supone afirmar dos posiciones fundamentales. Primero: “[...] el arte es rigurosamente coextensivo a las verdades que él prodiga” (Badiou, 2009a, p. 54). Segundo: “[...] esas verdades no están dadas en ningún lugar fuera del arte” (Badiou, 2009a, p. 54). Lo que Badiou sintetiza en una sola fórmula: “[...] el arte en sí-mismo es un procedimiento de verdad” (Badiou, 2009a, p. 54).

## II – La verdad del arte y el acontecimiento teatral

Pensar la articulación del arte con la política implica, primero, devolverle al arte su capacidad creadora de verdades, que es lo que más lo asemeja a la política. Sabemos que para Badiou (1999), el Ser no es más que multiplicidades de multiplicidades, que no son sino multiplicidades inconsistentes, cuya descomposición infinita desemboca finalmente sobre multiplicidades de vacío (Vinolo, 2014). Pero dentro de esta ontología, hay dos multiplicidades específicas y diferentes: las multiplicidades extraordinarias<sup>5</sup> (o acontecimientos) y las multiplicidades genéricas (o verdades<sup>6</sup>).

5 “Este tipo de conjuntos que se pertenecen a sí mismos fueron bautizados por el lógico Mirimanof como conjuntos *extraordinarios*. Se podría entonces decir lo siguiente: un acontecimiento está formalizado ontológicamente por un conjunto extraordinario” (Badiou, 1999, pp. 213–214).

6 “Así, en definitiva, la parte indiscernible tiene «propiedades» de cualquier parte. Con todo derecho se le declara *genérica*, puesto que si se la quiere calificar sólo se podrá decir que sus elementos *son*” (Badiou, 1999, p. 376).

Las verdades son multiplicidades que, si bien surgen dentro de condiciones localizadas y locales, valen más allá de éstas, porque en cuanto son genéricas, están desvinculadas del contexto dentro del cual fueron creadas, así como una medicina genérica está desvinculada del laboratorio que la patentó, en el sentido en que no puede ser identificada por su propietario ni su productor. Lo que determina la verdad es entonces su carácter transmundo. Surge en un mundo, pero vale en todos los mundos. Entendemos ahora porqué hay verdades artísticas. Es notable que a pesar de que ya no creamos en los dioses griegos ni en las maldiciones familiares, seguimos vibrando por Antígona y sufriendo con Edipo. De la misma manera, aunque los adolescentes latinoamericanos no hayan conocido las determinaciones muy específicas y complejas de la corte de Versalles y sus médicos ridículos, ríen en las representaciones de las obras de Molière en Medellín, Buenos Aires o Lima, tal como si la verdad de estas obras estuviese desvinculada de las características de los mundos dentro de los cuales fueron producidas. Pero notemos que este es también el caso de ciertos acontecimientos políticos. La Revolución francesa surgió en un país específico y en un momento muy preciso de su historia; no obstante, la verdad política que conllevaba este acontecimiento tuvo impacto en continentes y momentos históricos muy diferentes. Ahora bien, no toda política, ni toda obra de arte, conlleva verdades. Para que pueda hacerlo debe, tal como toda verdad, ser transmundo, es decir, desvinculada del mundo en el cual surge. Por consiguiente, una política que asume, por ejemplo, la diferencia entre hombres y mujeres, sólo puede ser válida en mundos que también estén estructurados por ésta. Una política que reconoce la diferencia entre ciudadano nacional y extranjero, sólo puede ser desplazada y utilizada en un mundo previamente estructurado por esta dicotomía. Por lo tanto, sólo la política igualitaria, es decir, indiferente a las diferencias, puede ser una verdadera política: verdaderamente política. Así, arte y política se unen, en Badiou, sobre el punto en el cual menos lo esperábamos, aquel de la verdad, y es a partir de éste que podemos repensar sus articulaciones en el mundo contemporáneo.

El teatro es el que mejor manifiesta esta relación, y podemos entender su papel central en la obra de Badiou. Primero porque el mismo Badiou es autor de teatro (Badiou, 2010b), pero también sobre todo porque el teatro es: “[...] el arte más completo” (Badiou, 2015, p. 66). Esta importancia política del teatro es tal, que en su *Rhapsodie pour le théâtre*,<sup>7</sup> Badiou propone crear una fiscalidad indexada

---

7 « Tout résident âgé de plus de 7 ans, sauf cas de force majeure, serait tenu d'assister à quatre représentations par an au moins. [...] Les récompenses et les sanctions doivent toujours toucher à l'essentiel : la carte de théâtre serait jointe à la déclaration d'impôts. Les spectateurs particulièrement

sobre la asistencia de los ciudadanos a las representaciones teatrales. Mientras más uno pueda justificar su presencia en representaciones teatrales, menos impuestos pagará; al contrario, quien no asista a teatros verá su fiscalidad aumentar de manera substancial. El carácter “completo” del teatro proviene de la necesaria encarnación o subjetivación que supone. El teatro, tal como la política, está hecho de ideas y de cuerpos, de ideas encarnadas. Pero podemos encontrar otro vínculo entre el teatro y la política, en la medida en que la política y el amor son los dos temas fundamentales del teatro: “[...] digamos que el teatro es la política y el amor, y más general, el cruce de los dos” (Badiou, 2011, p. 106). ¿Qué quedaría efectivamente del teatro sin política y sin amor? Hablar de tragedia o de comedia, en ambos casos, es ver fluir el deseo dentro de estructuras políticas normativas. Según Badiou, la tragedia es el deseo que experimenta las estructuras del Estado, cuando la comedia es el deseo que se enfrenta a la estructura normativa de la familia. Podemos pensar aquí de manera paradigmática en Sófocles y Molière, quienes, a su manera, presentan casi siempre las aventuras del deseo que se enfrenta a normas estatales o familiares.

Esta relación entre teatro y política se refuerza aún más cuando hoy en día, ambos se exponen al mismo riesgo y se ven amenazados por los mismos enemigos. Tal como lo señala Badiou, hay, a la derecha, la tendencia a privatizar los teatros, pero esta no es la dificultad más grande a la cual se enfrenta el teatro. Hay sobre todo la tendencia a privatizar el teatro como tal, es decir a limitar la creación teatral a lo que el público quiere recibir, tal como un proveedor se somete a los deseos de sus clientes. En este caso, el deseo de recibir dicta su ley a lo que la creación da, limitando todo gesto de creación y anulando el carácter acontecimental del teatro. Por este motivo, Badiou opone el “teatro” al teatro (Badiou, 2014, XXII, pp. 41–42). Encontramos aquí la misma patología que hace de la política una simple gestión de los asuntos públicos, o del amor un simple acuerdo contractual en el cual cada uno de los “amantes” realiza sus intereses individuales mediante la relación: “El amor asegurado, como todo aquello que se basa en la seguridad, es la ausencia de riesgo [...]” (Badiou, 2011, p. 21). En este caso, el teatro se limita a ser un producto más de la industria de la diversión, lo que el Teatro nunca ha sido: “La verdadera comedia no nos divierte, nos pone en la inquietante felicidad de tener que reírnos de la obscenidad de lo real” (Badiou, 2015, pp. 19–20). Por otro lado, el teatro, tal

---

zélés, dont la carte est constellée de tamponnages, auraient droit à de substantiels abattements. Les récalcitrants, qui sont en dessous des obligations théâtrales légales, paieraient en revanche une amende forfaitaire douloureuse, dont le produit serait entièrement affecté au budget du théâtre » (Badiou, 2014, LXXXIV, pp. 118–119).

como la política, padece ataques desde su lado izquierdo. Hay quienes quieren de otra manera anular el Teatro, negando su carácter de representación, limitándolo a la espontaneidad que se puede dar en cualquier momento, en cualquier situación: “Es la idea de un teatro sin teatro, de una presencia de la actuación al ras de lo que no se actúa, o no es más que la actuación social ordinaria. La idea según la cual el teatro debe abolir la representación y convertirse en una mostración” (Badiou, 2015, p. 23). En política, esta amenaza es la de los movimientos espontáneos que subestiman la necesaria organización de los cuerpos políticos.<sup>8</sup>

En fin, las relaciones entre teatro y política también se dan fuera de la escena, por ejemplo, en el público. Esto se manifiesta primero en la voluntad de Badiou de mantener el entreacto. Podríamos estar sorprendidos por esta posición de Badiou, dado que el entreacto es el momento más burgués del teatro, en el cual las personas no hacen más que mostrarse. Es el momento en el cual el mismo público actúa, se pone a él mismo en escena. Pero se entiende la posición de Badiou si vinculamos otra vez el teatro con la política a un nivel más fundamental. El cine no conoce entreactos, puesto que no los necesita. Como el cine es una relación de cada individuo, de cada espectador, con la pantalla, no se crea ninguna unión afectiva ni ideal del público. Al contrario, el teatro unifica a su público, dentro de un verdadero Sujeto colectivo. Por este motivo, el entreacto permite hacer un primer análisis de lo que se está creando, una primera comprobación del Sujeto colectivo que se está construyendo: “El entreacto es el momento en que se hace un primer balance acerca de nuestra existencia subjetiva en el espectáculo” (Badiou, 2015, p. 90). Y, sobre todo, ya que el teatro siempre se expone al riesgo de la sorpresa y por lo tanto al riesgo de que no se dé el acontecimiento de la unificación colectiva del público, el entreacto también permite a las personas decepcionadas, o a las personas que no logran incorporarse en el Sujeto colectivo, retirarse sin poner en peligro la constitución de éste: “El entreacto señala esa impureza para el público y también le da la libertad de escabullirse” (Badiou, 2015, p. 91). Pero a diferencia de lo que sucede en el “teatro”, que por ser normalizado y formateado por el mercado presenta un público unificado según la modalidad de la substancia, es decir un público unificado por características particulares (étnicas, religiosas, de clases sociales, etc.), el verdadero teatro produce una unificación que no se da según la modalidad de lo uno, o como

---

8 “[...], una nueva relación de la subjetivo y lo objetivo que no sea ni el movimiento multiforme agitado por la inteligencia de la multitud (como creen Negri y los altermundistas), ni el Partido renovado y democratizado (como creen los trotskistas y los maoístas fosilizados). El movimiento (obrero) en el siglo XIX y el Partido (comunista) en el XX han sido las formas de presentación material de la hipótesis comunista. Es imposible volver a una u otra forma” (Badiou, 2008a, p. 112).

mínimo cuyo principio unificador no se encuentra en el Ser de los individuos sino en el acontecimiento del encuentro teatral.<sup>9</sup> Encontramos aquí otra vez un paralelo entre teatro, política y amor. De la misma manera que los amores más famosos son transversales, es decir, que no están determinados por las condiciones sociales, religiosas o étnicas de los individuos (más bien se oponen a éstas y son por lo tanto indiferentes a las diferencias que estructuran a la sociedad en la cual surgen), y se unen mediante el único acontecimiento del encuentro amoroso, el público del teatro es una multiplicidad genérica que se subjetiva colectivamente mediante el acontecimiento teatral. De la misma manera, en política, Badiou rechaza de manera categórica las unificaciones substanciales de los pueblos que reposan sobre: “[...] una Raza, una Cultura, una Nación o un Dios” (Badiou, 2010a, p. 103). Si algo como la política todavía existe, puesto que debe producir verdades, sólo puede producir unificaciones no substanciales sino acontecimentales, es decir subjetivas, que surgen de la encarnación del colectivo dentro de una idea radicalmente nueva.

### III – El fantasma político del teatro

Podemos entonces pensar en qué medida el teatro como tal nos permite pensar la política hoy. Para alcanzar este objetivo, no hablaremos de tal o tal obra de teatro, ni de ciertos momentos de su historia que deberíamos distinguir (Meyer, 2005). Al contrario, con Badiou, intentamos mostrar que el mismo teatro, en cuanto es la encarnación de ideas, nos permite pensar la política. El punto clave de la articulación yace en el concepto de *dialéctica*. Tal como lo afirma Badiou en la *Rhapsodie pour le théâtre* (Badiou, 2014, LXXII, p. 105), el teatro manifiesta la articulación dialéctica de tres dialécticas: la dialéctica *objetiva*, la dialéctica *subjetiva* y la dialéctica *absoluta*. Ahora bien, estos tres conceptos (objetivo, subjetivo y absoluto) provienen directamente de su *Teoría del sujeto* (Badiou, 2009b) y de los análisis políticos que este texto presenta. Es entonces en la articulación entre estas tres dialécticas donde yace la articulación esencial entre el arte (el teatro) y la política. Seguir pensando en una articulación fructífera del arte con la política nos impone volver a pensar de manera dialéctica.

---

9 “Debemos rebelarnos contra cualquier concepción de público que vea en éste una comunidad, una sustancia pública, un conjunto consistente. El público representa a la humanidad en su inconsistencia misma, en su variedad infinita. Cuanto más unificado está (social, nacional, civilmente...), menos útil es para la complementación de la idea, menos sostiene, en el tiempo, su eternidad y su universalidad. Sólo vale un público *genérico*, un público al azar” (Badiou, 2009a, p. 123).

Según *Teoría del sujeto* (Badiou, 2009b), llamamos *proceso objetivo* al proceso mediante el cual se le asigna un sitio a una fuerza, el proceso según el cual se estructura y se localiza una fuerza: “Se llamará, correlativamente, «objetivo», el proceso por el cual la fuerza es emplazada, por ende, impura” (p. 64). De allí que Badiou insista tanto sobre el hecho de que el teatro es también un lugar, es decir, que tiene un marco que lo estructura. De la misma manera en que Derrida (1978) mostró que el marco no es exterior a la obra de arte, el teatro se estructura como tal mediante un marco que lo localiza y marca el sitio del acontecimiento teatral (Badiou, 2014, XIII, p. 30). Ahora bien, en lo que se refiere al teatro, este marco es el del Estado. Esto no significa que todo teatro sea un teatro del Estado (tal como si fuera el porta-voz de éste), sino que el teatro se organiza positivamente o negativamente en referencia al Estado. En Francia, muchos festivales y grupos de teatro reciben directamente financiamientos públicos, pero, además, los que no quieren hacerlo asumen explícitamente el no recibir financiamientos para poder liberarse de éste y, por lo tanto, siguen pensándose sobre el horizonte del Estado. Así, el proceso de objetivación es también una manera de representación en el sentido en que el teatro representa en un primer momento lo que el Estado ordenó. Pero, puesto que el teatro no se limita al proceso objetivo sino a la dialéctica objetiva, no se limita a representar el proceso objetivo del Estado, sino que lo cuestiona, lo pone en movimiento para arrancarse de éste. Hay así un juego de espejos entre teatro y Estado, según el cual, al revelar la estructura de la ordenación estatal, al revelar de qué manera el Estado organiza la situación, el teatro la cuestiona. La cuestiona por el simple hecho de manifestarla, mostrando que es una construcción del Estado y que no es una situación natural que se impone a nosotros. De allí la afirmación de Badiou según la cual el teatro: “[...] representa la representación” (Badiou, 2014, XXXIV, p. 61).<sup>10</sup> Hay así una representación teatral que representa lo que el Estado comenzó por representar. Por ejemplo, en Molière, vemos en qué medida las relaciones de poder establecidas por la familia, que parecían tan naturales a la sociedad francesa del siglo XVII, se ven cuestionadas al representarlas. La familia que parecía natural aparece de repente como una verdadera representación estatal, es decir, como una manera que tiene el Estado de organizar al mundo mediante relaciones de poder. Entonces, por definición, al representar lo que el Estado representa, o la manera mediante la cual el Estado ordena al mundo, el teatro cuestiona la misma estructura del orden político de la sociedad.

---

10 « Le théâtre, en effet, représente : il *représente la représentation*, non la présentation » (Badiou, 2014, XXXIV, p. 61).

La segunda dialéctica que juega en el teatro es la de la dialéctica *subjetiva*. Otra vez, en *Teoría del sujeto*, Badiou teorizó el proceso subjetivo como aquel de la concentración y de la purificación de una fuerza. El proceso subjetivo es el movimiento mediante el cual una fuerza resiste a lo que, dentro de ésta misma, tiende a objetivarla, a negar su potencia novedosa: “La purificación de la fuerza es la concentración de su novedad” (Badiou, 2009b, p. 62). Es así que la fuerza se mantiene cualitativamente heterogénea a las clasificaciones estatales de la situación. En el caso del teatro, el proceso subjetivo se manifiesta en el juego —en su doble sentido de lo lúdico y de la actuación—, o sea, de lo que va más allá de la representación objetiva de la representación. Pero ¿en qué medida podemos pasar del proceso subjetivo a la dialéctica subjetiva mediante la actuación? Repartamos de una afirmación de Badiou que podría parecer misteriosa. ¿Qué hace el actor al actuar? Al encarnar un papel, aceptaremos fácilmente que el actor imita. No obstante, escribe Badiou, tal como el teatro representa la representación, el actor “[...] imita a la imitación” (Badiou, 2014, LVII, p. 86).<sup>11</sup> Así, la imitación se da sin objeto, o es su propio objeto. Pero ¿qué significa este carácter auto-referencial de la imitación? Significa que el actor manifiesta, por su actuación, el juego de las diferencias, y no la imitación de una substancia subjetiva. En el teatro, se trata más de papeles que de personajes determinados de manera substancial. A diferencia del personaje, el papel no existe sino en relación con otros papeles, como efecto del proceso de diferenciación de los papeles. Por este motivo, el actor, en su actuación, no tiene como objetivo el encarnar una substancia subjetiva, sino el mantener el proceso de la diferencia de la cual salen todos los diferentes papeles: “[...] el actor bien podría mostrar un *sujeto sin substancia*. Hay un *cogito* del actor, más cercano, probablemente, al de Lacan que al de Descartes: en dónde piensan que estoy es donde no estoy, pues estoy en donde pienso que se piensa que está el otro” (Badiou, 2014, LIII, p. 82).<sup>12</sup> Sobre el escenario no hay personajes, sino trayectos subjetivos dentro de los diferentes papeles. Por ejemplo, no es el actor quien encarna el papel de padre sobre el escenario, sino los que actúan los papeles de madre, hijas e hijos. Es así como entendemos el vínculo con la política puesto que, tal y como en el marxismo, por ejemplo, las relaciones de clases no articulan substancias cuya existencia precede la de la relación, sino que las establecen y las crean. La relación

11 « On peut dire du reste qu’un acteur, en ce point qu’il soit homme ou femme importe peu, est d’abord celui qui imite une femme, parce qu’il imite l’imitation » (Badiou, 2014, LVII, p. 86).

12 « [...] l’acteur pourrait bien montrer un *sujet sans substance*. Il y a un *cogito* de l’acteur, plus proche sans doute de celui de Lacan que de celui de Descartes : là où l’on pense que je suis, je ne suis pas, étant là où je pense que l’on pense qu’est l’autre » (Badiou, 2014, LIII, p. 82).

de clases es la que impulsa el proceso de diferenciación de las clases, afirmando la primacía del flujo y de la relación, sobre la substancia. Por este motivo, para todo Sujeto su problema fundamental es mucho más el saber qué papel ocupa dentro de la lucha de clases, que conocer su pertenencia substancial a tal o tal grupo social. Tal como el actor, el proletariado, a su manera, es un Sujeto sin substancia. Asimismo, el actor de teatro nos muestra el camino para deshacernos de todas las posiciones establecidas *a priori*, antes de los flujos (tal como las presenta el capitalismo), pero no con el objetivo de crear nuevas posiciones substanciales contrarias, sino para anular el mismo sistema de posiciones substanciales: tal como el teatro implica el fin de los personajes y de las identidades fijas, la política implica el fin del Estado y también del mismo proletariado.

En fin, la dialéctica absoluta dibuja el posible arribo de un Sujeto–espectador. Tal como hemos visto que había una representación de la representación, y una imitación de la imitación, el espectador es “[...] el intérprete de la interpretación” (Badiou, 2014, XXV, p. 46).<sup>13</sup> Si tal es el Sujeto–espectador, debemos una vez más hacer hincapié en su actividad, en este caso una actividad de interpretación. Pero esta actividad no opera sobre un absoluto sino sobre una interpretación, es decir, sobre algo que *sucede* mucho más que sobre algo que *es*. Tal como lo saben todos los espectadores de teatro, la interpretación es algo que sucede sobre el escenario, es decir que le sucede *al* teatro más de lo que se da *en* el teatro (por este motivo puede darse como no darse, es decir no suceder realmente). Ahora bien, ya que el acontecimiento, como todo verdadero don, se juega más en su recepción que en su donación (Vinolo, 2016), podemos imaginar tres tipos de Sujetos en el teatro, así como en la política, dependiendo justamente de la interpretación que hagan de la interpretación que sucede en el escenario y que le arriba al teatro.

La primera figura de este Sujeto es el Sujeto reactivo, para quién nada sucede cuando algo sucede. Es el espectador estéticamente ciego, que va al teatro para divertirse sin darse cuenta de la novedad acontecimental que se da sobre el escenario. Vive el teatro como un producto de la industria del divertimento. En política, es aquel que niega que hayan surgido novedades que abren nuevos posibles. Por eso, su paradigma en política es Tocqueville, quién, en *El antiguo régimen y la revolución* (1996), niega que algo como la Revolución francesa haya ocurrido, haciendo de ésta la simple continuidad de la Modernidad. Para

---

13 « Or le Théâtre exige son Spectateur, lequel du coup sent vite la dureté du fauteuil, qu’il accroche aux lacunes du Jeu le développement voulu d’un sens, et qu’à son tour il soit l’interprète de l’interprétation » (Badiou, 2014, XXV, p. 46).

él, lo que se da, lo que sucede, se confunde con el simple despliegue continuo del orden normal y objetual del mundo. De allí que piense la Revolución como la composibilidad medieval de dos pasiones francesas.<sup>14</sup> Confunde lo que sucede en la historia con lo que le sucede a la historia. Basta con ver el título del último capítulo de su libro, para ver manifestarse esta negación del carácter revolucionario de la Revolución Francesa: “*Capítulo VIII, Cómo la Revolución surgió por sí misma de lo que precede*” (Tocqueville, 1996, pp. 282–289). El Sujeto reactivo, o espectador reactivo, es, no obstante, un espectador y un Sujeto puesto que interpreta la interpretación, negando que sea una interpretación, y rechazándolo en el ser del actor. No ve la brecha que abre la interpretación del autor, entre lo que el actor es y el personaje que deja fluir en él. Tocqueville, por ejemplo, no niega que algo haya ocurrido el 14 de julio de 1789, pero sólo puede ver lo que se dio el 14 como la conclusión lógica y la prolongación causal de lo que sucedió el 13. Así, en política, el Sujeto reactivo es el Sujeto de la social–democracia, que siempre quiere que todo cambie para que nada cambie. Se contenta con pequeñas modificaciones y reformas en contra del orden establecido, pero nunca quiere asumir el cambio radical de éste. Podemos ver esta figura hoy en día en muchos cómicos, que piensan cuestionar el orden establecido riéndose del peso de los hombres políticos o de los vestidos de ciertas ministras, sin nunca cuestionar la lógica financiera de los jefes de empresas a los cuales pertenecen los canales de televisión sobre los cuales estos cómicos piensan ser tan impertinentes. Tal como lo mostró François Yvonnet (2012), la risa consensual reemplazó a la crítica social de la cual la comedia solía ser vector. El Sujeto reactivo, en política, se acomoda con pequeñas reformas del orden establecido, pero no acepta que la dirección fundamental de la política cambie. El único cambio que puede aceptar es aquel que se da dentro de un marco, pero no el cambio de marco. Reirá por ejemplo frente a los médicos de Molière —seguro que la medicina del siglo XX es menos ridícula que aquella del siglo XVII— sin entender que es el marco de la mecanización cartesiana del cuerpo que ataca Molière, mecanización que nuestro

---

14 “Quienes hayan estudiado atentamente, leyendo este libro, la Francia del siglo XVIII, habrán visto nacer y desarrollarse en su seno dos pasiones principales, que no han sido en absoluto contemporáneas ni siempre tendido hacia el mismo fin. Una, la más profunda y antigua, es el odio violento e inextinguible a la desigualdad. Había nacido y alimentado de la vista de esa propia desigualdad, y con fuerza continua e irresistible impelía desde tiempo atrás a los franceses a desear destruir desde sus cimientos todo lo que quedaba de las instituciones de la Edad Media, y una vez allanado el terreno, a construir en él una sociedad en que los hombres fuesen tan semejantes y las condiciones tan iguales como lo permitiera la condición humana. La otra, más reciente y menos arraigada, los impulsaba a querer vivir no sólo como iguales, sino también libres” (Tocqueville, 1996, pp. 285–286).

siglo no hizo más que hacer triunfar. Reirá cuando Molière se burla de la familia burguesa y heterosexual considerando que es urgente pensar en nuevas formas de familia, sin ver que Molière denuncia el carácter estatal y normativo (y por lo tanto el marco) de toda forma de familia, de la misma estructura familiar, cuales sean sus modalidades. Piensa que el teatro cuestiona lo que se da dentro de cierto marco cuando el teatro lo representa para revelar los vicios del mismo marco.

La segunda figura del Sujeto es aquella del Sujeto oscuro. Esta vez, el Sujeto no niega que algo haya sucedido, que algo radicalmente nuevo haya surgido, pero se posiciona de manera negativa frente a lo sucedido, por lo que hace un esfuerzo para negar las nuevas posibilidades abiertas. En política es la posición fascista que obstaculiza los flujos para fijarlos dentro de substancias pasadas. El fascista desea cristalizar los nuevos posibles que se dan sobre el escenario (el escenario político) regresando a entidades substanciales pasadas: “[...], *es preciso que el cuerpo que invoca el fascismo no sea acontecimental, sino sustancial: una Raza, una Cultura, una Nación o un Dios*” (Badiou, 2010a, p. 103). Sin embargo, aquí también, a pesar de su voluntad de estaticidad y de bloqueo de los nuevos posibles que se dan, sigue siendo un Sujeto, puesto que hay una verdadera actividad negativa para anular las consecuencias del acontecimiento. En este caso, por ejemplo, el espectador notará perfectamente que Molière denuncia las relaciones de poder que implica la misma forma de la familia, y por eso denunciará al teatro como un arte decadente que desestructura los fundamentos del orden social. Es activo, pero de manera negativa. A diferencia del Sujeto reactivo, el Sujeto oscuro no es tanto un Sujeto inactivo, sino un Sujeto activo de manera negativa. Disponemos de ejemplos de estos Sujetos. El gobierno francés de Vichy que colaboró con el régimen nazi fue un gobierno activo, muy activo, demasiado activo. Proponía una revolución, la Revolución Nacional. Sin embargo, esta Revolución no era más que un movimiento que después de los avances del Frente Popular, proponía un regreso a entidades estáticas que fijaban el movimiento de la novedad y de las potencialidades políticas. De allí su eslogan: “Trabajo, Familia, Patria”, todos entendidos en un sentido sustancial.

En fin, el Sujeto puede ser fiel a las nuevas posibilidades que surgen. En este caso, el espectador se incorpora a la verdad que manifiesta el juego del actor, es decir a su cuestionamiento de las estructuras estatales y a su indiferencia a la diferencia. Por este motivo, el público puede unificarse más allá de las diferencias que existen entre los individuos que lo componen. No es que estas diferencias desaparezcan, sino que el vínculo es justamente lo que es indiferente a éstas. Pero el acontecimiento, dado que anula las diferencias substanciales, no propone nuevas

posiciones, sino nuevos posibles, por lo que el Sujeto fiel asume el riesgo de la incertidumbre: “Esta institución de lo posible como presente es típicamente una producción subjetiva. Su materialidad son las consecuencias extraídas día tras día del trazado acontecimental, es decir de un principio indexado al posible” (Badiou, 2008b, p. 69). Es necesario hablar aquí de “posibles”, porque nadie puede garantizar el éxito del acontecimiento, ni sus consecuencias. El Sujeto fiel no sabe plenamente a dónde va, ni conoce las consecuencias exactas de su fidelidad. Incorporarse a un acontecimiento implica asumir un riesgo. En el campo de lo político, el Sujeto fiel es el Sujeto revolucionario. Frente a las posibilidades abiertas por la Revolución Francesa, ningún revolucionario podía saber *a priori* lo que iba a surgir de ésta. Todos los revolucionarios asumieron la incertidumbre que se abría frente a ellos para intentar hacer triunfar la promesa de igualdad y de libertad que conllevaba el fin del Antiguo Régimen. De la misma manera, en el amor, el amante fiel al acontecimiento del encuentro amoroso se involucra y se incorpora totalmente al nuevo mundo abierto por la relación amorosa, sin conocer las consecuencias (positivas o negativas) que puede desencadenar. En el campo del teatro, tal como el Sujeto reactivo era indiferente al acontecimiento teatral y el Sujeto oscuro lo rechazaba, el Sujeto fiel asume exponerse al riesgo de recibir la interpretación de la interpretación, que al mismo tiempo revela la representación de la situación y, por lo tanto, la cuestiona. Así, el proceso de subjetivación teatral se asemeja al del Sujeto político, así como al del Sujeto amoroso, revelando finalmente el vínculo esencial entre teatro, política y amor. En los tres casos, dado que se trata de construir Sujetos colectivos, la única manera de hacerlo es siendo fiel a lo que es indiferente a las diferencias (entre las cuales la diferencia individual); es decir, a verdades.

## Conclusión

El teatro no se puede confundir con la política, ni el amor con la ciencia. De hecho, Badiou nunca los confunde, puesto que cada uno produce verdades dentro de su campo propio: “El teatro, en mi jerga, pertenece al procedimiento de la verdad artística, que es diferente en su esencia misma del procedimiento político, [...]” (Badiou, 2015, p. 78). Sin embargo, si bien no se pueden sustituir el uno al otro, Badiou no deja de afirmar que hay, entre ellos, un vínculo profundo: “[...]: existe, por lo tanto, un vínculo orgánico entre el teatro y la política, y aún más en la medida en la que el teatro es una institución pública y que el Estado siempre se entromete en la situación en que se encuentra el teatro” (Badiou, 2015, p. 76). Se ha mostrado que este vínculo se puede encontrar en determinaciones externas del uno por el

otro dentro de una relación cruzada. En gran medida, el Estado financia el teatro, y, de hecho, en Francia, el teatro es una preocupación constante del Ministerio de Cultura, por lo que, en esta primera configuración de sus relaciones, la política habita el teatro. Pero a su vez, en los procesos de comunicación, muchos políticos utilizan técnicas teatrales para reforzar el alcance y la fuerza de sus mensajes. Aquí es el teatro que habita la política. Es notable que, durante la campaña presidencial francesa de 2017, todos los medios de comunicación insistieron sobre el hecho de que el actual presidente francés, Emmanuel Macron —en aquel entonces candidato a la presidencia—, tenía una gran experiencia teatral. De la misma manera, Badiou tiene razón en señalar que la política es uno de los temas fundamentales del teatro, como mínimo desde su versión griega, tal como podemos verlo no sólo en Sófocles, sino también en Eurípides o Aristófanes, y que el teatro tenía, en Grecia, un verdadero papel político e institucional. En contra de Aristóteles, nadie mejor que Florence Dupont demostró el carácter ritual y, por lo tanto, institucional, más que intelectual, del teatro griego (Dupont, 2007).

Con Badiou se ha evidenciado que, en realidad, el vínculo entre teatro y política no es exterior sino plenamente interno. Era de esperarlo dado que, para él, ambos producen verdades que articulan ideas y cuerpos, por lo que como mínimo sobre este punto de la verdad deben encontrarse. Ambos intentan encarnar Sujetos colectivos cuya unión yace en la fidelidad a verdades, es decir, a ideas indiferentes a las diferencias. Para Badiou, “Las verdades que prodiga de manera laboriosa el teatro son de esencia política, en tanto cristalizan las dialécticas de la existencia y apuntan a elucidar nuestro sitio temporal” (Badiou, 2014, p. 46).<sup>15</sup> Por este motivo, el isomorfismo entre política y teatro se entiende a raíz de la presencia de la dialéctica dentro de ambos campos, dialéctica que afecta la representación (el Estado de la situación), la actuación (el papel del actor contra su personaje) y la interpretación (que permite la subjetivación del público mediante la fidelidad a la idea). El teatro nos sirve entonces hoy en día para pensar la política, porque en su articulación esencial con ésta nos permite ver que la lucha para mantener vivo el verdadero teatro, lejos de su perversión por la industria del divertimento, es la misma que aquella que intenta mantener viva a la política sin confundirla con un simple proceso de gestión de los asuntos de la ciudad. En ambos casos, la creación de procesos igualitarios de subjetivaciones, indiferentes a la diferencia, es el único medio para mantener viva la exigencia fundamental del ser humano,

---

15 « Les vérités que prodigue laborieusement le théâtre sont d'essence politique, en ce qu'elles cristallisent les dialectiques de l'existence et visent à élucider notre site temporel » (Badiou, 2014, p. 46).

aquella que nos aleja del animal humano que somos en cuanto individuos, para llevarnos a la posibilidad de vivir una verdadera vida (Badiou, 2016). Por esta razón se puede entender finalmente con Badiou que: “El teatro es, permítanme utilizar esta palabra cuya fatiga es sin remedio, el tipo mismo de la ficción comunista” (Badiou, 2014, p. 116).<sup>16</sup>

### Referencias:

1. Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
2. Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
3. Badiou, A. (2008a). *¿Qué representa el nombre de Sarkozy?* Vilaboa: Ellago.
4. Badiou, A. (2008b). *Lógica de los mundos, El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial.
5. Badiou, A. (2009a). *Pequeño tratado de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
6. Badiou, A. (2009b). *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.
7. Badiou, A. (2010a). *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
8. Badiou, A. (2010b). *La trilogie d'Ahmed*. Arles: Actes Sud.
9. Badiou, A. (2011). *Elogio del amor*. Madrid: La esfera de los libros.
10. Badiou, A. (2014). *Rhapsodie pour le théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France.
11. Badiou, A. (2015). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
12. Badiou, A. (2016). *La vraie vie*. Fayard: Paris.
13. Badiou, A. & Tarby, F. (2010). *La philosophie et l'événement*. Paris: Germina.
14. Cavell, S. (1979). *The world view, Reflections on the ontology of film*. Boston: Harvard University Press.
15. Deleuze, G. (1981). *Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence.

---

<sup>16</sup> « Le théâtre est, je me permettrai ce mot dont l'usure est sans remède, le type même de la fiction communiste » (Badiou, 2014, p. 116).

16. Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
17. Dumont, P. (1997). *Descartes et l'esthétique, l'art d'émerveiller*. Paris: PUF.
18. Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier Montaigne.
19. Guenancia, P. (2012). *Descartes et l'ordre politique: Critique cartésienne des fondements de la politique*. Paris: Gallimard.
20. Heidegger, M. (2006). *El origen de la obra de arte*. Oficina de arte y ediciones: Madrid.
21. Marion, J. (2008). *Siendo dado, ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid: Síntesis.
22. Marion, J. (2010). *Certitudes négatives*. Paris: Grasset.
23. Marion, J. (2014). *Courbet, ou la peinture à l'œil*. Paris: Flammarion.
24. Meyer, M. (2005). *Le comique et le tragique: Penser le théâtre et son histoire*. Paris: PUF.
25. Platón, (1986). República, En *Diálogos, IV*. Madrid: Gredos.
26. Sartre, J-P. (1943). *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
27. Sartre, J-P. (1963). *Crítica de la razón dialéctica, Tomo 1, Teoría de los conjuntos prácticos*. Buenos Aires: Losada.
28. Tocqueville, A. (1996). *El Antiguo Régimen y la Revolución*. México: Fondo de cultura económica.
29. Vinolo, S. (2012). Ces fantômes qui donc nous gouvernent. *The International Journal of Badiou Studies*, 1(1), 1-17.
30. Vinolo, S. (2014). *Alain Badiou – Vivre en immortel*. Paris: L'Harmattan.
31. Vinolo, S. (2016). Le don de Spinoza à la phénoménologie de Jean-Luc Marion. *Laval théologique et philosophique*, 72(2), 299-317.
32. Yvonnet, F. (2012). *Homo comicus ou l'intégrisme de la rigolade*. Paris: Mille et une nuits, Paris.

# El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze\*

## The sculptor of time: some keys to Gilles Deleuze’s “cinematographic philosophy”

Por: **Javier Ruiz Moscardó**

Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento

Universitat de València

València, España

E-mail: ruizmos2@uv.es

ORCID: 0000-0002-4722-9078

Fecha de recepción: 14 de octubre de 2017

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a06

**Resumen.** Gilles Deleuze ha ofrecido en sus dos estudios sobre cine —*L’image–mouvement* y *L’image–temps*— una de las propuestas más ambiciosas de las últimas décadas en lo que concierne a la relación entre filosofía y cine, hasta el punto de construir una auténtica “filosofía cinematográfica” y de inaugurar, en paralelo a Stanley Cavell, una fructífera línea de investigación filosófica que ha dado en denominarse como “film–philosophy”. Su primera obra se centra, fundamentalmente, en elaborar una metafísica del tiempo inspirada en la filosofía de Henri Bergson, pero utilizando las posibilidades del cine para complementar y trascender las ideas del autor de *L’évolution créatrice*. En su segunda obra, por el contrario, Deleuze analiza la modernidad cinematográfica, junto con el nuevo régimen de imágenes que ésta promocionara, como síntoma del nihilismo contemporáneo y a su vez como herramienta que colabore en su superación. Intentaremos realizar una presentación general de las claves del enfoque deleuziano tomando como referencia los dos siguientes ejes, a saber: a) la concepción del cine como un auténtico modelo ontológico capaz de permitirnos pensar el tiempo y el universo de un modo prometedor y b) las aptitudes del cine como instancia ética desde la que contrarrestar los peligros del nihilismo contemporáneo.

**Palabras clave:** Deleuze, filosofía del cine, Bergson, nihilismo, estética

**Abstract.** Gilles Deleuze has offered in his two studies on cinema —*L’image–mouvement* and *L’image–temps*— one of the most ambitious proposals of the last decades on the relation between philosophy and cinema, constructing a true “cinematographic philosophy” and inaugurating, in parallel to

---

\* Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, en el marco del programa de Formación del Profesorado Universitario (referencia FPU12/04046) y en el ámbito del Departamento de Filosofía de la Universitat de València.

### Cómo citar este artículo:

MLA: Ruiz, Javier. “El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 119–142.

APA: Ruiz, J. (2018). El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze. *Estudios de Filosofía*, 58, 119–142.

Chicago: Ruiz, Javier. “El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 119–142.

*Stanley Cavell, a fruitful line of philosophical research that has been called “film–philosophy”. His first work focuses, essentially, on a metaphysics of time inspired by the philosophy of Henri Bergson, but using the possibilities of cinema to complement and transcend the ideas of the author of *L'évolution créatrice*. In his second work, on the other hand, Deleuze analyzes film modernity, together with the new regime of images that it promotes, as a symptom of contemporary nihilism and in turn as a tool that can collaborate in its overcoming. We will try to make a general presentation of the keys of the Deleuzian approach, taking as a reference the following two axes: the conception of cinema as a true ontological model capable of allowing us to think of the time and the universe in a promising way, and the aptitudes of cinema as an ethical instance from which to oppose the dangers of contemporary nihilism.*

**Keywords:** Deleuze, philosophy of film, Bergson, nihilism, aesthetics

*“La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad”*

Andrei Tarkovski

## 1. El universo como *metacine*

– *La Gran Ilusión: el “cinematógrafo interior” de Henri Bergson*

Durante las últimas décadas, el filósofo del cine Noël Carroll ha catalogado una línea de pensamiento, ya presente en los orígenes de la teoría del cine, que persigue demostrar las capacidades del séptimo arte como medio de exploración y comprensión de nuestros mecanismos cognitivos y perceptuales (Cf. Carroll, 1988). Tal enfoque ha recibido el nombre de “analogía entre el cine y la mente” (“Film/Mind Analogy”), y su génesis se remonta hasta el alemán Hugo Münsterberg y su estudio psicológico acerca del *photoplay*.<sup>1</sup> La comparación desgranada por Carroll apunta a la existencia efectiva de una relación *interna* entre el cinematógrafo y nuestra psique, tanto en lo que respecta a los *contenidos mentales* —las representaciones— como a la *actitud intencional* —detectable en procesos como la *atención*. Las bases de esta tradición, en palabras del propio Carroll, se concentran

---

<sup>1</sup> En otro lugar hemos desgranado detalladamente la posición de Münsterberg (Cf. Ruiz Moscardó, 2016).

en la idea de que es posible “*conceptualizar el cine como un análogo de la mente humana – es decir, caracterizar los procesos cinematográficos como si éstos se modularan sobre procesos mentales*” (Carroll, 1988, p. 489. Traducción del autor).

En el visionario caso de Münsterberg, este razonamiento concluye que un filme es capaz de *objetivar* y *exteriorizar* nuestro modo de relacionarnos con el entorno de tal modo que la experiencia cinematográfica constituya una suerte de escuela de autoconocimiento al confrontarnos, como si de un espejo se tratase, con las operaciones psicológicas que en la experiencia ordinaria nos pasan desapercibidas por hábito y costumbre. De ese choque entre el *espectador* y la *proyección*, que delimita el tiempo y el espacio de una genuina experiencia estética, el primero es capaz de extraer una ganancia capital, a saber: su autocomprensión como sujeto trascendental y, en paralelo, el entrenamiento para captar el mundo bajo su dimensión estética. El cine, lejos de nublar el entendimiento a causa de su (presunto) proceder ilusorio, despeja las incógnitas de las inercias psíquicas cotidianas y confirma, a la par que refuerza, las nociones de la psicología experimental, escuela en la que estaba formado el pensador alemán. La síntesis de esta perspectiva puede destilarse en el siguiente eslogan: el cine no representa el mundo, sino al *sujeto que (se) representa el mundo*. Teorizar el cine resulta, a la postre, un acceso privilegiado para el estudio del sujeto. Que la filosofía ignore el cine, en tal caso, sólo puede explicarse por la miopía provocada por ciertos prejuicios que conviene desactivar (tarea que han retomado, aunque por senderos distintos, tanto Stanley Cavell como Gilles Deleuze, los promotores de lo que ha dado en denominarse como “*film-philosophy*”).

Pues bien: en Henri Bergson hallamos un precedente fundamental de la analogía entre el cine y la mente que poco después Münsterberg elevaría de rango (y que Deleuze tomaría como punto de partida de su propuesta). En el capítulo IV de *L'évolution créatrice*, publicado en 1907, el filósofo francés escribió un célebre párrafo que puede servirnos de punto de partida privilegiado a nuestros efectos:

En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilearlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza fotográfica* (Bergson, 1963, pp. 700–701. Énfasis del autor).

La base de esta comparación se expone apenas unas líneas antes, cuando Bergson explicita su propósito de denunciar la “ilusión cinematográfica” por los cargos de reconstruir *artificialmente* el movimiento. Lo que el cine consigue, habida cuenta de su naturaleza fotográfica, es la presentación de un *falso movimiento* (“el ejemplo típico del falso movimiento”, añadirá Deleuze [ 1984, p. 14]), logrado a partir de la proyección sucesiva de “una serie de instantáneas (...) que se reemplacen rápidamente unas a otras” (Bergson, 1963, p. 700). Donde Münsterberg aludía al “fenómeno phi” para matizar que el movimiento ilusorio de la proyección era posible en virtud de una adición mental —el movimiento *no está* en las imágenes, sino que es añadido por el sujeto observante, a modo de una forma *a priori*—, Bergson opondrá que ese movimiento en realidad se encuentra *en* el propio cinematógrafo, en el aparato que reúne los fotogramas y los hace desfilas según una medida determinada siguiendo un orden preciso.<sup>2</sup> Ya en términos de Deleuze, lo que el cine nos daría sería un *corte inmóvil* (una imagen fija, estática, carente de movilidad) *más* un movimiento abstracto. Esta *suma* constituye, pues, la ilusión cinematográfica que Bergson conjura. La clave de este primer razonamiento radica en que ese movimiento abstracto no hace justicia al verdadero movimiento de las imágenes, puesto que, en vez de emanar directamente de éstas, se añade artificialmente provocando así la ilusión de que estamos captando los objetos en su devenir temporal cuando lo que sucede es que se está aplicando una medida errónea para considerar el movimiento (nublando, como veremos, su *duración*).

La *percepción natural*, proseguirá Bergson, acciona este mismo mecanismo ilusorio, de ahí que se refiera a la cognición —esto es: al lenguaje, la percepción y la intelección— como nuestro particular “cinematógrafo interior”.<sup>3</sup> Este planteamiento ha sido didácticamente reconstruido por David Rodowick como sigue:

(...) for Bergson the model of ‘cinematographic’ perception is not entirely false; it is part of our quotidian perception, or what he calls ‘habitual recognition’ (*reconnaissance*). The apprehension of reality always requires an interior ‘*cinématographe*’: a selective sampling and organization, a series of snapshots preserving only those features relevant for our immediate needs whose inherent discontinuity is mentally suppressed (Rodowick, 1997, p. 22).

---

2 “Para que las imágenes se animen es preciso que haya movimiento en alguna parte. El movimiento existe aquí, en efecto, y *está en el aparato*” (Bergson, 1963, p. 700. Énfasis agregado).

3 Matiza Deleuze, en un comentario importante para disipar confusiones de interpretación, que “en este aspecto, Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural” (Deleuze, 1984, p. 14).

En este punto, resulta útil traer a colación un eslogan que ha propuesto recientemente Malcolm Turvey como compendio de la epistemología bergsoniana, a saber: *percibir es inmovilizar* (Cf. Turvey, 2008, pp. 22–24). Aunque quizá demasiado general, lo cierto es que la fórmula resulta sugerente; del mismo modo que la cámara de cine, también nuestra cognición toma *vistas instantáneas* de un *flujo de materia* siempre en movimiento, para después engarzarlas en función de lo que Bergson llamara un *tiempo abstracto y homogéneo*. Así, dándole una vuelta de tuerca a la síntesis de Malcolm, podemos concluir que *percibir es encuadrar*, dado que encuadrar equivale a *aislar y limitar* una serie de imágenes, cosas o acciones que merecen atención y que se hacen destacar de un magma informe e indiferenciado; y esto último a través de ciertas operaciones que permitan a ese conjunto, precisamente, *ser percibido*. Claro que, así las cosas, aparece la primera problemática de la analogía entre el cine y la mente: en el primero, el cineasta utiliza la cámara para construir el *cuadro*. Es la cámara *quien* percibe. Y, entonces, como subraya Deleuze, descubrimos que “la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara” (Deleuze, 1984, p. 38). Tal es la particular anticipación que Bergson exhibe del *automatismo* que más tarde hará célebre André Bazin, pues una vez el cineasta decida la *angulación* de la cámara y fije el *punto de vista* —operaciones imprescindibles que determinan el *fuera de campo*—, la primera se independizará y captará el movimiento según sus condiciones técnicas y sus procesos mecánicos, sin las (presuntamente desagradables) contaminaciones de la subjetividad humana. ¿En qué sentido, entonces, se sostiene la analogía entre nuestro modo de cognición y el automatismo de la cámara? O, dicho más claramente, ¿cómo *encuadramos* nosotros? ¿cómo se forman las percepciones?

La respuesta de Deleuze se anticipa a partir de un pasaje de *Matière et mémoire* que, a su juicio, constituye “un bello resumen del conjunto de la tesis de Bergson” (Deleuze, 1984, p. 95) a la par que corrige algunas conclusiones de *L'évolution créatrice*: “[Los seres vivientes] ‘se dejarán atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento pasarán a ser percepciones’. Tal operación consiste exactamente en un *encuadre*” (Deleuze, 1984, p. 95. Cursiva del autor). Nótese la simultaneidad de las operaciones del encuadre y la percepción; no se trata de que la cámara, al modo de Münsterberg, aisle un conjunto de imágenes para que el espectador las pueda percibir (y, por tanto, completar); aquí, en cambio, la cámara

delimita un cuadro *para sí misma*, pues es ella quien percibe gracias a que ha sido capaz de provocar las condiciones de la percepción. Del mismo modo, la conciencia humana y su subjetividad (o, mejor, la “imagen viviente”, por motivos que en breve señalaremos) realizan, en el momento de la percepción, un trabajo de “sustracción”: “Nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades (...) es menester entonces que la cosa misma se presente en sí como una percepción, y como una percepción completa, inmediata, difusa” (Deleuze, 1984, p. 97). Emerge así, en un giro clave, un sometimiento del orden de la percepción al nivel de la acción, habida cuenta de que que las percepciones se nos aparecen en virtud de nuestras necesidades y reaccionamos ante ellas ejercitando nuestra voluntad.<sup>4</sup> En resumen: encuadrar permite que se presenten las percepciones como tales y a partir de ahí se abra el espacio de la acción (que, en realidad, se revela como *reacción* a esas mismas percepciones). La cognición humana, por tanto, exhibe una “tendencia cinematográfica” o un “método cinematográfico” que justifica la analogía crítica de Bergson. Como ha sintetizado Enrique Álvarez Asiáin,

Entre el mecanismo cinematográfico y nuestra percepción e inteligencia no habría, según Bergson, una mera analogía, sino una verdadera comunidad de naturaleza (...). El conocimiento usual está orientado a la práctica, y por ello tiene necesidad de una percepción restringida que selecciona de lo real aquello que le resulta más útil para la acción. Pero nuestros supuestos conocimientos teóricos no hacen sino prolongar estos mecanismos naturales de una manera más sofisticada, ya que nuestro lenguaje y nuestra inteligencia están naturalmente orientados por la necesidad de actuar para vivir, y la metafísica, como producto de la inteligencia, tiende a prolongar esta manera de proceder para ‘aumentar nuestra influencia sobre las cosas’. El hábito inveterado de tomar ‘instantáneas inmóviles’ que sólo retienen del devenir de la realidad lo que más interesa para la acción, se desplaza entonces hacia una metafísica natural depositada en el lenguaje y producida en los sentidos y en la inteligencia. Los conceptos que resultan de este mecanismo de conocimiento son como los fotogramas producidos por el cinematógrafo (Álvarez Asiáin, 2011a, p. 97).

A esta codependencia entre la percepción —esto es: la selección, sustracción mediante, de aquello que nos *interesa* de los estímulos sensoriales— y la acción —la respuesta reactiva a esas percepciones previas— la ha bautizado Deleuze como “esquema sensorio-motriz”. Esta fórmula hace hincapié en que la percepción y la acción son inseparables,<sup>5</sup> al tiempo que nos dirige a la concepción de la conciencia que actúa en el trasfondo de una afirmación tan categórica. Hasta el momento,

---

4 “Sobre el carácter eminentemente práctico de esta operación no hay duda posible. Cada uno de nuestros actos apunta hacia una cierta inserción de nuestra voluntad en la realidad” (Bergson, 1963, p. 701).

5 “Si el mundo se curva alrededor del centro perceptivo, lo hace ya desde el punto de vista de la acción, de la que la percepción es inseparable” (Deleuze, 1984, p. 99).

tenemos que las percepciones se presentan a la conciencia gracias a que ésta se ha “especializado”, es decir, se ha fragmentado (“descuartizado”, llega a decir nuestro autor [Deleuze, 1984, p. 95]) para poder actuar como receptáculo; de entre todas las acciones que puede padecer ha escogido y destacado sólo algunas. Pero la clave de este procedimiento se ubica en que esta distinción no podría darse sin un agente que seleccione: las percepciones no *están ahí* a la espera de que la conciencia las ilumine; por el contrario, las percepciones aparecerán *en el momento* en que la conciencia se ejercite en su modo “receptivo” o “sensorial” y, en consecuencia, retenga simplemente algunos aspectos de la cosa que percibe.<sup>6</sup>

Nótese el giro: no se trata de que la subjetividad componga las condiciones de la percepción, sino de que la percepción conforma la subjetividad. Si las diferentes filosofías de la conciencia que arrancan en Descartes postulan que primero está la facultad de representarse el mundo externo y después el enigma de la cosa en sí —situación que inaugura el marco de la polémica, siempre inconclusa, entre “realismo” y “constructivismo”, basada en el grado de coincidencia entre nuestro modo de representación y la estructura de la realidad—, aquí el procedimiento se invierte: primero tenemos la cosa en sí<sup>7</sup> y posteriormente una dialéctica entre una “imagen viviente” (la conciencia) que descuartiza la cosa, fragmentándose también ella misma con el objetivo de recibir aquélla como una percepción, y esa cosa que se ha aparecido ya marcada por la conciencia. Volvamos a la analogía con el cinematógrafo: la cosa en sí equivaldría al conjunto postulado de imágenes (el flujo móvil de materia) que la cámara está en disposición de encuadrar; pero, una vez las encuadre, las imágenes en sí se evaporarán para transformarse (¡para aislarse!) en percepciones a causa de la acción de la cámara. No es que ser consista en ser percibido (las cosas, como veremos, existen *per se* en el llamado “plano de inmanencia”), sino que el acto de percibir moldea la subjetividad al precio de renunciar a la riqueza polifacética de las cosas. Percibir es inmovilizar; inmovilizar es encuadrar. Nuestra facultad de conocer equivale a accionar el cinematógrafo interior.

Sin embargo, esa imagen “especial” o “viviente” que es la conciencia tiene una segunda dimensión que complementa este primer movimiento sensorial. Este

---

6 “la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial” (Deleuze, 1984, p. 97).

7 “La cosa es la imagen tal y como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente” (Deleuze, 1984, p. 97).

segundo vértice es denominado “motriz” porque enfatiza la arista de la “acción”. Introduzcamos esta cuestión, de nuevo, mediante la irreprochable explicación de Álvarez Asiáin:

Sabemos que la conciencia es una imagen, pero ciertamente es una ‘imagen especial’, y aquí es donde Deleuze va a decirnos, siguiendo a Bergson: la conciencia surge como un *intervalo*, a modo de un *desvío* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada que se produce en ciertas imágenes. Al lado de las imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes, se forman imágenes particulares, imágenes o ‘materias vivas’ que presentan un fenómeno de retardo como consecuencia de la especialización de sus caras. La acción sufrida no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada en el caso de estas imágenes, porque ellas presentan una cara que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella —es decir, recibe sólo lo que le interesa—, y una cara ejecutora que no se encadena directamente a la excitación recibida y que produce lo que podemos llamar propiamente acciones. La separación entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado es lo que permite a las imágenes vivas actuar en el sentido estricto del término, de ahí la diferencia con el resto de las imágenes (Álvarez Asiáin, 2011a, p. 108. Cursiva del autor).

Hemos topado con el concepto de *intervalo*, también tomado de Bergson. Que la conciencia actúe como un intervalo quiere decir aquí que ella permite una “desviación entre la acción y la reacción” (Deleuze, 1984, p. 94). Donde el resto de imágenes (las demás cosas) no pueden sino resignarse a su interacción según una cadena determinada de acciones y reacciones sobre la cual no pueden ejercer ningún poder, la conciencia —precisamente a causa de aquella primera selección sensorial— puede responder a las acciones padecidas de una forma no determinada de antemano. A causa de esta capacidad, Deleuze aludirá al cerebro (esa “imagen especial” que ya podemos presentar como equivalente de la conciencia)<sup>8</sup> como un “centro de indeterminación”. Así pues, el *sujeto* será un “centro” porque establecerá una relación particular con el conjunto del resto de imágenes, reflejándolas de un modo particular (centrándolas y actuando como punto de referencia); pero será un centro “indeterminado” por causa del *desvío*: “lo que se llama acción, estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación” (Deleuze, 1984, p. 98). Ya tenemos la conjunción de ambos polos (o, si se prefiere, la doble operatividad del *intervalo* que es la conciencia): en primer lugar, la “percepción subjetiva” ejercida por el “centro de indeterminación” (la operación de sustracción de cualidades de la cosa para someterla a nuestros propósitos) constituirá el

---

8 “El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación” (Deleuze, 1984, p. 96).

costado *sensorio*; en segundo lugar, la “respuesta imprevista” que se torna posible gracias a la primera intervención de la conciencia marcará el flanco *motriz*. No hay encadenamiento de causas y efectos ni de acciones y reacciones. Podemos *actuar* de modo imprevisto y esta capacidad nos diferencia del resto de imágenes, al tiempo que se revela posible gracias al intervalo entre la acción padecida y nuestra respuesta no automática.

Pongamos un ejemplo ilustrativo. Nos encontramos encima de unas vías y vemos cómo el tren cada vez está más cerca de nosotros. Esta percepción nos permite anticipar una reacción: o bien quedarnos quietos y ser arrollados, o bien dar un salto y esquivar el tren. Nuestra reacción a la percepción no está determinada, sino que deviene, dirá Deleuze, en “acción posible”. Con todo, esas posibilidades vienen condicionadas por nuestra *percepción espacial*: en la medida en que el tren esté cada vez más próximo, seremos capaces de *anticipar* la acción que padeceríamos si no nos pusiéramos en movimiento, y por lo tanto de intuir cuándo habremos de dar el salto. De nuestra percepción somos capaces de desprender “la acción virtual de las cosas” (Deleuze, 1984, p. 99). Tenemos así desvelado el procedimiento del esquema sensorio–motriz: “así como la percepción vincula el movimiento a ‘cuerpos’ (sustantivos), es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas, la acción vincula el movimiento a ‘actos’ (verbos) que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos” (Deleuze, 1984, p. 99). El tren se aproxima a nosotros y nosotros saltamos al lado de la vía. Hemos supuesto que si saltamos obtendremos un resultado: evitar la acción del tren trasladándonos a otro lugar. Y, para conseguirlo con éxito, hemos tenido que anticipar la “acción virtual” del móvil merced a la percepción. *Actuar* es moverse intencionadamente; *percibir* es detectar el movimiento que desprenden los cuerpos (bien como móviles—vehículos—o bien como cosas que son movidas) y anticipar nuestras (re)acciones a los mismos.

### – *El plano de la inmanencia como universo cinematográfico*

La consecuencia central de este proceso es la separación de dos sistemas o el establecimiento de un “doble régimen de referencia de las imágenes” (Deleuze, 1984, p. 96). El segundo ya ha sido anunciado, pues volvemos a referirnos al conjunto de las imágenes tal y como son percibidas por el centro de indeterminación que es el sujeto. Podemos completar el esbozo aludiendo a que este segundo sistema

trata de contradecir también, en su renuncia a la primacía de la conciencia, a la cosmovisión que la fenomenología husserliana popularizara en tiempos de Bergson: no se trata aquí de que la conciencia sea siempre *conciencia de algo*, sino de que “toda conciencia *es* algo, se confunde con la cosa” (Deleuze, 1984, p. 93. Énfasis del autor), por lo que la noción fenomenológica de *intencionalidad* pierde su sentido más sustancial. Aquí no hay dirección desde la conciencia hacia la cosa, dado que aquélla es sólo una más de entre todas las imágenes que conforman la móvil materia del universo; una imagen especial que necesariamente se confunde con lo que percibe (ni lo contiene ni lo digiere: más bien se entremezcla con ello<sup>9</sup>). ¿Cómo entender este ambicioso desvío, que apunta a la práctica totalidad de la filosofía tradicional? Para la tradición filosófica, la conciencia es una suerte de antorcha que ilumina la noche del mundo; instancia luminosa, ella aclara lo difuso y permite la intelección de la realidad al enfocar los objetos y descifrar tanto sus propiedades cuanto sus relaciones. En este segundo régimen de referencia que postula Deleuze se da la situación inversa: las cosas ya no son sino luz (“imagen de luz”) que sólo puede reflejarse en una suerte de “pantalla opaca” que actúe como contrapunto, es decir, en la propia conciencia. Y ésta ya no puede metaforizarse como una placa lumínica que irradia luz en el entorno, sino como una pantalla oscura en la que se refleja la luz presente *en* la propia materia. Como explicara Jean-Paul Sartre en *L’imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination* glosando a Bergson, aquí “hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de ser luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto” (Sartre 1973, p. 40). En síntesis: el conjunto de imágenes en relación con la conciencia que las percibe, y que al hacerlo se confunde con ellas, forma el segundo de los sistemas que refiere Deleuze.

No obstante, este segundo régimen nos obliga a la postulación del primero, pues ¿qué sentido tendría establecer un sistema de *imágenes referidas a una imagen especial* si las primeras de algún modo no existieran al margen de su percepción? El propio Deleuze subraya la necesidad de este primer sistema de imágenes independientes del perceptor: “Bergson dice insistentemente que nada se entiende si primero no se postula el conjunto de las imágenes. Solamente sobre este plano puede producirse un simple intervalo de movimientos” (Deleuze, 1984, p. 96). A este nivel, formado por todas las imágenes que constituyen el universo, Deleuze da el nombre de “plano de inmanencia”. No hay nada, pues, que trascienda al universo

---

9 Deleuze enfatiza, de nuevo, que “en este aspecto, la oposición entre Bergson y la fenomenología es radical” (Deleuze, 1984, p. 94).

material y lumínico, de modo que lo que éste contenga habrá de serle inmanente. Y lo que contiene no es sino la totalidad de las imágenes.<sup>10</sup> Lo que tenemos hasta el momento, entonces, es que el universo material equivale al plano de la inmanencia que a su vez ha de entenderse como un conjunto de imágenes. ¿Qué puede significar, en este contexto, que *el universo sea imagen*?

Demos un paso más para averiguarlo: “Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo (...). La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en—sí de la imagen, es la materia” (Deleuze, 1984, p. 90). Un universo, en definitiva, en el que el *todo* no es más que un sistema (abierto) de imágenes en continua variación y donde no es posible *identificar* cosa alguna sin “extraerla” de ese *devenir* perpetuo que caracteriza al plano de inmanencia. Y así, cuando la *arrancamos* de ese devenir, a la fuerza la inmovilizamos para que no se nos escape, introduciendo un orden artificial con el objetivo de manejarnos con un mundo que nos obliga a “congelar” el incesante cambio. Con todo, ha de notarse que, si la clave de la percepción y de la acción radica en inmovilizar, congelar o encuadrar la imagen, estamos suponiendo una identidad entre la imagen y el movimiento. Ya no podrán concebirse éstos como entes, variables o dimensiones distintas, pues no tenemos la imagen por un lado y el movimiento por otro (si así fuera, no haríamos más que reproducir la ilusión del falso movimiento como una serie de fotografías encadenadas).<sup>11</sup> La “universal variación” del todo es precisamente esta confusión entre las imágenes y sus movimientos (es decir: sus acciones y reacciones). Con esta tesis, llegamos a la conclusión nuclear de la metafísica bergsoniana y a la directriz fundamental de las obras sobre cine de Deleuze, esto es: “*La imagen—movimiento y la materia—flujo son estrictamente lo mismo*” (Deleuze, 1984, p. 91. Énfasis del autor). El universo —es decir: el plano de la inmanencia— no está formado por imágenes a las que se añadiría el movimiento a través de un tiempo abstracto y homogéneo; por el contrario, el universo es el conjunto de las imágenes—movimiento: no imágenes *en* movimiento, sino “cortes móviles de la duración” (Deleuze, 1984, p. 22). Esa materia formada por una universal variación de *luz* es un flujo constante<sup>12</sup> y perpetuo.

---

10 “Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece” (Deleuze, 1984, p. 90).

11 “Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos” (Deleuze, 1984, p. 22–23).

12 El énfasis en la luz apunta a que, en este nivel de inmanencia, carece de sentido hablar de sólidos, pues en última instancia el universo sólo responde a variaciones y vibraciones universales y continuas

Y, como luz que es, necesitará de una pantalla oscura que la “refleje” y la “detenga” (¡el segundo sistema!).

A ese tiempo abstracto que sumado a los cortes inmóviles conformaba la ilusión del movimiento ya podemos oponer el concepto que puede dar cuenta del movimiento real: la *duración* (“*la durée*”). Volvamos al comentario de Deleuze para perfilar el trazado:

Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar (Deleuze, 1984, p. 24).

Que el todo sea lo Abierto significa que (el universo) no puede concebirse como un conjunto cerrado. Si no es un conjunto cerrado, entonces se revela como “una continuidad indivisible” (Bergson, 1963, p. 464). Por lo tanto, el todo no puede darse en el espacio (pues en el espacio sólo pueden estar los conjuntos cerrados divisibles en partes, susceptibles por tanto de ser espacializados);<sup>13</sup> y, si el todo no puede darse en el espacio, necesariamente habrá de darse en el tiempo: “el todo, los todos, están en la duración, son *la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar*” (Deleuze, 1984, p. 25. Énfasis agregado). Recapitulemos: el primer sistema está formado por imágenes en-sí, independientes del observador; forman, por tanto, el todo del universo en un plano de inmanencia; pero esas imágenes se revelan, a la postre, como un conjunto de infinitas variaciones de luz en perpetuo movimiento que mediante su duración expresan cambios cualitativos de aquel todo siempre abierto. Tal es la particular lectura de Bergson y Deleuze del añejo concepto de *devenir*, al que el siguiente eslogan quizá pueda hacer justicia: el devenir ha de entenderse como duración, y la duración como aquello que ofrece la ocasión

---

que impiden la identificación de cuerpo alguno: “el primer aspecto que asume esta confrontación es la afirmación de una difusión o propagación de la luz sobre todo el plano de inmanencia. En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz (...) el plano de inmanencia es enteramente Luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga (...). La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz” (Deleuze, 1984, pp. 92-93).

- 13 El siguiente ejemplo de Deleuze, reelaborado a partir de una ilustración del propio Bergson, es revelador: “El vaso de agua es efectivamente un conjunto cerrado que encierra partes, el agua, el azúcar, quizá la cuchara: pero el todo no está ahí. El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados” (Deleuze, 1984, p. 25).

del “cambio cualitativo” o la emergencia de “lo nuevo y lo singular” a partir del “movimiento real” (Cf. Deleuze, 1984, p. 21).

¿En qué afectan estas tesis sobre el movimiento y la duración al cine? La constatación de este primer sistema de imágenes habilita a Deleuze a aventurar la arriesgada tesis de que la concepción bergsoniana estipula un universo característicamente cinematográfico o incluso una suerte de “metacine” (Deleuze 1984, pp. 91–92). Hay al menos dos aspectos que sustentan esta posición más allá de la comparación metafórica; los referiremos por separado por mor de la claridad:

A) En primer lugar, tanto el universo como el filme están poblados por un “conjunto de imágenes–movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio–tiempo” (Deleuze, 1984, p. 94).<sup>14</sup> Recuérdese la identidad entre el todo, lo abierto y la duración; esta misma equivalencia concurre en el “universo” cinematográfico (en el mundo proyectado por el filme), y Deleuze tratará de demostrarlo mediante el análisis de las nociones de *plano* y *montaje*, a las que dedica el grueso de los capítulos segundo y tercero de su obra (aquellos situados, significativamente, entre el primer y el segundo comentario a Bergson). El plano se determina allí como “la imagen–movimiento” (Deleuze, 1984, p. 41). Esta equivalencia pretende desmarcarse de las teorías que han sostenido que el plano se define por sus funciones narrativas, como si su operatividad pudiera reducirse al rol que ejerce el plano en la presentación de la *trama*; aquí nuestro autor, alineado con la tradición *formalista* o *constructivista*<sup>15</sup>, insiste en que el cometido del plano ha de relacionarse con el movimiento que el cinematógrafo reproduce: “Y este movimiento no es otra cosa que el plano, el *mediador concreto* entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro con arreglo a sus dos caras” (Deleuze, 1984, p. 40. Énfasis agregado). Si primero el encuadre, tras forjar un cuadro y determinar un fuera de campo, ha sido capaz de crear un espacio, posteriormente el plano agregará una perspectiva temporal. Dicho llanamente: la imagen cinematográfica es ciertamente un conjunto divisible en partes desde la

---

14 En este punto Deleuze corrige a Bergson desdeñando su crítica del cine como ilusionismo: “en su propia crítica del cine, Bergson se entendería muy bien con él, e incluso más de lo que cree” (Deleuze 1984, p. 89).

15 Ronald Bogue aclara la cuestión del siguiente modo: “For Deleuze, however, narrative is a secondary product of a structure of time and space. The regularities and continuities of narrative have as their condition of possibility the regularities and continuities of a commonsense space–time organized to increase the effectiveness of human action” (Bogue, 2003, p. 66).

perspectiva espacial, pero gracias a la dimensión temporal que el plano añade ese conjunto no cesa de cambiar y, por tanto, de transformarse cualitativamente. Con cada cambio, el todo del filme también varía. El plano, finalmente, expresa un cambio en el todo del filme. Y, puesto que lo propio de un todo es durar, el plano como imagen–movimiento será un corte móvil de esa duración.

Pero, ¿cómo encarar ese todo del filme que se expresa en el movimiento del plano? Pues justamente a través del montaje, puesto que éste “es la determinación del Todo” (Deleuze, 1984, p. 51). Este procedimiento resulta menos abstruso si reparamos en que el montaje hace referencia a la *relación* entre los planos. Ningún plano por sí mismo puede reflejar la relación que se establece entre él y otros planos; estos últimos, por tanto, expresan *un* cambio en el todo pero no pueden dar cuenta *del* cambio cualitativo que se efectúa gracias a la relación que establece el montaje entre el conjunto de planos que forman el filme.<sup>16</sup> Seamos más concretos: una película dura, por ejemplo, 90 minutos; esa duración va desplegando la totalidad del filme a medida que avanza (es decir: la película se va transformando conforme van transcurriendo los minutos, mostrando el cambio continuo de sus elementos). En este sentido, el montaje otorga la *medida* que condicionará el cambio en el todo del filme, sólo posible a través de algo que *excede* a las propias imágenes y que habrá de consistir en sus *relaciones* (no es casual, así las cosas, que se haya repetido con frecuencia que el montaje compone el *ritmo* del filme). Volvamos a Deleuze para hallar confirmación:

Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes–movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes–movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes–movimiento y sus relaciones (Deleuze, 1984, p. 51).

En síntesis: la noción del universo como “metacine” se justifica porque aquél se compone, del mismo modo que un filme, de imágenes–movimiento (variaciones infinitas de luz) que se encadenan en la duración. Los planos, concebidos como la mediación entre el encuadre y el montaje, exhiben esta característica: *dividen* las

---

16 Como condensará nuestro autor en *La imagen–tiempo*, “si asimilamos la imagen–movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen ‘del’ tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen–movimiento a otra” (Deleuze, 1987, p. 56).

cosas en el espacio al tiempo que las reúnen en un *todo* que lo trasciende y que se refleja indirectamente en el montaje. El cine, por tanto, deduce el tiempo a partir del movimiento (de ahí que la imagen del tiempo que ofrece sea *indirecta*). Y el todo del filme, como el propio universo, ni está ni puede estar dado: se va *haciendo, construyendo, cambiando y durando*.

B) El segundo punto atañe, de nuevo, a la diferencia entre la percepción natural y el cinematógrafo, y redondea esta visión cinematográfica del universo. Ya hemos visto cómo Bergson postula un conjunto de imágenes en—sí independientes de todo observador. El universo está formado por un conjunto de imágenes, de entre las cuales en ocasiones emerge una “imagen especial” capaz de reflejar al resto formando un “centro de indeterminación”. Pero la clave de ese conjunto de imágenes que habitan el “plano de inmanencia” es que “aquí la imagen no es originariamente *algo que se ve*, que se perciba o que se piense, sino más bien *algo que se mueve*, que está en perpetuo movimiento independientemente de una conciencia” (Álvarez Asiáin, 2011a, 102. Énfasis del autor). Las imágenes son un flujo móvil de materia identificado con el universo y que exhibe variaciones y vibraciones infinitas de luz. La conciencia, así, ha perdido su lugar privilegiado como luminaria del sentido, y desde la óptica de la inmanencia no es sino una más de entre todas las imágenes. Por eso, habida cuenta de la discontinuidad entre la percepción natural y el cine, el proceder de este último puede aproximarse a la constitución del propio universo:

Si el cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva, es porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acentradas y desencuadradas: tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen—movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa (Deleuze, 1984, p. 98).

Contra los teóricos de la “posición del sujeto”, el cine no sitúa ningún observador privilegiado *para el que se construye la proyección ni centra* en modo alguno las imágenes (el espectador, como hemos subrayado, es siempre secundario: la conciencia cinematográfica es la cámara, primero, y el plano, después).<sup>17</sup> Puede afirmarse, en consecuencia, que el universo *se parece* más al cine que a cualquier otro modelo que podamos aplicar para orientarnos; en el cine *especialmente se diluye* cualquier centro de referencia, pues incluso cuando parece que podemos *dominar*

17 “Es que la imagen—movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción” (Deleuze, 1987, p. 59).

y *descifrar* las imágenes, el más leve reencuadre nos recuerda la volubilidad de lo que percibimos.<sup>18</sup> A partir de este “desencuadre” originario, el montaje aplicará diversas estrategias que condicionarán el modo en que se dé el cambio. Recurramos de nuevo a Rodowick para aclarar la situación: “Las estrategias del montaje definen los diversos modos en que se puede expresar el cambio como movimiento. En otras palabras, el montaje proporciona imágenes particulares del tiempo a través de definir en qué modos puede concebirse el todo como lo abierto” (Rodowick, 1997, p. 53. Traducción del autor).

Así las cosas, no se trata de que la praxis cinematográfica coincida exactamente con una dimensión de la realidad que *la inteligencia de la cámara* pueda desvelarnos en oposición a la falsaria percepción natural, pero sí de insistir en que el cine nos provee de un modelo novedoso capaz de permitirnos pensar el problema de la temporalidad de un modo prometedor: ¿qué ganaría la filosofía si se arriesgara a pensar el universo *como si* éste fuera un filme? Utilicemos el cine como una suerte de *modelo ontológico* de la realidad y atrevámonos a explorar sus resultados. Pues, de hacerlo, quizá podamos utilizarlo como ariete para resistir y transformar el descorazonador estado de cosas en el que nos encontramos.

## 2. La lucha contra el *nihilismo*

### – *La crisis de la imagen–movimiento*

Ya hemos visto cómo los dos comentarios sobre Bergson de *La imagen–movimiento* asientan los cimientos de la filosofía cinematográfica de Deleuze. Hay, sin embargo, otra referencia ineludible que nuestro autor aprovecha para su tarea: Charles Sanders Peirce<sup>19</sup>, cuya clasificación de las imágenes y los signos queda relatada como “la más rica y acabada de cuantas se establecieron” (Deleuze, 1984, p. 11). Y es que Deleuze no pretende otra cosa en su primera obra acerca del cine más que ensayar, al modo peirceano, una clasificación de las imágenes y de los signos (fílmicos). Tras enunciar sus deudas con Bergson, Deleuze emprende la tarea de organizar diferentes tipos de imágenes–movimiento que repliquen la

---

18 Sirvan como complemento las siguientes palabras de Rodowick: “The borders of the frame are inherently fluid. They not only enclose objects spatially, they also open up the shot on all sides, dissolving it into a continually changing series of temporal relations” (Rodowick, 1997, p. 26).

19 Como refiere Ronald Bogue, la influencia no es idéntica: “Peirce’s inspiration, however, is more general than specific, and despite Deleuze’s frequent references to Peirce’s work, the semiotic framework of *Cinema 1* and *Cinema 2* is much more Bergsonian than Peircean” (Bogue, 2003, p. 66).

ontología bergsoniana de la imagen con la ayuda de algunas nociones del padre del pragmatismo americano. Nuestra reseña de los estudios sobre cine de Deleuze, por tanto, no estaría completa sin dedicar unas líneas a las características generales de esta *taxonomía* (y ello pese a que la influencia de Peirce, como sagazmente ha notado Ronald Bogue, funciona en la obra deleuziana más como una inspiración que como una actualización decisiva<sup>20</sup>).

Comencemos con un modesto resumen de la teoría del signo de Peirce. Para el lógico norteamericano, el signo posee una naturaleza triádica, es decir, se compone de tres elementos. El primero de ellos es el “representamen” (aquello que en el lenguaje ordinario entendemos generalmente por “signo”, esto es, una *cualidad material* que ocupa el lugar del *objeto* al que referencia [una secuencia de letras que forme un término, por ejemplo]); el segundo de ellos es el “objeto semiótico” (la referencia a que alude el representamen); y, en tercer lugar, el “interpretante” (el significado del representamen —podría afirmarse provisionalmente que su *definición*—, si bien especificando que tal significado lo forma quien recibe el representamen en el modo de un “signo equivalente”).<sup>21</sup> Esta *constelación triádica* se compone, a su vez, de tres categorías que pueden dar cuenta —ya en palabras de Deleuze— “del fenómeno o de lo que aparece” (Deleuze, 1987, p. 50). Serán las categorías de “primeridad”, “segundidad” y “terceridad”; la siguiente aproximación de Floyd Merrell puede bastar a nuestros efectos:

1. Primeridad: el modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa (i.e., es una cualidad, una sensación, un sentimiento, la mera posibilidad de la conciencia de algo aparte del ‘yo’). 2. Segundidad: el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento (i.e. Incluye la conciencia de algún otro). 3. Terceridad: el modo de significación de lo que es tal como es, a medida

---

20 “Peirce’s three models of being serve Deleuze primarily as tools for developing and extending Bergson’s three types of movement–images” (Bogue, 2003, p. 67).

21 La formulación más conocida del propio Peirce data de 1897 y reza como sigue: “Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen. ‘Idea’ debe entenderse aquí en cierto sentido platónico, muy familiar en el habla cotidiana; quiero decir, en el mismo sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre, en que decimos que cuando un hombre recuerda lo que estaba pensando anteriormente, recuerda la misma idea, y en que, cuando el hombre continúa pensando en algo, aun cuando sea por un décimo de segundo, en la medida en que el pensamiento concuerda consigo mismo durante ese lapso, o sea, continúa teniendo un contenido *similar*. Es ‘la misma idea’, y no es, en cada instante del intervalo, una idea nueva” (citado por Merrell, 1998, p. 44. *Cursiva del autor*).

que trae un segundo y un tercer elemento en relación con el primero (i.e. Abarca la mediación, la síntesis, de las categorías Primeridad y Segundidad). Se puede decir de forma esquemática que Primeridad es cualidad, Segundidad es efecto, y Terceridad es producto, y que Primeridad es posibilidad (un quizás pueda ser), Segundidad es actualidad (lo que es, aquí–ahora), y Terceridad es probabilidad o necesidad (lo que debería ser, según cierto factor probabilístico) (Merrell, 1998, p. 52).

Pues bien: lo que Deleuze realizará es una reinterpretación de esas tres categorías como *tres tipos de imágenes* capaces de clasificar las proyecciones bergsonianas y ofertar un esquema para la ordenación de los signos fílmicos. A las tres categorías peirceanas Deleuze añadirá un “grado cero” para acoplar la tabla a las directrices de Bergson, de modo que las equivalencias principales quedarían como sigue, resultando *cuatro tipos básicos* de la imagen–movimiento: 1. Grado cero: la imagen–percepción, 2. Primeridad: la imagen–afección, 3. Segundidad: la imagen–acción, y 4. Terceridad: la imagen–relación.<sup>22</sup>

Para nuestros intereses es suficiente con señalar que estos tipos de imágenes–movimiento son los que conforman la etapa clásica de la historia del cine, cuyos diversos maestros llevan las combinaciones posibles hasta la excelencia siguiendo sus propios intereses y experimentos (su estudio es prolijo en ejemplos y comentarios de filmes: Eisenstein, Murnau, Lang, Sternberg, Stroheim, Vidor, Ford, Chaplin, Lubitsch, Hitchcock, etc...). Hay, sin embargo, al menos una característica común a todos estos cineastas que justifica la aplicación de estas variaciones de imágenes–movimiento (todas ellas, recuérdese, fundadas en el esquema sensorio–motriz); característica que podemos definir como una suerte de *confianza en el mundo*. Primera deducción: aquello que caracteriza el modo de representación del cine clásico, cuyas imágenes asumen el esquema sensorio–motriz, es la suposición de un fuerte vínculo del ser humano con el mundo. Por eso mismo Deleuze carga las tintas, en los últimos pasajes de su primera obra, sobre la imagen–acción y como ésta entra en crisis paulatinamente: el sujeto *crea poder* actuar en el mundo y fundar en el mismo cualesquiera proyectos de emancipación. El cine clásico muestra que podemos *participar* en el mundo, y prueba su confianza con el recurso a las variedades de la imagen–movimiento, que presuponen tal implicación. Se aprecia en este gesto, como acertadamente ha subrayado Robert Sinnerbrink<sup>23</sup>,

22 A estos cuatro tipos más adelante Deleuze añadirá otros dos: la imagen–pulsión y la imagen–reflexión, resultando finalmente seis subdivisiones de la imagen–tiempo.

23 Sinnerbrink ha explicitado esta relación, por lo general no subrayada a causa de la disparidad entre ambos autores: “Echoing Cavell’s concern with scepticism, for Deleuze cinema is the art form most able to respond to the problem of nihilism —our collective loss of belief in the world as an arena of meaning and value— in an age that lacks conviction about the power for art to transform our experience” (Sinnerbrink, 2016, p. 62).

una concordancia con el proyecto de Stanley Cavell; ambos autores, pese a su disparidad, coinciden en el diagnóstico: el modo de representación del cine clásico promociona una *fe* en el mundo que contradice la situación escéptica y aislacionista del sujeto moderno. Un modo de ser-en-el-mundo que, después de la Segunda Guerra Mundial, resultará condenado a la extenuación.

Asimismo, la ruptura del cine moderno con el esquema sensorio-motriz característico de la imagen-movimiento reflejará una crisis de civilización basada en el fin de esta confianza en el mundo.<sup>24</sup> Reproducamos *in extenso* los que quizá sean los fragmentos más importantes de *La imagen-tiempo*, donde nuestro autor explicita su diagnóstico:

Si esta experiencia del pensamiento concierne esencialmente al cine moderno, ello se debe ante todo al cambio que presenta la imagen: la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz (...). Esta ruptura sensoriomotriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento (...). El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concerniesen a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film (Deleuze, 1987, pp. 226–227–229).

¿Acaso no constituye esta descripción un modo creativo de describir el problema del *nihilismo*? Si atendemos a la etimología del término queda poco lugar para la duda, pues “nihil” resulta originariamente de la composición de dos palabras: la partícula “ne” y el sustantivo “hilum”, es decir, “sin hilo”. ¿No deviene entonces el nihilismo en una suerte de pérdida progresiva de vínculos y relaciones? Cuando el ligamento entre el sujeto y el mundo se quiebra nos resta un *totum revolutum* homogéneo e indistinto que camufla la *diferencia*, desorientándonos y aturdiéndonos, dejándonos —a nosotros y al mundo— a la deriva. Cuando la imagen-acción fracasa, pues, triunfa un tipo de imagen (¡la imagen-tiempo!) que prefigura este tipo de nihilismo; comentando *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), por ejemplo, Deleuze aventura que allí “no sólo [se] hace patente la insignificancia de los acontecimientos, sino también la *incertidumbre de sus conexiones* y su no pertenencia a quienes los padecen” (Deleuze, 1984, p. 295. Énfasis agregado). Esta desconexión habrá de afectar a la fuerza a las

---

24 Serán sobre todo el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa quienes levanten acta del cambio, que más adelante será revalidado por el resto de *nuevos cines* que emergerán a raíz de la onda expansiva de aquellos movimientos (el *Free Cinema* inglés, el *Neuer Deutscher Film* alemán, el *New Hollywood Group* norteamericano, etc...).

relaciones entre las imágenes–movimiento que se han puesto en cuestión; y, así, a la ruptura de vínculos entre la percepción, la acción y la afección (los tres ángulos del esquema sensorio–motriz), acompañará una mutación del régimen de las imágenes que dé cuenta de la nueva discontinuidad.<sup>25</sup> El papel que el cine pueda ejercer en esta nueva situación ha sido magistralmente sintetizado por Sinnerbrink; sírvanos su resumen como marco de referencia de la segunda obra sobre cine del francés: “*La apuesta modernista de Deleuze es que el cine puede diagnosticar, responder, y quizá superar, el nihilismo: el cine proporciona una experiencia ética del significado en respuesta a la crisis del significado que sufre el mundo de posguerra*” (Sinnerbrink, 2016, p. 62. Traducción del autor).

– *La recuperación de la creencia*

Si el cine ha mutado es porque a su vez se ha trocado la relación del ser humano con el mundo. El “nuevo” cine será en primer lugar, por tanto, un *síntoma* de las nuevas condiciones: “El tiempo deja de depender del movimiento. La relación *situación sensoriomotriz* → *imagen indirecta del tiempo* es sustituida por una relación no localizable *situación óptica y sonora pura* → *imagen–tiempo directa (...)*” (Deleuze, 1987, p. 64. Cursiva del autor).<sup>26</sup> El resumen más conciso del segundo sistema, hegemónico tras la ruptura producida por la guerra y la emergencia de un nuevo tipo de cine, se concentra en las siguientes líneas:

Esto es lo esencial: la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen–tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero (Deleuze, 1987, p. 182).<sup>27</sup>

25 Exhalando orgullo francés, Deleuze enfatiza la importancia de la *nouvelle vague* en el viraje: “la *nouvelle vague* descubriría (...) una exigencia que bastaba para fracturar todo el sistema, para separar la percepción de su prolongamiento motor, para separar la acción del hilo que la unía a una situación, y la afección, de la adherencia o pertenencia a personajes. La nueva imagen no sería, por tanto, una consumación del cine, sino una mutación” (Deleuze, 1984, p. 298).

26 Esta oposición entre los dos modelos también es referida como el contraste entre un régimen “orgánico–cinético” y otro “cristalino–crónico” (Deleuze, 1987, p. 171).

27 Por otro lado, el mejor compendio del tránsito de la imagen–movimiento a la imagen–tiempo, y la ruptura que supone y exhibe, se encuentra en las conclusiones de su segunda gran obra: “La imagen–tiempo no implica ausencia de movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento), pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. Ya no es el tiempo el que emana del movimiento, de su norma y de sus aberraciones corregidas, es el movimiento como «falso movimiento», como movimiento

Nótese el paralelismo entre las nuevas características de la narración, con la fragmentaria forma filmica que las acompaña, y el sujeto moderno: del mismo modo que los personajes de sendos filmes de la modernidad cinematográfica — sobrepasados por un mundo que se les escapa e incapaces de hacerse cargo de una situación que los desborda<sup>28</sup>—, el sujeto moderno se da de bruces —digámoslo con la certera fórmula de Álvarez Asiáin— con “la imposibilidad de prolongar la percepción del mundo en acciones sobre él” (Álvarez Asiáin, 2011b, p. 9). Si la imagen–movimiento representaba *un* mundo, ahora el triunfo de la imagen–tiempo representa la *imposibilidad* de representar el mundo. Piénsese en algunas operaciones típicas del cine moderno: los falsos *raccords*, la ruptura del nexo causal entre secuencias, los tiempos muertos, las discontinuidades rítmicas, la autonomía de ciertos recursos estilísticos, la autorreferencialidad constante... Todos ellos destilan en algún sentido esas “descripciones ópticas y sonoras puras” (también llamados por nuestro autor, de nuevo en la estela peirceiana, “opsignos” y “sonsignos”<sup>29</sup>) que imposibilitan la ligazón de una percepción a una (re)acción en un conjunto orgánico y, en última instancia, velan el *reconocimiento* del mundo como un horizonte capaz de proveer sentido.

Sin embargo, el cine es más que un síntoma por diversos motivos. En primer lugar, porque ha sido capaz de confrontarnos directamente con esta experiencia del nihilismo a través de la presentación pura del tiempo en su desconexión con el movimiento. Posee, por tanto, una primera dimensión pedagógica: aquella

---

aberrante, el que depende ahora del tiempo. La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta: ¿cuáles son las nuevas fuerzas que trabajan la imagen, y los nuevos signos que invaden la pantalla?” (Deleuze, 1987, pp. 360-361).

- 28 “La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento” (Deleuze, 1987, p. 227). La figura del *vidente* se opone así a la del *agente*.
- 29 “Ya no es una situación sensoriomotriz sino una situación puramente óptica y sonora, donde el vidente ha suplantado al actante: es una ‘descripción’. Llamamos opsignos y sonsignos a este tipo de imágenes que aparece después de la guerra por todas las razones exteriores que podamos definir (cuestionamiento de la acción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados), pero también por el empuje interior de un cine renaciente que recrea sus condiciones, neorealismo, *nouvelle vague*, nuevo cine americano. Ahora bien, si es verdad que la situación sensoriomotriz regía la representación indirecta del tiempo como consecuencia de la imagen–movimiento, la situación puramente óptica o sonora se abre a una imagen–tiempo directa. La imagen–tiempo es el correlato del opsigno y del sonsigno” (Deleuze, 1987, pp. 361–362).

difusa sensación de *desasimiento* será perfilada ideográficamente por el cine. Con la experiencia cinematográfica el espectador reconocerá su descorazonadora situación en lo que observa y podrá situarse ante el umbral del ensayo de una salida. Pero, además, el cine moderno no sólo constata un estado anímico, sino que desvela la pulsión mitológica de la añoranza nostálgica por el régimen de la imagen–movimiento. No se trata de regresar a los paraísos perdidos ni de buscar la emancipación en un plano distinto al de la inmanencia, sino de hallar motivos para creer en *este* mundo. Y, así las cosas, el cine puede proponer la cura de la enfermedad que él mismo ha diagnosticado mejor que ninguna otra práctica o disciplina:

¿Cuál es entonces la salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: ‘posible, o me ahogo’. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, la virtud del absurdo (...). Volver a darnos creencia en el mundo, *ése es el poder del cine moderno*. Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia ‘necesitamos razones para creer en este mundo’ (Deleuze, 1987, pp. 227–230. Énfasis agregado).

Por resumir: la recuperación de la *fe* en este mundo, de una fe fundada en la vinculación entre el nosotros y el resto del mundo, es la difícil misión encomendada al cine. Un proyecto éste finalmente revelado en su dimensión moral. Este giro ético —prefigurado, según nuestro autor, en el cine de Rossellini y Dreyer, los dos pioneros que se cercioraron de la ruptura del vínculo y la necesidad de sustituirlo “por una moral que nos devolverá una creencia capaz de perpetuar la vida” (Deleuze, 1987, p. 230)— revela una apuesta, común tanto al cine moderno como a los objetivos filosóficos de Deleuze, por hallar nuevos *modos de existencia* que trasciendan el caduco ideal de lo que Nietzsche llamara “el mundo verdadero” y apunten, con la vida por bandera, a extraerle todo el jugo posible a *este* mundo. En tal caso, no es de extrañar que Deleuze confíe en las posibilidades del *cuero* y en la potenciación de los *afectos* como las trincheras desde las que combatir el nihilismo:

Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo (...) se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente (Deleuze, 1987, pp. 231–191).<sup>30</sup>

30 La ascendencia de Spinoza y de Nietzsche, autores a los que Deleuze dedicara dos importantes estudios monográficos, resulta evidente en estos fragmentos. Glosando directamente a Nietzsche, Deleuze nos regala el siguiente fragmento, que hace justicia a sus intereses profundos: “lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas ‘posibilidades’” (Deleuze, 1987, p. 191).

Hete aquí, finalmente, las directrices del contraataque deleuziano en favor de la vida: contra el nihilismo, recuperación de la creencia en este mundo; contra la desesperanza, potenciación del cuerpo y sus afectos. ¿Cómo puede el cine colaborar en tan magna tarea? En primer lugar, *mostrando* como ningún otro arte las posibilidades del cuerpo, desplegando y multiplicando las potencias de la corporalidad, proponiendo un auténtico *cine físico del cuerpo*<sup>31</sup> (los casos de Cassavettes y Godard resultarían, este sentido, paradigmáticos [Cf. Deleuze, 1987, pp. 255 y ss.]); y, en segundo lugar, complementando aquel cine del cuerpo con un *cine intelectual del cerebro*<sup>32</sup> (cuyo mejor representante sería Resnais), capaz de vincular las fragmentarias imágenes-tiempo que expresan la crisis moderna con un pensamiento capaz de restituir las relaciones quebradas en beneficio de la vida y la inmanencia.<sup>33</sup>

Si la tarea nos parece titánica quizá estemos ya en el buen camino; pues la filosofía, como expresa la más célebre sentencia de Deleuze, sirve fundamentalmente para entristecer.

## Bibliografía

1. Álvarez Asiáin, E. (2011a). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia: revista de filosofía*, 41, 93–112.

---

31 El siguiente matiz es importante porque subraya la prioridad de la ausencia del mundo que el cine refleja y apunta a la línea de fuga buscada: “El problema no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo *a partir de lo que significa su ausencia*” (Deleuze 1987, p. 267. Énfasis agregado). En otro momento, por último, reformula sus intenciones del siguiente modo: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, preciosamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. ‘Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo’: dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. *Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento*” (Deleuze, 1987, p. 251. Énfasis agregado).

32 “un cerebro que parpadea, y reencadena o forma anillos: así es el cine” (Deleuze, 1987, p. 285).

33 “por una parte, la imagen cinematográfica pasa a ser una presentación directa del tiempo, según las relaciones no commensurables y los cortes irracionales. Por la otra, esta imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo invocable, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmensurable [i.e.: ¡la vida!]” (Deleuze, 1987, p. 284).

2. Álvarez Asiáin, E. (2011b). La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo. *Cuaderno de Materiales*, 23, 5–23.
3. Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
4. Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York & London: Routledge.
5. Carroll, N. (1988). Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(4), 489–499.
6. Deleuze, G. (1984). *La imagen–movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
7. Deleuze, G. (1987). *La imagen–tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
8. Merrell, F. (1998). *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
9. Rodowick, D. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London: Duke University Press.
10. Ruiz Moscardó, F. J. (2016). El kantismo de Hugo Munsterberg en los orígenes de la filosofía del cine. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 21(2), 145–162.
11. Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*. New York & London: Routledge.
12. Turvey, M. (2008). *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

# El valor cultural del arte en la época de la barbarie: la fenomenología estética de Michel Henry\*

## The cultural value of art in the age of barbarism: Michel Henry's aesthetic phenomenology

Por: Agustín Palomar Torralbo  
G.I. La imagen barroca del mundo  
Universidad de Granada  
Granada, España  
E-mail: agupalomar@yahoo.es  
ORCID: 0000-0002-4333-7418

Fecha de recepción: 19 de noviembre de 2017  
Fecha de recepción: 9 de febrero de 2018  
Doi: 10.17533/udea.ef.n58a07

**Resumen.** *En este trabajo la barbarie es tomada como la cuestión política fundamental y se examina a partir de la fenomenología estética de Michel Henry. En primer lugar, el trabajo expone el nuevo concepto de barbarie que es descrito por Michel Henry como la prevalencia del dominio de la objetividad, constituida por la ciencia y la técnica, sobre la vida. En segundo lugar, presenta el concepto de cultura como manifestación originaria de la vida; un concepto que se opone, por ello, al saber teórico de la ciencia. Y, por último, el trabajo señala cómo el arte, al hacer posible el saber de la estética, regenera el sentido de la cultura desplazado en nuestra época por la barbarie.*

**Palabras clave:** *barbarie, estética, fenomenología, cultura, Michel Henry*

**Abstract.** *In this work, barbarism is assumed as the key political question and it is examined through the view of Michel Henry's aesthetic phenomenology. Firstly, this paper reflects upon the new concept of barbarism, which is described by Michel Henry as the prevalence of the concept of objectivity created by science and technology over life. Secondly, it presents the concept of culture as an original manifestation of life; a concept that opposes, therefore, to the theoretical knowledge of science. Finally, the paper highlights the way art restores the sense of culture which has been displaced by barbarism in our times.*

**Keywords:** *barbarism, aesthetics, phenomenology, culture, Michel Henry*

---

\* El artículo hace parte de los productos del grupo de investigación "La imagen barroca del mundo", que pertenece a la Universidad de Granada y al plan de investigación de la Junta de Andalucía.

### Cómo citar este artículo

MLA: Palomar, Agustín. "El valor cultural del arte en la época de la barbarie: la fenomenológica estética de Michel Henry" *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 143–167.

APA: Palomar, A. (2018). El valor cultural del arte en la época de la barbarie: la fenomenológica estética de Michel Henry. *Estudios de Filosofía*, 58, 143–167.

Chicago: Palomar, Agustín. "El valor cultural del arte en la época de la barbarie: la fenomenológica estética de Michel Henry". *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 143–167.

“¿Por qué, pues, permanecemos en la barbarie?” (Schiller, 1991, p. 123). Esta pregunta, que aparece en la carta VIII en *Sobre la educación estética del hombre*, atraviesa la reflexión sobre nuestra cultura desde los tiempos de Schiller hasta los nuestros. Y la atraviesa porque la barbarie, más allá del significado del término en sus diferentes contextos históricos,<sup>1</sup> parece acompañar siempre, como algo ineliminable, a todo proceso de cultura, cabe decir, a todo proceso civilizatorio. La cuestión enunciada por Schiller, en la estela de la ilustración kantiana, bien puede tomarse como una pregunta fundamental acerca del valor que el arte y la experiencia estética tienen para los ideales políticos. En este sentido, recuérdese que Schiller pretendía prologar el proyecto kantiano de la Ilustración<sup>2</sup>, pero reorientándolo en el aspecto que él creía más deficitario del pensamiento de Kant: la necesidad de una educación estética para hacer más accesible alcanzar los fines de la humanidad conforme al principio moral. Kant había abierto este camino en la *Crítica del Juicio*, pero aún en él reinaba cierta anarquía, según escribe Schiller el 14 de Septiembre de 1794, respecto a cómo la estética tendría que estar al servicio del bien de la humanidad (cf. Safranski, 2011, p. 401). La obra de la libertad requeriría, en definitiva, de la educación de la sensibilidad. Sólo mediante esta educación veía Schiller que era posible evitar la barbarie como resultado de aplicar los principios abstractos de la razón a la pluralidad de los hombres. La estética vendría a ser el término medio para sortear en el hombre el abismo en el terreno práctico entre lo temporal y real y lo eterno e ideal. “No es lícito —afirmaba— poner en peligro la existencia del hombre por respecto a la dignidad del hombre” (Schiller, 1991, p. 104).<sup>3</sup>

Hoy, en la distancia que nos separa de Schiller, vemos que el proyecto de reforma de la Ilustración a través de la estética ha quedado atrás en el tiempo, no sólo porque hemos aceptado, de una manera u otra, el fracaso del antiguo proyecto ilustrado, ni sólo por la huella que ha dejado en la historia las ideologías totalitarias del siglo anterior,<sup>4</sup> ni por la presencia en nuestro siglo de esa otra ideología totalitaria

---

1 Sobre la relación de oposición entre el significado de la barbarie y el de civilización véase: Todorov, 2014, pp. 29–79.

2 Safranski ha descrito cómo Schiller pensó que el arte y la literatura podrían provocar una reacción liberadora en Alemania que supusiera una auténtica revolución espiritual frente al fracaso de la Revolución en Francia y a los déficits de la Ilustración, la cual, aun procurando la formación de una cultura teórica, no hizo salir al pueblo de la barbarie (cf. Safranski, 2018, p. 41).

3 Partiendo de los estudios de Rancière, una hermenéutica que quiere llevar la propuesta de educación estética al ideal de la democracia, puede verse en: Rivera, 2010.

4 Entre otros, los análisis de Arendt nos han hecho ver, en el sentido indicado ya por Schiller, el rostro de la barbarie como la imposición mediante las técnicas de terror de la lógica de las ideologías totalitarias. Sobre esta cuestión véase: Palomar, 2009, pp. 142–148.

de los integrismos, sino porque la educación en general y el propio sistema del saber en particular, que tendría que ser custodiado, ampliado y valorado por las instituciones educativas, especialmente por la universidad, han entrado también en la barbarie al abandonar la tarea de la educación del hombre según principios estéticos y morales. Quien entre otros ha repensado hoy la cuestión de la estética en respuesta a la aplicación de los principios abstractos del saber a la vida del hombre, ha sido Michel Henry en el ensayo publicado en 1987 que lleva por título *La Barbarie*.

### **1. El rostro visible de la barbarie**

“Entramos en la barbarie” (Henry, 1996, p. 15). Con estas palabras abre Michel Henry su ensayo reconociendo que, otra vez, volvemos a caer en la noche de la barbarie. Las actas de la destrucción ocasionada por la barbarie han sido levantadas por historiadores y arqueólogos. De la barbarie puede decirse que está en el origen de la desaparición de las civilizaciones antiguas. Pero, también, puede decirse que, desde el punto de vista de la narración histórica, a cada civilización desaparecida le ha sucedido otra que en parte recogía y ampliaba el contenido de la civilización precedente. De una civilización destruida se recogía para la civilización siguiente, en gran medida, su cultura, esto es, el contenido de sus saberes prácticos, teóricos, y técnicos. En Henry (1996, p. 15) se dice, en este sentido, lo siguiente: “A cada fase de expansión le sucede una de declive, pero allí o en otra parte, un nuevo despegue tiene lugar, llevando más lejos el desarrollo de la vida”. Así fue el caso, afirma el autor, para las civilizaciones sumeria, asiria, egipcia, griega, romana, bizantina, para la época medieval y para la renacentista. La relación de lo que llamamos “civilización” y “barbarie” muestra siempre en su oposición un rostro jánico: si es cierto, por una parte, que cada civilización oculta tras sí en su construcción la destrucción de otra, también lo es que en esa construcción se ha preservado fundamentalmente el contenido del saber de la civilización precedente.

Pues bien, para Michel Henry esta entrada en la barbarie tiene su particularidad en que lo que se destruye es, precisamente, aquello que conformaba la tradición de lo que una civilización dejaba en herencia a la siguiente: el saber. El nuevo tipo de barbarie no podemos figurárnosla como la destrucción de una civilización en cuyas ruinas se ha levantado otra, así como sobre las ruinas de una ciudad se ha levantado, a menudo, históricamente otra, o como sobre las ruinas de un templo

se ha erigido otro. Para Michel Henry, esta entrada en la barbarie se presenta paradójicamente como la forma de un verdadero saber —el científico—, el cual colonizando sistemáticamente el mundo de la vida, empleando aquí la expresión de Habermas, ha expulsado de las disciplinas de pensamiento todo modo de saber que no puede ser sometido a los criterios de la ciencia. La novedad está justamente en esto: en que la barbarie queda oculta por ser precisamente la forma en la que se dispone *el* saber. En el prefacio a la edición de 2001, texto escrito un año antes, dice Michel Henry que es la primera vez en la historia de la humanidad en que cultura y saber divergen, de tal modo que el predominio del segundo puede entrañar la desaparición de la primera (cf. Henry, 2014, p. 1).<sup>5</sup> Efectivamente, Michel Henry hace suya la lectura husserliana acerca de la crisis de las ciencias europeas a causa del predominio de la ciencia galileana como una matemática pura que se ocupa sólo de formas abstractas y que evita tener que habérselas con el mundo corporal (cf. Husserl, 1991, p. 29).<sup>6</sup> Este conocimiento abstracto de la naturaleza material es exponente máximo, a su vez, del predominio del conocimiento teórico frente al conocimiento práctico (cf. Henry, 2014, pp. 1–2). Las disciplinas de la cultura, tales como la literatura, las lenguas clásicas y la filosofía, influidas por este principio galileano, se han alejado de su tarea fundamental: el desvelamiento de la vida de los hombres (cf. Henry 2014, pp. 157–160).

Desde este trasfondo, puede comprenderse adecuadamente que con respecto al saber estemos ante algo que antes no había sido visto. (*Ce qui ne s’était jamais vu*, es, justamente, el título de la Introducción de *la Barbarie*). Todas las formas de saber “tradicionales”, todas aquellas que no siguen los protocolos del saber científico moderno, que no siguen sus evidencias, sus demostraciones o pruebas, son tenidas en nada, frente al saber riguroso, objetivo, incuestionable y verdadero de la ciencia. La ciencia marca el dominio del saber de tal modo que aquello que no entra dentro de este dominio es un saber aproximado, dudoso, basado en meras creencias subjetivas o incluso en supersticiones. Sólo así puede comprenderse que la ética, la estética y la religión, ejemplos de saberes fundamentales para la

---

5 Poco después de una década de la publicación de la primera edición del libro, en el prefacio a la edición de 2001, sentencia Henry que el fenómeno de la autodestrucción de la cultura, analizado en *La barbarie*, se ha intensificado tenazmente con la extensión del nihilismo, esto es, con la apología de todo lo está contra la vida y con el autodesarrollo de la técnica fuera de toda norma (cf. Henry, 2014, p. 6).

6 Sobre el objetivismo naturalista y la superación de este objetivismo por parte de la fenomenología trascendental, puede verse: Gómez-Heras, 1989, pp. 47–62.

vida, no sean consideradas como verdaderos saberes, ni pueda esperarse de ellas que algún día se encumbren al dominio de la ciencia. A lo sumo, estas formas de saber, que se ajustan a la disciplina del saber teórico, han quedado relegadas a ser expresión de meras vivencias subjetivas, o ser como un barniz que cubre la puerta por la que se entra al verdadero conocimiento científico. Pareciera que no puede haber fundamento para el saber allí donde sólo hay experiencia, nuda experiencia, y el problema de la religión, de la estética y de la ética es que no pueden controlar técnicamente esa experiencia para hacer de ella un saber científico sin perder su especificidad en cuanto saber de la vida del hombre. Por tanto, sólo cabe ante estos modos de saber una disyuntiva: o bien se las expulsa del ámbito del saber o bien se las reduce a los fundamentos de las que ya sí son consideradas ciencias. Piénsese, en este sentido, en disciplinas como la neurofilosofía, la neuroestética, la neurooética, etc.

Michel Henry, siguiendo el camino abierto por Husserl, advierte que la cuestión del modo como se dispone el saber y se reconozca como tal afecta profundamente al concepto que se tenga del propio hombre. Recuérdese, en este sentido el *dictum* husserliano: “Meramente ciencias de hechos hacen meros hombres de hecho” (Husserl, 1991, p. 6). Desde su origen, la suerte de la fenomenología ha estado ligada a la necesidad de ver que de la experiencia humana se puede tener un saber riguroso, no relativista, que no se circunscribe, sin embargo, al concepto de saber del conocimiento científico y que responde, a su vez, a una necesidad de la existencia humana: la del sentido de la experiencia. Aunque los especialistas pueden resolver problemas técnicos de nuestra vida cotidiana facilitándonos la vida, no pueden en modo alguno solucionar la cuestión del sentido, ni pueden ofrecernos un saber acerca de esta. Hoy tenemos conciencia de que la solución de problemas particulares por parte de la ciencia no sólo no ha mitigado, sino que ha aumentado nuestra incertidumbre y desasosiego en el mundo. No puede, por ejemplo, repararse el sufrimiento y el dolor de nuestra existencia como el saber científico y técnico repara los aparatos de nuestra vida cotidiana. Para la “reparación” del sufrimiento siempre ha de estar presente, de una manera u otra, por ejemplo, el sentido de la experiencia de la dicha.

Hay, por tanto, un “malestar de la cultura” que se manifiesta en todos los órdenes de la vida, porque, aunque contemos con el hiperdesarrollo del saber científico y técnico, estamos ayunos del saber de la vida y de los modos en que

ella se manifiesta, por ejemplo, como vida sensible o como vida afectiva o como vida del espíritu. La barbarie hunde sus raíces en la ruptura de la experiencia con el modo en el que se manifiesta la vida originariamente en el mundo que, a su vez, hunde sus propias raíces en una ruptura mayor: la que ha tenido lugar entre el modo en el que experimentamos el mundo y el modo en el que experimentamos la vida. Como se afirma en O'Sullivan (2006, 142, p. 144), la barbarie está en el seno de la propia ciencia al crearse una radical oposición entre la evidencia apodíctica del conocimiento científico que esperamos tener del mundo y la inmanencia radical de la subjetividad. No es sólo, en este sentido, que la ciencia deje en su abstracción el mundo corporal como decía Husserl, sino que ha dejado fuera de manera mucho más radical la vida de la subjetividad. Es en esta brecha última donde, en definitiva, ha echado raíces el positivismo del saber de las ciencias y, con él, la barbarie de nuestro tiempo. Tan honda es esta separación y tan olvidada está de la unidad de su origen que dice Michel Henry que en nuestro mundo “no es seguro que esta vez —la barbarie— pueda ser superada” (Henry, 1996, p. 17). La imposición del modo de saber científico en modelos objetivos de conocimiento y el rechazo a todo saber arraigado en la vida de la subjetividad ha hecho que se altere profundamente la correlación entre objetividad y subjetividad, entregando la experiencia de la vida y sus saberes al terreno de lo arbitrario y, por tanto, relegando el saber de esta experiencia fuera del lugar donde se asienta el verdadero conocimiento.

Efectivamente, el saber científico sólo es posible sobre la base de la objetividad. El criterio fundamental de la ciencia es que su saber ha de dejar fuera, en la medida de lo posible, toda subjetividad. Pero, ¿cuál es la condición fundamental que hace posible la objetividad? Fenomenológicamente, la objetividad del saber científico se asienta en la capacidad de la ciencia de demostrar, es decir, de hacer presente algo de tal manera que lo presentado se haga patente para *cualquiera* o, dicho de otra manera, para una conciencia en general. Lo mostrado, como lo que puede estar ahí delante para todos, toma el carácter de lo que es verdad de suyo, de modo que “toda mirada podrá descubrir, ver, con el fin de estar segura de lo que ve” (Henry, 1996, p. 25). El conocimiento de la ciencia, si se tiene por verdadero, es en tanto que conocimiento, un saber que es visto como lo que está ahí para toda conciencia. La objetividad tiene aquí el fundamento de su propio modo de aparecer, modo que presupone el esfuerzo de la propia conciencia por iluminar y mantener en la luz lo que se muestra, depurándolo de todo aquello que lo impide ser visto como un objeto para cualquier conciencia. El saber, se dice en Henry (1996, p. 25), “es

siempre ver; ver es ver lo que es visto; lo que es visto es lo que se presenta delante de nosotros; lo que se presenta–delante, esto es el objeto”.

Pero, para que este saber de la claridad, que persigue el *telos* de la evidencia, sea efectivo tiene que realizarse sobre la base de una abstracción: hay que hacer *epojé* de lo sensible y lo afectivo para atenerse sólo a lo que presenta una determinación ideal, quedándose fuera lo que constituye la vida misma del hombre. La barbarie, nuestra barbarie, surge de la incapacidad para pensar la vida sin el recurso a esta abstracción porque, finalmente, esta abstracción es también un modo de experimentarla como un dominio que tenemos sobre ella. En su fondo se muestra como la incapacidad de volver de la experiencia de la vida en el mundo a la experiencia cabe sí de la propia vida, esto es, como la incapacidad de comprender la reflexión como la experiencia de la vida en el seno de nuestra subjetividad, no como algo que puede ser representado, sino como la experiencia de lo que lo que ella misma puede ejecutar.<sup>7</sup>

Que el saber científico es una abstracción respecto a este saber primero, a este saber originario, lo pone en claro Michel Henry con ejemplos en los que experimentamos un saber de la vida que no se hace disponible para el saber de la ciencia: el saber mover–las–manos, el volver–los–ojos, el saber de la experiencia del salto de júbilo, etc; Son estos sencillos ejemplos manifestaciones de un saber in–objetivizable que la ciencia no puede producir, que la conciencia no puede hacer traslúcido y que, en modo alguno, puede ser representado dentro un saber en *general*. En términos husserlianos, por ejemplo, no se trata, por tanto, del contenido noemático de lo que es visto en el acto de la visión que lleva como *telos* la evidencia, sino del saber en el que la vista se revela como tal a sí misma en su capacidad de ver experienciándose patéticamente como vida. Efectivamente, el saber originario que corresponde al acto de visión refleja algo más que la experiencia de lo que es visto

---

7 En O’Sullivan (2006, p. 144) se sugiere que esta separación del acto de aparecer de la objetividad del mundo y su reducción a una manifestación o revelación de la propia vida tiene su origen en una lectura adecuada de Descartes. Efectivamente, en Descartes ya estaría presente la separación entre la manifestación del ser como una noción de la intencionalidad que constituye la objetividad del mundo y una noción originaria de manifestación del *cogito* comprendido, como alma o vida. La propia fenomenología material de Michel Henry estaría ya incoada en esta radical heterogeneidad entre el conocimiento teórico del mundo y de los cuerpos y la idea de espíritu. Sin embargo, tal y como se ha mostrado en Palomar (2016, pp. 95–97), la concepción de la subjetividad en Michel Henry más que en Descartes tendría su origen en Maine de Biran y en su concepción de las categorías como disposición, posibilidad y poder.

en este acto: “el poder de revelación revelador de la visión misma” (Henry, 1996, p. 31), esto es, el poder o la potencia que hace posible fenomenológicamente el acto de la visión misma. Los actos del yo se caracterizan más que por ser portadores de un conocimiento teórico por mostrar una capacidad del propio yo.

Ahora bien, este poder, que se experimenta como la potencialidad de la subjetividad, está enraizado en el cuerpo, comprendido este, a su vez, como un cuerpo vivo, cuya esencia es el de ser en tanto que ser afectado o, mejor dicho, en tanto que ser que es afectividad, que es definido por ella. El saber de la subjetividad del cuerpo se nos da como una experiencia que no puede ser ni exteriorizada ni objetivada, porque, en definitiva, se trata de una experiencia que el sujeto no puede elevar a una representación que pueda ser objeto de un acto de visión.<sup>8</sup> El contenido del saber de la experiencia de la subjetividad como afectividad, a diferencia del saber de la subjetividad como conciencia, no puede tornarse visible, ni descubrir en acto alguno un objeto que ver. Que la ciencia se justifique, en tanto que saber objetivo, como un saber para la conciencia en general significa que pone su saber en el poder de hacer visible lo que esencialmente permanece invisible, sin detenerse en la cuestión acerca de si hay también un saber de eso que no se hace traslúcido a la conciencia trascendental. El saber de la ciencia no amenaza al saber de la vida porque la ciencia niegue la vida, sino porque su modo de saber ha desterrado al ostracismo todo otro saber de la experiencia, convirtiéndose, en una ideología que impone lo que es y no es un verdadero saber.<sup>9</sup> El tipo de experiencia que requiere el saber de la ciencia presupone en su origen ya una separación, una restricción, una reducción no sólo del curso ordinario de la experiencia en el mundo, sino de la experiencia más radical de nuestra subjetividad, que es la que, en definitiva, hace posible originariamente toda otra experiencia en el mundo. De este modo, el saber de la ciencia, que tan efectivo ha resultado ser, se asienta en la abstracción y eliminación de lo que

---

8 Para la relación entre Henry y Husserl en torno al problema de la corporalidad y de la temporalidad: Tengelyi, 2009, pp. 51–66.

9 Aunque, bien vistas las cosas, el progreso de la ciencia presupone que el sentido de su quehacer está orientado por el horizonte de lo que no se torna enteramente visible pero que siempre está subyaciendo a la praxis de la ciencia como su condición ontológica de posibilidad. Efectivamente, la praxis de la investigación presupone que hay aspectos del mundo que pueden ser mostrados a la luz de los procedimientos de la ciencia, pero la propia ciencia no puede vivir ya en la creencia de que en algún momento podrá atesorar el conocimiento de toda la realidad en sus diferentes ámbitos.

constituye originariamente la experiencia de la vida en la subjetividad. Sobre esta abstracción se erige el dominio de la barbarie.

## **2. La cultura como manifestación de la vida**

Efectivamente, la barbarie, en su raíz última, surge de la negación de la experiencia de la subjetividad como experiencia del poder de una afectividad que se revela como un deseo que no logrará jamás hacerse traslúcido en la experiencia del mundo y, por tanto, representable como un contenido en general para la conciencia. El saber de la ciencia se torna en una ideología que daña el saber de la vida porque impide que el deseo llegue a tener sus modos específicos de cumplimiento. La primera tarea de la ideología del saber de la ciencia está en negar que aquello que proviene siempre de la afectividad y del deseo se constituya en el contenido de un saber, que tenga un modo específico de cumplimiento, aunque no se corresponda con el modelo teórico de la evidencia, porque la vida en su radicalidad no queda satisfecha en la hondura de su padecer y de su querer con la simple experiencia de lo que se ve, de lo que puede ser presentado y formalizado. La vida queda satisfecha sólo si se experimenta a sí misma como vida en su radical padecimiento pero también en su radical plenitud. El arte, la ética y la religión, para Michel Henry, son esos saberes que surgen originaria e internamente de la experiencia de la vida que tiene en la afectividad su modo básico de ser. Pero, si esto es así, entonces, la afectividad no puede ser comprendida como un estado de ánimo o un sentimiento que, ora va a un lado, ora al otro, sino más bien como lo que hace posible todo sentir, lo que hace posible las diferentes modalidades del sentir. Para Michel Henry es “lo histórico (*historial*) de lo Absoluto, la manera infinitamente diversa y variada como llega a sí, se experimenta y se abraza a sí mismo en este abrazo de sí que es la esencia de la vida” (Henry, 1996, p. 55). La afectividad es el modo fundamental en el que lo Absoluto se nos revela como histórico, y, por tanto, el modo como lo Absoluto se experimenta a sí mismo de manera infinitamente variada. La afectividad es así la que hace posible la variedad del sentir y la que en esta variedad mantiene su esencia con lo Absoluto. Estos modos fundamentales son, para Henry, el del Sufrimiento y el de la Alegría. Que estos sean los fundamentales del sentir, que remiten, al modo spinozista, a la “sustancia” de la afectividad, tiene su prueba en que la Alegría y el Sufrimiento, en este movimiento fundamental, no pueden separarse, y que uno, bien visto, siempre nos muestra también el rostro del otro. La vida como la “materia” de lo

Absoluto no puede comprenderse como el conocer del Ser sino como el *páthos* del Ser. Del saber de la vida, así caracterizado, sólo da cuenta la fenomenología. Pues bien, la tesis de Michel Henry es que la cultura, como lo otro de la barbarie, como el modo de saber que le hace frente a la barbarie, no es que haya de estar arraigada en la vida, sino que es originariamente su primera manifestación.

Pero, ¿no decimos que la cultura es uno de los temas fundamentales de estudio de la antropología? ¿No ha encontrado la antropología cultural el camino seguro de las ciencias sociales? ¿No determina la cultura el estudio de la vida de los individuos concretando el concepto abstracto de humanidad en la vida de las comunidades?<sup>10</sup> Pues bien, frente a esta concepción, para Michel Henry la cultura no forma parte de los estudios de antropología, sino de la fenomenología: la cultura ha de ser pensada como un fenómeno fundamental del ser en el que aparece la vida. No puede pensarse, por ello, de manera dialéctica en relación con la barbarie, sino siempre como lo que la antecede. Así, la barbarie siempre será lo otro, lo que viene después de la cultura y de tal modo que si “caemos en la barbarie” o “entramos en ella” es porque ya siempre la cultura es el modo primero en el que se manifiesta el ser. La cultura está ligada *ab origine* a lo que somos, pues ella es la manifestación primera de la vida. Si la cultura es *primum ontologicum* con respecto a la barbarie es porque surge como manifestación de la vida misma, como su primera manifestación que puede, por ello, ser negada, destruida pero no radicalmente aniquilada. La cultura muestra la vida pero, a su vez, de la vida invisible sabemos en tanto que esta toma forma en las obras de la cultura. La vida alcanza en el trabajo de esta formación la experiencia de un modo específico de cumplimiento que dista de ser la experiencia del cumplimiento de elevar lo que se da la claridad de las ideas.<sup>11</sup> Es la obra misma la que hace visible en su formación la invisibilidad de la vida. De la vida llegamos a saber a través de la cultura y la cultura ha de ser entendida como verdadero cultivo de la subjetividad. Por esta razón, también, desde la otra perspectiva, las obras de la cultura han de ser vistas como estrellas en medio de la oscuridad de la noche.

---

10 Desde la fenomenología también, en San Martín (1999, p. 13) se sostiene que la disolución antropológica de la filosofía ha llevado consigo la disolución filosófica de la antropología. A partir de esta tesis, San Martín lleva a cabo una propuesta teórica sobre el concepto de cultura atendiendo tanto a su descripción fenomenológica desde un punto de vista estático y genético como a su aspecto axiológico.

11 Sobre el lugar de la fenomenología de Michel Henry en relación a las ideas y, concretamente, a la fenomenología eidética puede verse en: Palomar, 2013.

Dice Henry, en este sentido, que toda cultura es una cultura de la vida, en el doble sentido del genitivo: tanto una cultura que tiene como objeto la vida, como una cultura que se arraiga en la vida. Justamente, porque la cultura está sujeta a la vida, la cultura tiene como objeto propio la vida. No es sólo que toda educación o formación haya de ser comprendida como un aprender a ver la vida que se hace presente como cultura, sino que toda formación, como cultivo de la *humanitas*, tiene su asiento en ese experimentar *pasivamente* la vida en la mediación con las obras de la cultura. A este experimentar se llama propiamente “experiencia estética”, en tanto que esta experiencia lo es de la subjetividad en tanto que sensibilidad. La barbarie es la experiencia de la destrucción del modo como se manifiesta la vida o el modo como se experimenta su falta de cumplimiento, su insatisfacción. La barbarie es, por eso, también un reclamo de la vida como prueba de que la potencialidad de la propia subjetividad es la experiencia de un saber. Si la destrucción de obras artísticas provoca desolación es porque ellas son testigos del carácter absoluto de la vida que trascienden de alguna manera la muerte de los individuos. Más allá de estos, las obras que quedan en el mundo se suman a la tradición histórica de un pueblo. La cultura es por esto también el modo fundamental en el que puede llevarse a cumplimiento la vida en comunidad, es decir, la vida en la comunidad política.

En su novela *L'amour les yeux fermés*, Michel Henry narra cómo la destrucción de la ciudad de Aliahova corre paralela a la violencia con la que se destruye la vida de sus personajes. La vida se torna asunto de la narración en la medida en que con los personajes de la novela vamos asistiendo al proceso de decadencia de la ciudad que culmina con su destrucción en un incendio.<sup>12</sup> Michel Henry se inspira, para esta narración de esta destrucción, en un cuadro del taller de Lucas de Leyden que representa el aniquilamiento de Sodoma y Gomorra (cf. Henry, 2016b, p. 377). Pero lo más interesante de la novela es que, tratando de narrar la destrucción, al filo del relato de la barbarie, se va apreciando cómo la cultura, que revela la vida, al mismo tiempo crea el espacio humano para protegerla, desarrollarla y llevarla a plenitud. Ahora bien, esto es posible, en la propia novela, porque la ciudad está levantada atendiendo principalmente a su carácter artístico. Porque se trata de una ciudad ideal y no empírica lleva a cumplimiento el propósito de la vida. Tras la primera descripción de la ciudad desde la ventana de su habitación, el

---

12 La literatura tiene en la fenomenología de Michel Henry mucha relevancia, pues como se sostiene en Kühn (2016, pp. 277–283), la novela de ficción hace posible la narración de la vida absoluta como el *a priori* fenomenológico que antecede a la vida de cualquier individuo.

protagonista, Sahli, declara el carácter ideal de Aliahova: “Es una ciudad de ningún lugar, pensé, y fuera del tiempo” (Henry, 2016a, pp. 21–22). Se trata de una ciudad que se construyó, nos dice un poco más adelante el protagonista, por la obsesión de una Idea, y añade: “era esta la que iluminaba todas las miradas con las que me cruzaba, la que privaba a los habitantes de estos parajes de toda nacionalidad precisa para hacer de ellos sus servidores y adoradores de la belleza” (Henry, 2016a, p. 22). Es decir, la configuración de la ciudad se presenta a sus ojos como el lugar para una experiencia estética a la luz de la Idea de Belleza, y es esta Idea la que rige, cuasi al modo platónico, la vida de la ciudad. Aliahova está concebida al modo de las ciudades renacentistas tales como Bizancio, Florencia o Génova. La ciudad por ser ideal, por escapar a la descripción minuciosa y problemática de una ciudad concreta, puede narrar la historia esencial. De esta forma puede Michel Henry decir lo siguiente:

Su historia es esencial debido a que escapa de la historia precisa. Tuve que darle, naturalmente, una cierta personalidad, poblarla de seres particulares. Pero lo que he querido contar es la historia de la vida (Henry, 2016b, p. 377).

Pero, justo después de esta primera descripción ideal de Aliahova, en el declive del sol bajo el que el protagonista contempla la ciudad, comienza el relato de su destrucción, una destrucción que no viene, como en tantas otras ciudades históricas, por ataques externos, sino por la pérdida del valor del saber sobre el que se construyó. “¡Ay! —exclama Sahli— ¿De qué te sirven tus murallas, Aliahova?” (Henry, 2016a, p. 23). Y a continuación exclama proféticamente: “¡Aliahova! ¡Aliahova! De tus basílicas de mármol y de tus palacios suntuosos no quedará piedra sobre piedra. Tus higueras se secarán, y arrojarán sal en tu tierra desolada” (Henry, 2016a, p. 23). A partir de aquí, comienza el relato de cómo la degeneración del saber, que en la novela está centrado en el trabajo de la Universidad, termina por ser la causa interna de la descomposición de la ciudad. Porque hay una ley de la constitución interna de las obras más bellas, tal y como afirma el protagonista en la descripción de la Plaza de la Señoría (cf. Henry, 2016a, p. 74), hay también “una ley de la descomposición” (Henry, 2016a, p. 67) que opera en la destrucción de la ciudad, aunque todo se presente como aparentemente normal. “Todos cierran los ojos y callan”, dice Sahli (Henry 2016a, p. 70). Débora, acompañante de Sahli en su recorrido por la ciudad, nos presenta, ya desde las primeras páginas de la novela, de este modo, la relevancia política de la barbarie como algo que sucede con aparente normalidad:

Es verdad —repuso— que en apariencia nada ha cambiado. Lo que caracteriza la situación es precisamente este intento de hacer creer que todo es normal, que las cosas van incluso muy bien (Henry, 2016a, pp. 68–69).

Esta “normalidad” lleva, sin embargo, el germen de la barbarie, porque los responsables del saber en esta ciudad, construida según los cánones clásicos de la Belleza, ya han abandonado su quehacer propio. Así, la propia tarea de la Universidad ha sido suspendida y en su lugar se ha formado una asamblea constituyente en la que participan todos sus miembros, estudiantes y ayudantes en pie de igualdad con los profesores, para llevar a cabo una reforma universitaria. Mientras tanto, en este ambiente revolucionario, se ataca a la Universidad y se crea una antiuniversidad en el antiguo claustro de un convento: la Gran Jora. Pero, en un segundo momento, en la narración, este ambiente traspasa el espacio de la Universidad para apoderarse del control de la vida social. Sahli descubre por boca de Débora que existen tribunales revolucionarios secretos que vigilaban, castigaban y depuraban, sin garantías de ningún tipo, a los “enemigos” del pueblo. Si la barbarie acaba con la destrucción física de la ciudad en el incendio final, es porque en esta ya había sido destruido antes el *éthos* de la ciudad. Por cierto, en la novela la construcción de este *éthos* tuvo mucho que ver la presencia de obras artísticas. Por eso, no es extraño que la barbarie se presente también como una destrucción de las obras de arte o la pérdida de su valor. Así, por ejemplo, en una escena, un loco rompe la mano de una escultura y los propios artistas, escultores y pintores lo celebran como un acto revolucionario; en otra, un artista lleva sus propios excrementos a una exposición cuyo título es “excremento humano” y se disculpa porque no había realizado la obra en medio de todos.

La conclusión que el lector saca de la lectura de la novela ratifica lo que muestra el ensayo de Michel Henry sobre la barbarie: sólo una cultura que sea manifestación de la propia vida y que no sólo esté enraizada en ella puede ser el fondo sobre el que puede constituirse la vida de una ciudad. Pero, ahora bien, ¿cómo ha de pensarse la vida para que, al mismo tiempo, sea fondo último y manifestación de ese fondo que aparece en las obras de la cultura? ¿Cómo ha de aproximarse el pensamiento a la vida para que esta sea inmanencia radical —carezca de un Afuera— pero al mismo tiempo se haga manifiesta y visible en las obras de la cultura? Pues bien, para Michel Henry la vida ha de ser pensada al mismo tiempo como actividad y pasividad, como la actividad en la pasividad y como la

pasividad que requiere toda actividad. Que este sea el radical modo de ser de la vida sólo es posible en tanto que la vida es auto-reflexión, de tal manera que todo ex-poner-se de ella misma es al mismo tiempo una vuelta a sí. En la experiencia de sí puede transformar lo otro de sí, pero, a su vez, en la transformación de lo otro de sí se experiencia a sí misma. La vida es trans-formación, esto es, tanto lo que toma forma en las obras de la cultura como lo que hace trascender esas formas. Efectivamente, el prefijo “trans” alude a la actividad de una inmanencia que hace posible la trascendencia misma. Y toda trascendencia, toda trans-formación, apunta al modo como se experiencia la vida, experiencia que, como hemos insistido, es anterior a toda predicación y toda posición del pensamiento. Es, sin paradoja alguna, movimiento que siempre permanece.

Pero, esta re-flexión, que alumbra la cultura, que es el modo de volver al fondo donde se cultiva lo humano, no debe tomarse como si el movimiento de la vida apuntara, al modo de la metafísica clásica, a una substancia o un sustrato. No. “Permanece” en un movimiento incesante. La barbarie, en la destrucción de la cultura, es destrucción de la vida, de tal manera que si se destruyera totalmente la cultura no sabríamos que aspecto tendría la vida como vida humana. Precisamente, que sea posible un renacimiento de la cultura implica que la vida afectada en sí misma por la experiencia de la destrucción, re-quiére experimentar-se en un movimiento de re-novación. La cultura no puede entenderse como si fuera un epifenómeno de la vida, sino como su primera manifestación en el mundo. La barbarie es la negación de la cultura y, por tanto, el cierre a la querencia de la vida de experienciarse a sí misma poniéndose en el mundo como obra. Y es que la cultura es para Michel Henry aquel modo de exposición de la experiencia patética o estética de la vida. La vida se nos da en el modo de saber de la sensibilidad que es irreductible, fenomenológicamente hablando, si quiere mantenerse en lo que es, a un fenómeno dispuesto teóricamente a la vista. La fenomenología de la sensibilidad o estética es el tipo de saber que requiere la cultura pues esta se asienta, en última instancia, en la experiencia radical de la subjetividad como un puro sentirse, donde “puro” significa aquí, no ya lo que no tiene contenido sensible, sino, por el contrario, aquel contenido sensible que no puede ser nunca reducido a algo exterior a sí mismo y, por tanto, expuesto a la disposición teórica de la mirada. Para Michel Henry, la cultura ha de ser puesta en relación con la vida y esto en un doble sentido: la vida ha de ser siempre el trasfondo en el que surge la cultura y la vida ha de ser

siempre aquello que ha de tener como objeto la cultura. No se trata solamente de la tarea ética de conformar la cultura de acuerdo con la vida, sino de entender la relación entre vida y cultura como la correlación fundamental, esto es, como aquella relación originaria desde la cual se comprende la experiencia humana como manifestación de la vida en el mundo.

Ahora bien, si esto es cierto, entonces el modo donde esta vida inmanente se hace presente en el mundo es través del cuerpo o, mejor dicho, a través de la sensibilidad como propiedad esencial del cuerpo. En este sentido, para el análisis fenomenológico, la vida es al mismo tiempo experiencia de la más absoluta pasividad y de la más excelsa actividad del cuerpo. La experiencia primordial en la que se revela la vida es la experiencia estética como experiencia de la sensibilidad del cuerpo. La cultura se constituye en la experiencia estética que, en definitiva, es la experiencia de la trans-formación de la vida que se pone en obra, es decir, que se pone a sí misma en obra experienciándose en su propia ejecutividad y que se pone a sí misma en cuanto obra experienciándose como algo que toma forma en una obra artística que queda ahí en el mundo. En esta co-apropiación de vida y cultura, la fenomenología radical de Michel Henry muestra que originariamente el saber de la experiencia estética, que es el saber de la actividad de la creación, hunde sus raíces en el saber de la experiencia de la pasividad de la vida. Mostrar esto es poner, al mismo tiempo, en claro de qué modo la barbarie de nuestro tiempo viene marcada por el predominio de la técnica y de la ciencia: estas, en su unidad, han impuesto un modo de saber que ha terminado por cortar las raíces de nuestra experiencia en lo invisible de la vida.<sup>13</sup> Permanecemos en la barbarie mientras no se restaure el sentido de la cultura como aquella fragua donde se forja la experiencia de nuestra actividad en el mundo como manifestación de la inmanencia de la vida. Pero ¿hacia dónde hemos de mirar para llegar a experimentar este saber fundamental de la cultura formado como experiencia estética? Pues, evidentemente, hacia aquel modo en el que se constituye principalmente el saber de la experiencia estética de la subjetividad: el saber del arte. Es por esto que el arte revela, más que cualquier otro tipo de saber, la barbarie.

---

13 En el tercer capítulo, Henry estudia la técnica que requiere la ciencia moderna a partir de la genealogía del concepto de *tekhné*. Este, a diferencia del concepto que está implicado en la ciencia moderna, está referido originariamente a un *savoir-faire* que es experiencia de un poner a prueba la propia subjetividad del cuerpo produciendo algo que es en sí mismo un proceso de conocimiento. Este concepto de *techné*, propia de la antigüedad, está, por otra parte, ya muy próximo al concepto de praxis en Marx tal y como es analizado este concepto por Michel Henry. Sobre esta cuestión véase: O'Sullivan, 2004, pp. 147; 134–136.

### 3. La experiencia estética en el arte

Efectivamente, el arte, constituyendo la esencia del modo de ser de la experiencia de la cultura, es revelador de la barbarie. Y, específicamente, en *La Barbarie* se afronta la cuestión del arte para poner de manifiesto donde radica la ideología y las prácticas de esta barbarie de la ciencia. El capítulo segundo lleva por título “La ciencia juzgada según el criterio del arte” y es aquí donde Michel Henry retorna a la cuestión del arte como un saber específico que no obedece a los criterios de la ciencia y que, frente a la racionalización y abstracción de esta, se nos da como el saber de la experiencia estética. Porque la ciencia tiene el lugar de su praxis, precisamente, en la exclusión de esta sensibilidad<sup>14</sup> y se desarrolla en la creencia de que la sensibilidad no es índice de un verdadero conocimiento, al acercarnos al saber del arte para inquirir su modo de saber, nos invade, dice Henry, un vértigo en el que pareciera que nos acercamos a la experiencia de la nada, a la experiencia de un saber que queda en nada (Henry, 1996, p. 39). Pero esto, en principio, no significa sino que el saber del arte de este modo se presenta como un contenido completamente heterogéneo al saber de la ciencia.

Ciertamente, podría decirse que la ciencia o determinados aspectos de las ciencias pueden sernos dados bajo criterios estéticos como la belleza. Piénsese en este sentido, como dice Henry, en las imágenes que nos proporciona la propia ciencia de la naturaleza e incluso, más allá de lo que él dice, en el estudio de la estructura de las teorías científicas como una cuestión relativa a las bellas artes.<sup>15</sup> Pues bien, en estos casos sostiene Henry que si algo perteneciente a la ciencia puede ser estimado como bello, no es porque esa belleza provenga de los criterios de la

---

14 En este sentido, es muy interesante poner en relación el lugar del arte en Henry y en Hegel: recuérdese que para Hegel el arte se da, como en la religión, en la unidad de lo subjetivo y lo objetivo, aunque a diferencia de esta “entra más en la realidad y la sensibilidad” (Hegel, 1989, p. 110). El arte tiene su verdad en la intuición sensible. Ahora bien, este elemento es tomado como un “resto” que ha de ser suprimido, elevado e integrado como concepto en el saber de la ciencia que es el saber absoluto. Michel Henry hace de este “resto” la materia fenomenológica fundamental para comprender la relevancia del arte tomando la sensibilidad como el lugar de la manifestación de lo absoluto. Para Michel Henry, la religión, el arte y la moral son las formas superiores de la cultura, en un sentido análogo a como Hegel considera que el arte, la religión, y la filosofía son las formas superiores del espíritu. Para la relación de la religión con la cultura en Michel Henry véase: García-Baró, 2015, pp. 310–312.

15 En Moulines (1991, p. 89) se argumenta que tanto la interpretación como la reconstrucción de la morfología de la ciencia llevada a cabo por la metaciencia como filosofía formal se parece en lo fundamental a la interpretación y reconstrucción que se realiza en el arte, especialmente, en las artes plásticas y la novela.

ciencia que rehúye de la sensibilidad, sino, por el contrario, de “las leyes estéticas de la sensibilidad” (Henry, 1996, p. 40). Que a las teorías científicas se las califique de “bellas”, que la simplicidad sea, por ejemplo, un criterio para juzgar la belleza de una teoría científica, es algo que tiene su origen en la sensibilidad misma y no en los criterios de científicidad. En este sentido, el saber de la ciencia recurre a criterios que son tomados del saber que excluye la propia ciencia.

Que el arte sea el elemento fundamental que constituye el saber de la cultura, viene dado por la preeminencia con la que en él se muestra el saber de la sensibilidad. El arte es el modo privilegiado en el que comprendemos que la cultura tiene su origen y, por tanto, fenomenológicamente, su cabal comprensión en la sensibilidad. De este modo, si es cierto que la experiencia en el mundo—de—la—vida está ligada a la sensibilidad, a la afectividad, entonces el arte es el modo fundamental en el que se revela la vida en la experiencia humana. El arte se convierte en una buena guía para describir la experiencia estética al encontrar en la sensibilidad su razón de ser. En este sentido, como se afirma en Talón—Hugón (2012, p. 6), la exclusión de la sensibilidad del arte significa la muerte del arte y una manifestación entre otras del nihilismo. Pero, para ello, el propio arte hay que comprenderlo ontológicamente como el saber fundamental que toma su contenido directamente de la vida.<sup>16</sup> Este contenido viene en el *contacto* que tenemos con todo lo que está a nuestro alrededor. Las cosas, nos recuerda Henry, propiamente no se “tocan”, no se mantienen en relación en virtud de un contacto. Solo nosotros, en tanto que seres sensibles, podemos tocar las cosas y dejarnos tocar por ellas. Lo que hace de nosotros seres en el mundo es la actividad y la pasividad con la que estamos en relación con las cosas del mundo y que constituye el modo más básico de nuestra relación con ellas. Todo “tocar” algo es para el sujeto corporal al mismo tiempo tanto una experiencia de nuestra actividad como de nuestra pasividad. Y es relevante apuntar que este modo fundamental en el que se nos da nuestra experiencia en el mundo no está restringido a un dominio particular como el saber de la ciencia, ni queda confinado a la experiencia aislada, controlada y dominada de los experimentos, sino que abarca toda experiencia humana, pues toda experiencia tiene su origen en un primer contacto sensible de nuestro cuerpo.

---

16 En O’ Sullivan (2004, pp. 171–172) se destaca que el arte es fundamental para la fenomenología porque con él se abre una región en la que se hace patente que la realidad para los seres humanos no queda reducida a la existencia de las meras cosas y, por tanto, en el arte se hacen presentes originariamente aspectos de la realidad que de otra manera permanecerían escondidos.

El arte surge como creación de una experiencia estética y retorna a ser experiencia estética cuando constituye esencialmente la cultura. Por ello, la experiencia estética ha de ser tomada como el modo en el que se actualiza la vida en la sensibilidad y como tal, en esta experiencia, aparecen las notas propias de la vida: crecimiento, cumplimiento, desarrollo, etc. Que en la experiencia estética aparezcan estas notas, implica que la finalidad del arte no es disponer de un acopio de conocimientos teóricos, sino señalar un modo de cumplimiento de la vida. Pero, ¿no está el arte dispuesto para ser visto? ¿No son los museos de los pocos lugares donde se aprende a ver las obras de arte? ¿No es la experiencia estética el cumplimiento del acto teórico que corresponde a la visión?

Al final de una conferencia pronunciada en la New School de New York en 1989, dice Michel Henry que “la vida contemplativa no es en sí menos praxis que la vida activa; ella es, pues lo Mismo. La vida contemplativa no es una contemplación en el sentido de una teoría” (Henry, 2010, p. 96). Y añade: “Quien verdaderamente contempla no ve nada, los personajes de Rembrandt carecen de mirada” (Henry, 2010, p. 96). Ver una obra de arte, leer una obra de literatura pertenece a este tipo de experiencia contemplativa que es, bien vista, uno de los modos más elevados de actividad. Y esto es así en un sentido fuertemente fenomenológico: para ver una obra de arte en su dimensión ontológica, por ejemplo, un cuadro de Rembrandt, es necesario que el espectador “neutralice” los elementos materiales para que pueda figurarse más allá de ellos “una única y nueva dimensión de ser” (Henry, 1996, p. 47). El cuadro que se pinta y el que cuadro que se ve es, por ello, una totalidad en la que los diferentes elementos son integrados en un todo estético. Esta “integridad” remite al concepto de la obra como totalidad. La experiencia estética requiere de esta totalidad, aunque se origine sobre un elemento particular de la misma. Ahora bien, para Michel Henry, esta totalidad de la experiencia estética requiere también de otra totalidad previa: la del sustrato material. Sin este sustrato material no hay lugar para la experiencia estética. Pero este sustrato, como señalábamos más arriba, desde un punto de visto fenomenológico, no puede pensarse al modo de la metafísica substancialista, esto es, como si la materia fuera una substancia que hace posible en un segundo momento la experiencia estética, sino como un *continuum* en el que la unidad material de la obra hace posible, al mismo tiempo, la experiencia de su unidad como experiencia estética. Esto es fundamental para comprender por qué debemos preservar la obra de arte: su destrucción priva de un lugar para

la experiencia estética y deja como un hueco en el que la vida ya se manifestaba. Esta es la razón —dice Henry— por la que ese *continuum* debe ser preservado a cualquier precio, restablecido y reconstruido cuando ha sido deteriorado o destruido” (Henry, 1996, p. 48).

La ciencia puede ser importante para esta tarea de conservación material de la obra de arte haciendo, por ejemplo, análisis químicos y determinando qué fue originario y qué fue añadido después. Pero no debe tener la última palabra sobre lo que sea la obra. Henry nos hace ver esto con el ejemplo del monasterio de Dafne. En virtud de este análisis, las telas del monasterio que datan de 1890 pueden ser calificadas de “no originales” y, por ello, pueden restituirse por telas como las primitivas. Este es un saber científico que puede conformar nuestra mirada sobre lo que tenemos que ver. La ciencia así reconduce, obliga y nos dice cómo una obra de arte es. Pero la cuestión, apunta Henry, es que la datación, los análisis, el decir de forma inequívoca el tiempo de una obra de arte, el restaurarla quitando elementos sobre los que se ha formado a lo largo de la historia, pudiera ser también una destrucción de sedimentos y motivos de la experiencia estética. La obra de arte se asegura en su materialidad, pero no queda, sin embargo, reducida a ella. Aunque haya una continuidad entre la materia y la experiencia estética, la experiencia estética requiere como una puesta entre paréntesis de esa continuidad para atender a la obra de arte, no en su materialidad, sino en su afección a la vida. Pues bien, en la estela de la fenomenología, a este carácter de la obra en la que de alguna manera queda en suspenso su materialidad, Henry lo nombra como “irrealidad de la obra” (Henry, 1996, p. 53). Pero, para Henry, esta irrealidad no es algo que pueda comprenderse en relación con la percepción o, podríamos decir nosotros, con una neutralización de la percepción. “Más bien —afirma— debe ser considerada en su concesión original con la esencia de la vida y como su efecto de principio” (Henry, 1996, p. 53). Esto es sumamente interesante, pues nos permite comprender, en este aspecto, la diferencia entre la fenomenología de Husserl y la de Henry. Para Henry, que la obra de arte se presente en su aspecto de irrealidad, que no pueda ser representada como una realidad, tiene su origen en que la fenomenología no debe atender al mundo y al modo en el que este queda convertido en fenómeno para la conciencia, sino a la vida como lo irrepresentable mismo, esto es como aquello de cuyo contenido no podemos disponer noemáticamente. Por ello, la vida se nos hace presente más que por un acto de libertad por parte del sujeto que lleva a cabo la *epojé* como una revelación de la vida en la experiencia de la subjetividad. Ahora, desde aquí,

también puede comprenderse mejor que la vida en tanto que no deja apresarse en el dominio del concepto es lo Absoluto y que el arte, porque mantiene esa conexión originaria con la vida, es saber acerca de lo Absoluto. En Henry (1996, p. 53) se afirma taxativamente lo siguiente: “El arte es la representación de la vida”. El arte presenta una y otra vez lo mismo: la vida como lo Absoluto. Y la vida comprendida de este modo es algo que nunca puede ser apresado en las mallas de las ciencias, ni su contenido puede quedar vertido o con-vertido en datos objetivos. Lo esencial del arte es lo que se nos da como *experiencia estética de lo Absoluto*.

Volviendo al ejemplo del Monasterio de Dafne, el Pantócrator, que está en lo alto de la cúpula, re-presenta la Fuente o el Principio naturante del que todo procede, aquí, el conjunto de las figuras que se muestran como formas “naturadas” en los muros del Monasterio. Todo se ordena a partir de este Archi-Icono. El Monasterio es una composición metafísica que tiene su origen en la vida. La ciencia con-funde la obra de arte con su soporte material y no puede estimarla más allá de él mismo en el *continuum* que proporciona la experiencia estética, que es siempre, en tanto que estética, una experiencia de la carne de la sensibilidad que se da en la esfera de la subjetividad absoluta. La irrealidad del arte hace posible, en la experiencia estética, que el arte revele la vida. En su esencia, nada del mundo dice primordialmente el arte, pero este de modo, en su irrealidad, nos abre a lo Absoluto.

En *L'amour les yeux fermés*, a propósito de la descripción de la plaza de la Señoría, nos da el protagonista la clave para la comprensión de la relevancia del arte para el conocimiento: el arte es el que nos revela que todo procede del Uno y que de sus modos de difusión y de refracción resultan las diferencias y las particularidades (cf. Henry, 2016a, p. 75). Y, de entre todas las artes, una de las que mejor revela esta concepción monista de la vida es la arquitectura.<sup>17</sup> Los arquitectos de Aliahova, al igual que los artistas renacentistas, quisieron mediante la construcción de sus obras, “remontarse a este punto original de la creación” (Henry, 2016a, p. 75). Ni unos ni otros lo consiguieron; sin embargo, orientaron su trabajo hacia ese punto y se quedaron próximos a él. La pintura del Pantócrator, como Archi-Icono del monasterio de Dafne, que no deja de ser una composición metafísica que tiene su origen en el Uno, re-presenta, ese saber de lo Absoluto, no como un saber que

---

17 En este sentido creemos que no es acertado afirmar, como se dice en Llorente (2017, p. 254), que Michel Henry, en virtud de un reduccionismo, deja fuera el arte figurativo y, especialmente, la escultura y la arquitectura, porque las considera quizás deudoras de la categoría de mundo objetivo que él abiertamente rechaza.

se ha hecho cargo de la experiencia de la historia elevándola e integrándolo en el saber teórico del concepto, sino como el saber que se difunde y se refracta a partir de este punto originario de la creación sin que puede ser integrado por saber teórico alguno, aproximándolo, de este modo, a la experiencia de un movimiento eterno y absoluto que llega a revelarse en nosotros en la patencia en la que la vida se nos muestra como crecimiento de sí misma en la sensibilidad de nuestro cuerpo y no como algo que pueda ser representado, mirado y llevado a la evidencia en el conocimiento teórico. En Hart (1999, p. 255) se dice, en ese sentido, gráficamente, remontándose al comienzo del evangelio joánico, que el *lógos* originario es un *páthos*. Si el arte es revelación de la vida, no puede avenirse en su esencia a ser una mera representación. El arte, todo arte, es verdaderamente abstracto, aunque de esta abstracción que define el arte se haya tomado conciencia especialmente en la pintura abstracta en tanto que, según Michel Henry, en ella, el rechazo a la figuración muestra, con más claridad el carácter esencial de la vida: su invisibilidad. En García (2007, p. 461) se afirma, en este sentido, lo siguiente: “Sólo cuando los elementos han perdido su sentido objetivo o representativo es cuando la revelación de la vida se les confía a ellos en tanto que soporte de su desnuda presencia; sólo en esta afección pura se cumple el desvelamiento”. La vida es la trascendencia absoluta en la inmanencia, la interioridad que no puede hacerse traslúcida como apariencia a la conciencia, como la experiencia que no puede tornarse clara a la luz de la idea. La abstracción es el modo como la invisibilidad de la vida, más allá de toda representación, nos deja ante la nuda experiencia de la sensibilidad en las formas, los colores, etc.<sup>18</sup>

Lo que es la cultura frente a la barbarie queda en el arte claramente evidenciado. Hacia el final de su importante libro sobre Kandinsky *Voir l'invisible*, Michel Henry nos dice que si la cultura es el modo en el que la vida se desarrolla esencialmente y donde culmina los poderes que constituyen la vida, el arte es el hecho cultural por antonomasia, porque es en el arte donde se asumen estos poderes de la vida de los que tenemos experiencia en la sensibilidad. La barbarie crece allí donde la experiencia ya no tiene su origen en la patencia de la vida Absoluta. La barbarie que lleva a la destrucción de la ciudad de Aliahova, que lleva a la

---

18 Para una comprensión de la pintura abstracta en el pensamiento de Michel Henry como una fenomenología estética y genética: Palomar, 2010, p. 385-396. Por su parte, en Yamagata (2006, p. 265), se señala de qué modo la abstracción en la pintura funciona como una reducción fenomenológica y de qué manera el análisis de Henry trabaja aquí a la manera del análisis eidético.

destrucción de esta y de toda *pólis*, la barbarie que termina por ser la destrucción de nuestras formas de vida en común, nace en la imposibilidad de experimentar en sí la vida, no como manifestación natural de lo que naciendo tiene que morir, sino como lo eterno que, en la experiencia de la subjetividad en el mundo, se revela como experiencia de algo que no puede venir del propio mundo, sino de lo que no puede verse, pero de lo que, sin embargo, podemos llegar a tener un saber en la experiencia estética. Por ello, como se señala en Giraud (2012, p. 42), la estética en el pensamiento de Michel Henry puede ser tomada como una filosofía primera en tanto que ella es la vía de acceso para revelar la invisibilidad de la vida y, sin embargo, esta filosofía primera, en tanto que viene determinada por la afectividad, puede situarse al margen al destino de la metafísica, tal y como este viene caracterizado en Heidegger.<sup>19</sup> Ahora bien, no debe pensarse que este saber se oculta para el hombre común y que está reservado para unos cuantos. No. De este saber tiene experiencia, por ejemplo, como dice unos personajes de *L'amour les yeux fermés*, quien se ha revolcado por la hierba de los prados, quien ha respirado el perfume de la tierra húmeda o quien ha experimentado la proximidad de los cuerpos que se abrazan. Se trata de un saber arcano, de un saber que no evoluciona, de un saber tan primitivo como el saber de la experiencia de la vida, pero que ha quedado envilecido como un no saber en aras del poder del saber científico y técnico que ha desarrollado nuestro mundo. Pero con este olvido, también, se ha desterrado fuera del conocimiento a la experiencia estética como la que lleva en sí, en su aproximación a lo Absoluto, el sello de la eternidad. “¿Qué ocurrirá —pregunta Sahli— cuando los hombres ya no pudieran repetir ni comprender lo que lleva el sello de la eternidad? Y Débora responde: “Eso se llama barbarie” (Henry, 2016a, p. 79). Permaneceremos en la

---

19 Efectivamente, en Heidegger (2016, p. 141) la obra de arte es tomada como un objeto de la *aisthesis*. Partiendo de esta consideración en Giraud (63, nota 86), se considera que la determinación de la estética en Michel Henry rompe con la estética en el sentido tradicional de la palabra. Sin embargo, creo que la cuestión no es tan sencilla porque lo que precisamente hace que Heidegger recuse la estética como metafísica es justamente la vivencia, la necesidad de que el origen de la obra de arte tenga su verdad en la vivencia, porque, en última instancia, la vivencia remite a la experiencia de la subjetividad. Pero, en Michel Henry la estética sí que toma el sentido originario de la *aisthesis* como experiencia de una subjetividad que experimenta la vida, no como correlación de un contenido noemático sino radicalmente en sí misma. Por esta razón, más que de una estética fenomenológica, habría que hablar en Michel Henry de una fenomenología estética, pues la fenomenología de la vida no puede sino comprenderse en sí misma como estética o experiencia en la afección de la sensibilidad.

barbarie, retomando la pregunta con la que iniciábamos nuestro trabajo, no sólo mientras estemos ayunos de una educación estética que evite los excesos de la razón en la política, sino mientras no se estime el saber de la estética como un saber que no progresa y que no se muestra, por esto, por el querer de nuestra intencionalidad, sino porque se revela a sí mismo en la más activa pasividad en la experiencia cabe sí de la propia sensibilidad. Sólo con una cultura que sea manifestación de esta experiencia y que, a su vez, en su institucionalización, la proteja bajo las formas en la que ella se manifiesta, sólo una cultura así, decimos, podrá hacer frente a la barbarie de la destrucción de toda ciudad como lugar donde la vida absoluta se manifiesta como vida común. Esta es hoy la más alta función que puede asignarse al arte como cultura para la política.

### **Referencias**

1. García-Baró, M. (2015). Un acercamiento al problema religioso en el pensamiento de Michel Henry. *Apeiron. Estudios de Filosofía*, 3, 309–320.
2. García Jarama, J. C. (2007). *Finitud, carne e intersubjetividad. La estructura del sujeto humano en la fenomenología material de Michel Henry*. Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso.
3. Giraud, V. (2012). L'esthétique comme philosophie première. In A. Jdey, and R. Kühn (Eds.), *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle* (pp. 41–64). Boston/Leiden: Brill Academic Publishers.
4. Gómez-Heras, J. M. (1989). *El apriori del mundo de la vida. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica*. Anthropos: Barcelona.
5. Hart, J. (1999). A phenomenological theory and critique of culture: a Reading of Michel Henry's *La Barbarie*. *Continental Philosophy Review*, 32, 255–270.
6. Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes* (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: La Oficina Ediciones.
7. Henry, M. (1996). *La barbarie* (Tomás Domingo Moratalla, trad.). Madrid: Caparrós Editores.

8. Henry, M. (2010). El problema de la vida y de la cultura desde una perspectiva radical. In M. Henry, *Fenomenología de la vida* (Trad. M. Lipsitz) (pp. 81–96). Buenos Aires: Prometeo Libros.
9. Henry, M. (2014). *La Barbarie*. Paris: PUF.
10. Henry, M. (2016a). *Amor a ojos cerrados* (Trad. Leonardo Rodríguez Duplá). Madrid: BAC.
11. Henry, M. (2016b). Narrar el pathos Entrevista con Mireille Calle-Gruber (1991). *Acta fenomenológica latinoamericana*, Vol. V, 373–387.
12. Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* (Trad. José Gaos). Tomo I. Madrid: Alianza Editorial.
13. Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (Trad. Jacobo Muñoz y Salvador Más). Barcelona: Editorial Crítica.
14. Khün, R. (2016). *Wie Das Leben Spricht: Narrativitat Als Radikale lebensphänomenologie. Neuere Studien Zu Michel Henry. Neuere Studien zu Michel Henry*. Dordrecht: Springer International Publishing AG.
15. Llorente Cardo, J. (2017). Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry. *Laoconte. Revista de estética y teoría de las artes*, 4, 241–256.
16. Moulines, C. U. (1991). *Pluralidad y recursión. Estudios epistemológicos*. Alianza Editorial. Barcelona.
17. O’ Sullivan, M. (2006). *Incarnation, Barbarism, and Belief. An Introduction to the Work of Michel Henry*. Bern: Peter Lang.
18. Palomar Torralbo, A. (2009). Totalitarismo, experiencia y metáfora. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 47, 133–148.
19. Palomar Torralbo, A. (2010). Abstracción, sensibilidad y vida. La lectura henryana de Kandinsky. *Alfa. Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 26, 385–396.
20. Palomar Torralbo, A. (2013). Apariencia, idea y cuerpo: un prólogo platónico para la fenomenología de la vida de Michel Henry”. *Investigaciones Fenomenológicas*, 10, 141–155.

21. Palomar Torralbo, A. (2016). Hacia una restauración del sentir a partir de la fenomenología del cuerpo de M. Henry”, *Pensamiento*, 72(270), 85–101.
22. Rivera García, A., (2010). La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia. En Rivera García. A. (Ed.), *Schiller, arte y política* (pp. 223–270). Murcia: Editum.
23. Safranski, R. (2011). *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets.
24. Safranski, R. (2018). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
25. San Martín Sala, J. (1999). *Teoría de la cultura*. Madrid: Editorial Síntesis.
26. Schiller, J. C. F. (1991). *Escritos de estética* (Trad. Manuel García Morente. Revisión de Juan Manuel Navarro Cordón). Madrid: Tecnos.
27. Talon–Hugon, C. (2012). L’esthétique henryenne est–elle phénoménologique? In A. Jdey and R. Kühn (Eds.), *Michel Henry et l’affect de l’art. Recherches sur l’esthétique de la phénoménologie matérielle* (pp. 3–22). Boston/Leiden: Brill Academic Publishers.
28. Tengelyi, L. (2006). Corporéité, temporalité et ipséité: Husserl et Henry. In J–F. Lavigne (Dir.), *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine*. Colloque international de Montpellier (pp. 51–66). Paris: Beauchesne éditeur.
29. Todorov, T. (2014). *El miedo a los bárbaros*. Barcelona: Galixia Gutenberg.
30. Yamagata, J. (2006). Le langage du sentiment. In J–F. Lavigne (Dir.), *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine*. Colloque international de Montpellier (pp. 261–274). Paris: Beauchesné éditeur.



# Paul Valéry: intercambio, fiducia y mito. Tres ideas para una teoría del mundo social\*

Paul Valéry: exchange, fiducia and myth.  
Three ideas for a theory of the social world

Por: John Fredy Ramírez Jaramillo  
G.I. Teoría e Historia del Arte en Colombia  
Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia  
E-mail: fredy.ramirez@udea.edu.co  
ORCID: 0000-0001-8476-4566

Fecha de recepción: 30 de enero de 2018  
Fecha de aprobación: 25 de abril de 2018  
Doi: 10.17533/udea.ef.n58a08

**Resumen.** *Este escrito busca mostrar que en el pensamiento de Paul Valéry se recogen los rasgos esenciales de una filosofía atenta a estudiar los factores que han determinado el surgimiento del mundo social. Para este propósito serán examinadas tres ideas a través de las cuales el autor francés interpreta el funcionamiento de la vida a nivel individual y colectivo. La primera es la idea de intercambio que sirve para aclarar cómo los procesos de intercambio social están regulados por un principio de desigualdad. La segunda es la idea de fiducia. Por medio de esta noción se muestra la importancia de la creencia como mecanismo de cohesión social que también vincula el lenguaje. La tercera idea es la del mito que sirve para pensar sobre la necesidad que tenemos de definir una parte sustancial de nuestra vida a partir de lo vago, de lo especulativo y lo imaginativo.*

**Palabras clave:** *intercambio social, desigualdad, fiducia, creencia, lenguaje, mito*

**Abstract.** *The aim of this paper is to show that Paul Valéry's thought encompasses the essential traces of a philosophy attentive to the study of the factors that determine the emergence of the social world. In order to do so, it will examine three ideas that the French author deploys to interpret the functioning of life both at the individual and collective levels. The first is the idea of exchange, which serves to clarify how the processes of social exchange are regulated by a principle of inequality.*

---

\* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Paul Valéry y su crítica al arte moderno" financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) durante los años 2012 y 2015 con acta de inicio N° 8865CI – 03 – 2012. Septiembre 17 de 2012.

**Cómo citar este artículo:**

MLA: Ramírez, John. "Paul Valéry: intercambio, fiducia y mito. Tres ideas para una teoría del mundo social". *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 169–196.

APA: Ramírez, J. (2018). Paul Valéry: intercambio, fiducia y mito. Tres ideas para una teoría del mundo social. *Estudios de Filosofía*, 58, 169–196.

Chicago: Ramírez, John. "Paul Valéry: intercambio, fiducia y mito. Tres ideas para una teoría del mundo social". *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 169–196.

*The second is the idea of fiducia. This notion shows the importance of belief as a mechanism of social cohesion that is also linked to language. The third is the idea of myth, which serves to think about the need that we have to define a substantial part of our life from the vague, the speculative and the imaginative.*

**Keywords:** social exchange, inequality, fiducia, belief, language, myth

## Introducción

Si echamos un vistazo a algunos de los ensayos y entradas a sus *Cuadernos*, podemos constatar la enfática crítica de Paul Valéry a la filosofía. No obstante, es indispensable aclarar que tal oposición pretende mantener, ante todo, una distancia irónica con respecto a aquellas prácticas filosóficas que se han quedado atadas a hábitos de pensamiento delimitados por términos y fórmulas analíticas fundamentadas en ideas improbables. Tal es el caso de la metafísica, la gnoseología, la ética y la estética clásica en tanto que se trata de disciplinas basadas en categorías conceptuales que escapan a cualquier posibilidad de verificación empírica. A pesar de estos reparos, el mismo autor francés admite cuán imposible le resulta escapar por completo del ejercicio filosófico. Tanto más al comprobar que cuando alguien formula una idea, inevitablemente está ya asumiendo una actitud reflexiva y, por lo tanto, una práctica filosófica. De ahí que refiera: “Se da por sentado que no se puede evitar [la filosofía] y que es imposible abrir la boca sin pagarle algún tributo” (Valéry, 1993, p. 16). Sin embargo, esta disposición en ningún momento pretende manifestarse a través de la elaboración de un tratado teórico que agrupe sistemáticamente una serie de conceptos y temáticas definida dentro de un orden de presentación jerárquica. Su ejercicio reflexivo se expresa, más bien, a partir de una inquebrantable objetividad analítica asistemática; objetividad que le permitió establecer la búsqueda y distinción de los principios que gobiernan el mundo, las cosas y los seres que lo habitan.

Precisamente, en el prólogo del libro que Karl Löwith le dedicara a Valéry, señala cómo después de haber conocido su obra y de haberse adentrado en la lectura de sus *Cuadernos*, le había quedado claro que se encontraba ante un pensador que, además, descollaba por ser “absolutamente libre, absolutamente independiente de todas las tradiciones arraigadas y convertidas en convenciones” (Löwith, 2009, p. 9). Del mismo modo, la constatación de un trabajo aplicado al escrutamiento de sí mismo, al análisis del funcionamiento de la mente y la observación de los alcances y límites del lenguaje, entre otras muchas cosas, es lo que faculta a filósofos contemporáneos como Jacques Bouveresse (1993) para hablar de una filosofía valeriana.

Con miras a demostrar la originalidad e independencia de esta filosofía aplicada, en este caso, a la comprensión del mundo social, el presente escrito propone hacer un recorrido sobre tres temáticas puntuales. La primera se corresponde con el estudio sobre el fenómeno del intercambio interpretado desde la teoría de la desigualdad; la segunda tiene que ver con el análisis que, por medio del concepto de fiducia, se hace en relación con el fenómeno de la creencia y su papel regulador de los procesos de intercambio sociales; en tanto que la tercera temática concierne a la idea del mito, entendido como un medio de expresión que le permite al hombre seguir afirmando su propia condición humana afincada en el terreno de lo vago y de lo imaginativo.

Quiero advertir que aun cuando tales tópicos no fueron pensados dentro de un marco de organización sistemática por el cual alguno tuviera que estar supeditado teóricamente al estudio de los otros, existe sí una importante convergencia entre ellos que procuraré resaltar en pasajes específicos de este escrito. Sin embargo, también debo indicar que el interés central de este ensayo reside en mostrar cómo las ideas de intercambio, fiducia y mito, abordadas independientemente, incorporan sugestivas reflexiones que todavía nos ayudan a entender el funcionamiento del complejo mundo social en el que nos hallamos inmersos.

### **El fenómeno social del intercambio a partir del principio de desigualdad**

Los análisis de Valéry sobre el mundo social no solamente se circunscriben a indagar sus transformaciones y crisis acontecidas durante la primera mitad del siglo XX en Europa (aspectos que ampliamente están recogidos en muchos de los ensayos que componen los cinco tomos originales de *Variedad* (1924; 1929; 1936; 1938; 1944) y en *Miradas al mundo actual* (1945) y que están recogidos en *Œuvres I* (1957) y *Œuvres II* (1960). La preocupación por conocer las raíces de los cambios y malestares de su tiempo, lo lleva también a examinar aquellos factores que han participado en el desenvolvimiento de la interacción humana. Desde la época cercana a la apertura de sus *Cuadernos* (1894), encontramos esbozos reflexivos que indican el interés por estudiar los componentes más esenciales que han dado forma a la estructura social sobre la que se ha erigido la civilización. Prueba de ello es la siguiente anotación del año 1897, donde son delineados los núcleos compositivos de orden familiar, social y político a partir de los cuales se han ordenado las

primeras formas de intercambio social: “Historia de una pareja. Teoría antigua de las familias. Teoría de los agrupamientos humanos. La descendencia. La política” (Valéry, 1988, p. 53. Traducción del autor). Este análisis será retomado y ampliado en otra de las entradas a los *Cuadernos* efectuada en 1922. Reseñado con el título de “Historia completa”, tal apunte aparecerá con algunas variaciones en su libro *Malos pensamientos* (1942). Es allí donde, además de hablar de las primeras formas de acomodación del hombre con respecto al medio en el que habita, así como de los inicios de la regularización social que darán lugar a los nacientes modos de intercambio, plantea su tesis respecto a la directa participación que tiene en ambos procesos el principio de desigualdad: “La desigualdad se introduce por las grandes diferencias de circunstancias traídas por la extensión de los medios precedentes” (Valéry, 1974, p. 1465. Traducción del autor).

Ahora bien, en su conocido *Proyecto de organización del Centro Universitario Mediterráneo de Niza*, socializado y publicado en 1933 —vuelto a aparecer en *Miradas al mundo actual* con el título de *El Centro Universitario del Mediterráneo*— donde traza el programa de esta institución superior de la que fue su primer administrador, Valéry explica las tres acciones concretas por medio de las cuales el referido principio interviene posibilitando, por una parte, la acomodación del hombre con respecto a su entorno y, por otra, permitiendo que aquél pueda establecer los distintos intercambios sociales con sus semejantes. Tales acciones están conformadas por la acción del medio sobre el hombre, la acción del hombre sobre el medio y la acción del hombre sobre el hombre.

La primera forma de acción —la acción del medio sobre el hombre— señala el modo en que las distintas condiciones de tipo geológico, climático, hidrográfico y biológico de cada región del mundo, delimitan el desenvolvimiento de la vida del hombre. Valéry reseña cómo cada escenario geográfico estimula de un modo totalmente diferente las capacidades sensibles, psicológicas, imaginativas e intelectuales del ser humano; capacidades que se ven expresadas a través de la aplicación de una técnica, de unos saberes, de unos métodos propios, así como a través de la instauración de unas prácticas y actividades que intervienen en las economías de cada población humana:

El medio atrae, fija, modifica al hombre y esta acción se ejerce en un grado o a una profundidad desconocidos; sin embargo, sabemos que le impone actividades y costumbres, le sugiere empresas, imágenes, tendencias. El medio hace, por ejemplo, a un pescador o a un navegante. [...]. Aplicaciones innumerables: derecho marítimo, construcciones navales, etc. (Valéry, 1954, p. 264).

Como un movimiento de respuesta recíproca al condicionamiento material, se encuentra la acción que ejerce “el hombre sobre el medio”. El autor de la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (1894), advierte que el instinto civilizador del hombre lo impulsa también a ejercer una modificación del entorno físico en donde este habita. Estamos aquí, por lo tanto, refiriéndonos a todos los despliegues de fuerza e invención realizados por la voluntad humana, los cuales buscan no solo oponerse, sino transformar las condiciones naturales a fin de fijarles a estas un orden específico. Esta acción es descrita del siguiente modo: “Pero el hombre actúa a su vez sobre el medio. Lo arregla, lo equipa, lo cultiva, lo explota. Construye ciudades, puertos, altera las condiciones naturales con resultados a veces imprevistos” (Valéry, 1954, pp. 264–265).

Es importante aclarar que la interactuación geográfica es pensada también por Valéry en términos de territorialidad. Esta idea la introduce en muchas de sus disquisiciones de carácter sociológico con el propósito de remarcar las condiciones de jurisdicción y división política que configuran, por su parte, el apropiamiento de los entornos naturales. Además, la reflexión sobre el territorio va a constituir una especie de “teorema fundamental” que le permitirá comprender las razones de la desigualdad entendida, en este caso, en relación con las ventajas y las desventajas económicas y políticas que existen entre una región y otra: “en toda época, *el estado de la tierra viviente puede definirse como un sistema de desigualdades entre las regiones habitadas de su superficie*” (Valéry, 1945, p. 34; énfasis en el original). Es innegable que las características de los suelos y subsuelos correspondientes a cada pueblo, el clima, las riquezas naturales, la posición geográfica ocupada, marcan, desde el inicio, tajantes diferencias con respecto a sus niveles de desarrollo. La favorabilidad o no de tales condiciones geográficas es lo que delimita las múltiples posibilidades de progreso económico, tecnológico, social, político, urbano y cultural de una nación con respecto a otra. Con clara perspicacia, el filósofo francés formula esto en una de sus tempranas entradas a los *Cuadernos*:

Cada nación tiende a utilizar, así como cualquier otra – lo que ella tiene. Luego, la diferencia entre las naciones no reposará más que sobre lo que esta tenga. Número de los habitantes, superficie, la posición, la riqueza bruta del suelo, las ventajas topográficas, productos brutos, etc.

Luego, al cabo de poco tiempo, las naciones físicamente poco favorecidas serán las inferiores. Además, cada nación soportará la presión del globo entero.

Intervención de la ley de crecimiento de la población (Valery, 1987a, p. 298. Traducción del autor).

El ejemplo más palmario de la estrecha correspondencia que guardan las particularidades geográficas con la expansión de un pueblo, lo ofrecen los asentamientos humanos que, desde la antigüedad, se levantaron al borde del mar Mediterráneo. Valéry señala que esta cuenca marítima, a causa de sus caracteres físicos favorables para la navegación y el desplazamiento terrestre, propició un rico intercambio económico y cultural decisivo para la modelación del espíritu europeo y el mundo occidental en general:

Nuestro mar ofrece una cuenca muy marcada; podemos pasar de un punto a otro de este circuito en pocos días, ya sea navegando por la costa, ya sea por vía terrestre. Tres partes del mundo, es decir tres mundos muy diferentes, rodean ese vasto lago salado (Valéry, 1954, p. 260).

Ahora bien, en cuanto a la tercera forma de acción —la acción del hombre sobre el hombre—, esta compromete “ya sea la acción del individuo sobre un grupo, o la de un grupo sobre el individuo, o la de los grupos sobre otros grupos o sobre sí mismos” (Valéry, 1954, p. 265). Valéry toma como referente los lazos mantenidos por las distintas poblaciones también del Mediterráneo (cada una de ellas caracterizada por un temperamento, una sensibilidad y una imaginación propia) para demostrar que han sido los intercambios voluntarios e involuntarios los que han contribuido al florecimiento y robustecimiento de muchas de las culturas del mundo. No podemos seguir de largo sin recalcar aquí que la elección del Mediterráneo como dispositivo de análisis para la reflexión sobre la teoría del intercambio, obedece a que durante siglos esta región del planeta se constituyó en un lugar testigo de ebulliciones y transformaciones, de dispersiones y regeneraciones, así como de crisis que marcaron no solo el rumbo de la civilización europea, sino del mundo entero. Es por este motivo que el Mediterráneo va a ser asumido como un modelo paradigmático a partir del cual son explicadas las tres formulaciones que hemos aquí referido. Así aparece planteado en uno de los pasajes de *El Centro Universitario del Mediterráneo*: “Acción del medio mediterráneo sobre el hombre. Acción del hombre sobre ese medio. Acción del hombre sobre el hombre en ese medio y acciones humanas extramediterráneas dirigidas hacia el Mediterráneo o provenientes de él” (Valéry, 1954, p. 264).

Valéry rastrea con especial interés la forma como el principio de desigualdad opera en los procesos de intercambio que los hombres adelantan entre sí. Entre otras cosas, detecta que este principio es el que ha intervenido en la organización jerárquica de los primeros núcleos humanos. La pertenencia o no a un grupo familiar, el grado de estatus social alcanzado, el nivel de conocimientos y destrezas

adquiridas son aspectos que, a juicio suyo, han marcado la diferenciación de los tratos. A esto se suma, como ya lo hemos visto, la situación geográfica y con ella el contraste de costumbres, creencias, lenguas y leyes que existe entre un pueblo y otro. En una de las líneas del aforismo “Historia completa” que, como dijimos, compone *Malos pensamientos*, se sintetiza esta apreciación: “La desigualdad se introduce inicialmente entre los grupos: familias, tribus, por las grandes diferencias en la manera de vivir que las experiencias precedentes introdujeron según los lugares y los medios” (Valéry, 1960, p. 905). El surgimiento de los líderes es también producto de una relación de desigualdad, ya que estos individuos han revelado una superioridad con respecto unas destrezas de mando y de previsión probadas a nivel interno y externo del clan: “intercambios entre grupos, comparación de fuerzas, rivalidades... De ahí los líderes, *los mejores*” (Valéry, 1960, p. 905; énfasis en el original. Traducción del autor).

El autor de *Fragmento de un Descartes* (1925) considera que los intercambios que están definidos por el principio de desigualdad comportan inestimables beneficios para la civilización. Como cabe esperar, nuevamente el paradigma del Mediterráneo sirve de referente teórico sobre este tópico. De este modo resalta las productivas relaciones que sostuvieron entre sí los pueblos aledaños a esta cuenca; pueblos con caracteres, aspiraciones e inteligencias disímiles. Los estudios históricos confirman que tales intercambios fueron de toda naturaleza y logrados a través de distintos medios: guerras, rivalidades políticas, transacciones comerciales, vínculos de sangre, afinidades y disensos religiosos, influencias arquitectónicas, artísticas, etc. (Braudel, 1987). Lo que no deja de sorprender a Valéry es la forma en que toda esta clase de permutas contribuyó a crear un patrimonio social, político, intelectual y artístico poseedor de una vitalidad cuyos efectos alcanzan aún la civilización de nuestros días. Es por ello que afirma: “En ninguna región del globo se han aproximado tanto las condiciones y los elementos más variados, ni se ha creado y renovado tantas veces una riqueza semejante” (Valéry, 1954, p. 260).

De acuerdo con Valéry, la singularidad y riqueza de la cultura europea ha sido el resultado de un conjunto variado de circunstancias, propiciadas por la mezcla de razas y de lenguas. Aspectos que han traído consigo la modificación mutua del modo de pensar y de entenderse entre los pueblos vecinos. El autor francés estima que mientras en los pueblos de razas puras —como es el caso del continente asiático— no existe la posibilidad de un desenvolvimiento amplio del intelecto, debido a las inercias que están allí inmersas (expresadas en sus propias moderaciones, costumbres y modos de pensar acendrados), en los pueblos que han

aceptado la mezcla de razas la inteligencia se ha vuelto más excitable y fecunda. Son los contactos e intercambios sostenidos entre pueblos diferentes los que amplían un sentido de humanidad basado en el respeto y la tolerancia, debido a que tales tipos de experiencia enseñan “a los unos y a los otros que se puede vivir y bien vivir, según leyes, costumbres, creencias antagonistas”, asevera Valéry (1994, p. 123). Es por esta razón que reitera la importancia de favorecer el intercambio de razas. Un ejemplo de este beneficioso cruce enriquecedor de la cultura, señalado por él, lo constituye el pueblo francés, cuya base étnica está fundada en la diversidad racial. Con orgullo señala cómo celtas, iberos, ligurios, germanos, sarracenos, sármatas, entre otros pueblos, hacen parte de la “compleja molécula” de la cual proviene el pueblo francés (Valéry, 1948, p. 10. Traducción del autor).

Precisamente, uno de los cuestionamientos hechos a Hitler en 1938, un año antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, se corresponde con la pretensión de fundar un espíritu de nación, tomando como eje de su discurso ideológico la promoción de una raza aria pura y superior. Valéry señala que esta postura en vez de fortalecer una concepción activa de lo nacional, tiende a fragmentar y debilitar aquellos otros factores que, efectivamente, participan de su real constitución. Como ya lo habían indicado en su momento Ernest Renan y John Stuart Mill, tales factores están asociados a la práctica de una misma lengua, la ocupación de un mismo territorio definido a través unas fronteras geográficas, el reconocimiento de una memoria e historia común, así como la asimilación de unas mismas costumbres y manifestaciones religiosas (Schmidt–Radefeldt, 2008, pp. 191–198). La crítica al dictador alemán es formulada en los siguientes términos:

El fenómeno ‘Hitler’ opone ahora a la idea de Nación la idea de Raza, tal como él la entiende, en la dirección más adecuada para destruir el concepto de Nación, es decir basada en la comunidad de *lengua* y de costumbres, usos (Valéry, 1987b, p. 181; énfasis en el original).

El escritor francés piensa que la idea de nación debe estar fundada, ante todo, en el reconocimiento de la heterogeneidad, la rivalidad, el disenso y la discordia; en otras palabras, en la desigualdad que social e históricamente acompaña la interacción del hombre con los demás hombres: “Nación significa *diferencia*, oposición, competencia, celos, etc. *de origen convencional o histórico*” (Valéry, 1974, p. 1549; énfasis en el original. Traducción del autor).

Por otra parte, no podemos desconocer que entre los hombres existen condiciones de desigualdad concretadas, de un lado, por la particularidad de los rasgos intelectuales, psíquicos, físicos, raciales, etarios y de género que

posee cada individuo; de otro, por las condiciones culturales e idiosincráticas que, paralelamente, lo surcan. Esto nos permite confirmar que los intercambios comprometen invariablemente canjes heterogéneos, debido a la diferencia de intenciones y valoraciones ejercidas por cada uno de los individuos participantes. Valéry explica así esta disparidad en los tratos del hombre: “Los hombres son desiguales. La fórmula correcta, rigurosa, sería ésta: Todas las relaciones entre hombres engendran o conllevan necesariamente desigualdad en los intercambios, en las acciones mutuas” (Valéry, 2007, p. 522). En el proceso de conservación de la vida social, resultan pues indispensables todos los caracteres que componen el bestiario humano, aun así se trate de los más pusilánimes y los más violentos: “Purgad la tierra de vanidosos, de necios, de débiles de corazón y espíritu; exterminad a los crédulos, los tímidos, las almas borreguiles; suprimid los hipócritas; destruid a los brutales, y toda sociedad se hace imposible” (Valéry, 1957, p. 306. Traducción del autor).

Ciertamente, todas estas individualidades al obrar y afirmar su propia voluntad, contribuyen de manera particular e imprescindible en la construcción, ordenamiento e incluso reelaboración del entramado de las redes centrales y periféricas que compone la sociedad. No obstante, surge el interés por saber cuál ha sido el dispositivo que ha habilitado la marcha de las distintas redes de intercambio material, afectivo e intelectual en las que participa la totalidad de individuos pertenecientes a una sociedad. Es aquí donde tenemos que examinar la convergencia que hay entre el fenómeno del intercambio social y el fenómeno de la fiducia.

### **La fiducia como mecanismo de funcionamiento de la estructura social**

Las sociedades humanas viven y duran en el tiempo en razón de que algunos de los pensamientos y los actos de los hombres han sido acordados bajo una forma de convención. Para Valéry la convención es una regla que ha sido admitida, bien sea por uno o por varios hombres, para guiar determinado acto o comportamiento. No obstante, aun cuando a veces se pretenda mostrar como una verdad real y absoluta, la convención no pasa de ser una simple ficción, cuyo valor está determinado por la pertinencia que alcance a tener para guiar las acciones y los comportamientos humanos a nivel individual y colectivo (Maurois, 1935, p. 30). La dinamización de las estructuras sociales depende altamente de estas ficciones;

de hecho, cabe agregar que ninguna sociedad humana podría subsistir sin ellas. Posicionado dentro de este marco reflexivo, Valéry asevera que el funcionamiento de la sociedad obedece no tanto a la presencia fáctica de un poder coercitivo, sino a la operatividad que ha tenido dentro de sus distintos niveles y diferentes estructuras el sistema de lo imaginario:

Una sociedad se eleva desde la brutalidad hasta el orden. Ya que la barbarie es la era del *hecho*, es, pues, necesario que la era del orden sea el imperio de las *ficciones*, pues no hay poder capaz de fundar el orden en la sola coacción de los cuerpos. Se hacen necesarias fuerzas ficticias (Valéry, 1995, p. 91; énfasis en el original).

Con el objeto de introducir un equilibrio que permita la convivencia, la humanidad ha desarrollado un sistema de ficciones por medio del cual los individuos han aprendido a fijar “compromisos y obstáculos imaginarios que tienen efectos bien reales” (Valéry, 1995, p. 91). Estas ficciones, como venimos explicando, son las convenciones. Nuestro espacio social se encuentra regido por una enorme cantidad de convenciones que no alcanzan a ser explicadas a la luz de un orden objetivo y lógico. Sin embargo, es por medio de ellas que regulamos nuestros intercambios sociales. Es así como Valéry insiste en indicar que “todas las cosas «sociales» son *convencionales*” (Valéry, 1974, p. 1486, énfasis en el original. Traducción del autor). Este aspecto lo lleva, a su vez, a comprender que las relaciones del mundo social, al estar estipuladas por acuerdos pactados e intersubjetivos, demandan “numerosas *adherencias* psíquicas” de carácter abstracto y emotivo.

De otro costado, explica que es por intermedio de las convenciones que la dimensión sensible del hombre se entrelaza y recubre con una segunda realidad: la del mundo social. No obstante, cada vez que esta segunda realidad es sacudida y resquebrajada por las catástrofes naturales, las conmociones civiles, las revueltas y las guerras, allí se deja “entrever la terrible simplicidad de la vida elemental” (Valéry, 1935, p. 87). No deja de sorprenderle al autor de *Estudios literarios* que, como seres humanos, nos encontremos requeridos por tantas cosas que están ausentes de la realidad inmediata, incluso por condiciones que son absolutamente inexistentes, y que aun así nos mueven a actuar. Las ideologías individuales y colectivas se inscriben en el anterior rango de agentes intangibles que motivan muchas de nuestras acciones. Todos los sistemas convencionales que sostienen a una sociedad ejercen un efecto directo e indirecto sobre nuestra realidad particular y colectiva. No obstante, Valéry advierte que el influjo de una convención en el pensamiento y en la conducta de un individuo o un grupo social lo precisa el nivel de confianza y legitimidad que le ha sido otorgado a ella (Nadon, 2014, p. 36).

Con el propósito de ahondar en este fenómeno y remarcar simultáneamente la manera como el progresivo fortalecimiento de los sistemas convencionales en el mundo moderno ha vuelto al individuo más irreflexivo y dependiente de los condicionamientos externos —de tipo económico, estatal, político, castrense, jurídico, publicitario, etc.—, en la década de los años veinte, Valéry introduce en el marco de su reflexión un término que le resulta orientador extraído del lenguaje económico y financiero. Se trata de la fiducia. Debemos anticipar que, desde la época romana, en el vocablo jurídico lo fiduciario ha estado relacionado con los valores ficticios, esto es, con los contratos aceptados y estipulados teniendo solo como pauta de crédito la confianza. La fiducia señala pues todos aquellos acuerdos contractuales que se han establecido a partir del principio de la buena fe (García, 2003, p. 437).

Ampliando muchísimo más el alcance del término, para Valéry la fiducia se corresponde directamente con todas las convenciones que dan forma y movilidad a la sociedad. Estamos aquí hablando de las lenguas, la política, las leyes, la economía, las religiones, las costumbres, las artes, etc. Además de tener un origen arbitrario, exentas por lo tanto de cualquier fundamentación concreta y lógica, estas convenciones mantienen activo su sistema de funcionamiento en vista de que les hemos otorgado un nivel de legitimidad. Estas formas de mediación, de actuación, de producción, de regulación y de comprensión del mundo, en la medida en que posibilitan los intercambios, se constituyen en complejos sistemas fiduciarios. En este ámbito se integran también todos los conocimientos basados en la creencia o en la simple *doxa* a partir de los cuales hemos podido instaurar formas permanentes de socialización intersubjetiva (Pietra, 1998, p. 93–94). Dado que la sociedad se halla construida por una red de convenciones o fiducias moduladora de los actos de todos sus miembros, Valéry va a encontrar que su desarrollo está íntimamente ligado con un acto de creencia. Así lo plantea en su ensayo de 1932, *La política del espíritu*: “Diré, muy en primer término, que toda la estructura social está fundada sobre la *creencia* o sobre la *confianza*. Todo poder se establece sobre esas propiedades psicológicas” (Valéry, 1945, p. 95; énfasis en el original). Incluso, precisa que la subsistencia del mundo social “supone un credo o crédito” (Valéry, 1974, p. 918. Traducción del autor) que puede estar vinculado a una palabra, a unos textos, a unas leyes, a una imagen, a una persona o bien a la experiencia y tradición independiente de la persona.

La creencia puede explicarse como un proceso de apropiación de una realidad y adecuación a tal realidad. En este proceso hay de por medio una actitud

reduccionista que tiende a tomar lo parcialmente dado como si fuera una verdad completa. Asumida desde el plano cognoscitivo y psicológico, la creencia remite a una disposición de comportamiento condicionada por los hechos o el objeto, tal y como este es aprendido por parte del sujeto (Villoro, 2008, p. 61). Quien cree deposita imaginariamente en lo creído, sea cual sea la forma de representación que tenga ante sí, una fuerza y una actitud que motiva la generación de acciones. Por medio de la creencia —no importa cuál sea esta dentro de los distintos escenarios de interacción social— es que se logra la realización de acciones uniformes en la sucesión general de los acontecimientos humanos. Acciones que se dan sin que haya ningún tipo de resistencia, objeción o reflexión dubitativa. Valéry señala, verbigracia, cuán definitiva es esta función en el ordenamiento, regencia y operatividad de la estructura política y en la cadena de mando de orden militar: “Ella —la credulidad— permite la subordinación; y luego, la acción, etc.” (Valéry, 1974, p. 1535. Traducción del autor).

Si bien es cierto que existen creencias expuestas a la degradación individual y colectiva —piénsese tan sólo en el caso de la crisis de la religión cristiana en Occidente—, existen mecanismos encargados de cubrir y restaurar esta fractura. La activación, programación y repetición de ciertos actos mediante las costumbres, los rituales, los estereotipos, verbigracia, hacen parte de estas automatizaciones encaminadas a mantener vigente la adherencia de los vínculos sociales (Fontanille & Zilberberg, 2004, pp. 240–241). Desde este punto de vista, se entiende con mayor claridad la razón por la cual Valéry equipara la fiducia a una fuerza estática que tiende a oponerse a cualquier cambio que afecte la estabilidad de las distintas estructuras del mundo social:

Toda sociedad es fiducia —La *fiducia* juega un rol bastante análogo al de la *inercia*. El orden social puede expresarse diciendo que toda sociedad organizada, ordenada es, por sí misma, conservación de su fiducia —la cual corresponde a una economía de fuerzas reales (Valéry, 1974, p. 1526; énfasis en el original. Traducción del autor).

Pese a ello, el poder de conservación de las propias estructuras y dinámicas ejercido por las sociedades mediante las fiducias no puede interpretarse como algo rígido que pretenda negar por completo nuevos modos de sociabilidad. Las mismas fiducias dan paso a otros modelos de interacción e intercambio, en la medida en que allí pueda asegurarse el orden y la operatividad social. Las fiducias ligadas a la idea de libertad, justicia y patria, por ejemplo, han servido y sirven como referentes para legitimar o descalificar, justificar o impugnar determinadas acciones, convenciones, tendencias y planteamientos establecidos o emergentes en

el ámbito político, económico, social, cultural y artístico de distintos períodos de nuestra historia. Tan solo pensemos en las implicaciones que llegó a tener en todos los anteriores ámbitos, una de las fiducias más sugestivas que guió el movimiento de la revolución francesa a finales del siglo XVIII, así como el movimiento independentista en el continente americano: “libertad, igualdad, fraternidad”.

De otro costado, Valéry destaca que la fuerza de acción y coerción alcanzada por los componentes imaginarios de cada fiducia es más expedita y durable en tanto se desconozca su procedencia humana. Para hacer más comprensible esta tesis, toma como referente el poder estatal. Esto por cuanto encuentra que la capacidad de dominio de las instituciones gubernamentales, reside en la creencia de los ciudadanos de que su acción y fortaleza ejercida sobre un lugar y en un momento específico de requerimiento, puede ser aplicada en todos los lugares y a cada instante. No obstante, indica que la efectividad de este poder se asemeja a la capacidad de solvencia de un banco, cuya acreditación está garantizada solo en la medida en que sus ahorradores no vendrán a retirar su dinero en un mismo día. De este modo, plantea que si el poder estatal estuviese permanentemente obligado “*a ejercer su fuerza real sobre todos los puntos de su imperio, ese poder sería en todos esos puntos casi igual a cero*” (Valéry, 1945, p. 98; énfasis en el original). Así, entre más desconozcan los ciudadanos que la capacidad de un Estado proviene del valor que ellos le otorgan, mucho más efectiva puede ser su acción. Ahora bien, en una relación proporcionalmente inversa, entre tanto más conozcan esos mismos ciudadanos que el poder estatal procede solo de lo que imaginariamente ellos le han otorgado, tanto más impotente deviene dicho poder, con lo cual se dejan abiertas las puertas para la instauración del estado de anarquía y caos.

Lo mismo acontece si analizamos el mecanismo de elección que tienen instalados los Estados democráticos. Su funcionamiento viene directamente apoyado por la acción de la creencia, la cual está expresada a través del voto. Votamos por tal o cual candidato porque creemos en él y en su propuesta de gobierno, porque esperamos que represente nuestros intereses colectivos. En última instancia, la democracia está sentada sobre la credibilidad que el ciudadano le otorga al dirigente político; dicha confianza resulta indispensable para el ejercicio gubernamental, aun así se corra el riesgo de que tal credibilidad se transforme en simple credulidad, y la actividad política en demagogia (Labastida, 2007, p. 60).

Otro de los fenómenos, desprendido ahora del terreno económico, que nos deja entender el efecto dinamizador de la fiducia en el entramado social, es el dinero.

En lo atinente a esta clase de bien material, Valéry encuentra que es el que más ha impactado las relaciones de intercambio simbólico en el mundo social moderno. Efectivamente, desde los inicios de la economía capitalista, como en ninguna otra época del pasado, lo político, económico, laboral, familiar, educativo, recreacional, se ha visto profundamente regulado por el signo y los índices de lo monetario. Pensando en esta absorbente realidad, el autor de *La idea fija* expresa de manera lacónica: “El Tiempo es del dinero” (Valéry, 1974, p. 1489. Traducción del autor). Al pensar en el poder de la fluctuación de las bolsas de valores de su época, en la danza de las cifras financieras que dominan los sectores de la producción industrial y económica, pone en boca de su personaje ficcional, el señor Teste, otra escueta frase que nos ayuda a complementar el significado de la anterior frase: “El oro es como el espíritu de la sociedad” (Valéry, 1972, p. 29). Con ello pretende enfatizar la importante repercusión que ha tenido el dinero en el incremento de la economía y el intercambio social moderno. Y es que, seguramente, entre todas las mercancías usadas dentro de la sociedad de consumo, la moneda se mantiene como algo indeteriorable e invariable, constituyéndose en el parámetro de medida del valor de uso de las demás mercancías (Lacorre, 1987, p. 30).

Donde podemos detectar el incremento del valor del dinero como valor fiduciario, es a partir del momento en que la moneda —tomada desde la antigüedad como dinero—mercancía cuya máxima significación tangible de riqueza fue el oro— es sustituida por el dinero de papel (Haesler, 1995, p. 48). La validez de este nuevo patrón de valor, cuyo soporte está dado ya no solo por la tecnología de imprenta, sino por los recursos que ofrece la era digital (dinero plástico, moneda virtual, etc.), reposa esencialmente sobre la acción de la creencia. Efectivamente, es a partir del crédito acordado que el dinero ha alcanzado su propio poder, deviniendo en un valor indiscutible capaz de transformar las relaciones de las cuales él mismo es un resultado.

Ahora bien, esta misma confianza que ha permitido fundar el valor del dinero es la misma que ha operado para la creación del valor del lenguaje. Incluso, Valéry advierte que el lenguaje es el dispositivo fundamental a partir del cual se ha establecido la comunicación y la integración social. Así lo afirma en una de sus entradas a los *Cuadernos*: “Entre la sociedad y el lenguaje existe una relación recíproca de existencia. No hay sociedad sin lenguaje y no hay lenguaje sin sociedad. La sociedad sólo vive en lo que es expresable y por él” (Valéry, 1974, p. 1529. Traducción del autor). Con todas las imperfecciones que le son inherentes, el lenguaje ha sido el medio principal por el cual el hombre se ha visto impelido

a salir fuera de su propio ser para establecer una comunicación recíproca con sus semejantes (Robinson, 1963, p. 12). Mediante el lenguaje presentamos o nos son presentadas las ideas de los otros, generándose de este modo una activa forma de intercambio intersubjetiva: “El lenguaje asocia tres elementos: un Yo, un Tú, un Él o cosa —Alguien habla a alguien de algo” (Valéry, 2007, p. 127). Pero lo cierto es que la creación del sentido del lenguaje solo comienza cuando le otorgamos credibilidad al discurso emitido por la otra persona, ya sea que esta lo utilice con el propósito de nombrar, indicar, evocar, describir, negar, explicar, orientar, proyectar o emitir una impresión o juicio cualquiera. La construcción de todo diálogo, de toda narratividad y de todo conocimiento humano, depende de este acto de confianza otorgado tanto al discurso como al portador o remitente de dicho discurso (Pierre, 1993, p. 97).

Esta definición del sentido del lenguaje es explicada por Valéry a partir de la significación que tiene cada palabra, así como del crédito que se la ha otorgado a dicho significado. Dentro del uso ordinario del lenguaje solemos confundir las palabras y la realidad que ellas denotan como si fuesen una misma y única cosa. Por una suerte de hábito mental, nos hemos acostumbrado a establecer una relación inmediata entre las palabras y las cosas que nombramos con ellas, creyendo que por el mero hecho de enunciarlas estamos describiendo de forma directa una realidad. Sin embargo, lo cierto es que las palabras no guardan una relación simétrica con las cosas que designan, y mucho menos han de asumirse como si su entramado sígnico pudiera concordar plenamente con una supuesta realidad. De ahí la siguiente frase formulada en los *Cuadernos*: “No es función de los nombres producir las «cosas»” (Valéry, 1973, p. 464. Traducción del autor). No obstante, tal identificación obedece a que nuestra mente ha aprendido a valerse prioritariamente del lenguaje para salir de su estado de indeterminación y desorden generado por una excitación o una necesidad específica (Tagami, 1996, p. 64). Con el propósito de darnos una claridad y un orden con respecto al mundo que observamos, nos valemos efectivamente de palabras y frases portadoras de significado. Atendiendo a ello es que el lenguaje adquiere un valor expresivo a través del cual nuestra conciencia logra clarificarse. La capacidad reflexiva de la mente depende estrechamente de la palabra, de las distintas nociones que han sido acreditadas para designar la realidad. En los *Cuadernos* encontramos esta otra afirmación: “Pensar y expresar su pensamiento son cosas poco dissociables. No hay una separación clara” (Valéry, 2007, p. 127; énfasis en el original).

Para Valéry las palabras cumplen una función eminentemente transitiva y provisional, lo cual quiere decir que no tienen una significación completamente definitiva; ellas están puestas al servicio de un pensamiento y su significado está sujeto a transformaciones acordes a lo que este o aquel otro individuo pretende construir y expresar. Es por esta razón que cada palabra la asemeja a aquellas livianas tablas “que se arrojan sobre una zanja o sobre una grieta de montaña, y que soportan el paso del hombre en rápido movimiento” (Valéry, 1990, p. 75), siendo en este caso su propósito el de hacer transitar un pensamiento. Cabe decir que, permanentemente, nos hallamos elaborando delgados y provisionales puentes hechos de frases que atravesamos yendo de un lado a otro. De hecho, en los intercambios que establecemos con los demás hay de por medio una continua construcción de puentes verbales. Empero, estos puentes son frágiles, lo cual significa que en cualquier momento están sujetos a romperse y a echar al vacío del sinsentido las palabras que por allí transitaban. Esta precariedad es destacada en los siguientes términos:

Consulten su experiencia, y encontrarán que no comprendemos a los otros, y que no nos comprendemos a nosotros mismos si no es gracias a la *velocidad de nuestro paso sobre las palabras*. No hay que insistir sobre ellas, al riesgo de ver el discurso más claro descomponerse en enigmas, en ilusiones más o menos ocultas (Valéry, 1990, p. 75; énfasis en el original).

Valéry advierte a los espíritus reflexivos sobre la necesidad de acercarse al lenguaje tomando todas las precauciones que sean necesarias para no olvidar el carácter precario de las palabras. Especialmente, indica la importancia de aprender a estar en guardia contra aquellas palabras de naturaleza abstracta que no guardan una relación directa con el mundo real y que pueden prestarse para todo tipo de tergiversaciones y manipulaciones (Jarrety, 1991, p. 48–49). Pues se trata, según su pensamiento, de nociones irracionales que inhabilitan la elaboración de ideas concretas en nuestra conciencia: “Principio – Toda palabra, toda relación, que no se traduzca en una imagen perfectamente *clara y constante*, debe ser rigurosamente rechazada” (Valéry, 2007, p. 127; énfasis en el original). Ahora bien, muchas de estas palabras se encuentran activas, utilizadas como monedas de intercambio, en los más diversos ámbitos del mundo social. Denominaciones como libertad, ciudadano, democracia, justicia, nación, pueblo, Dios, verdad, ser, belleza, etc., hacen parte de ese tipo de construcciones abstractas que son empleadas de manera abusiva en la política, el derecho, la religión, la filosofía y la estética. Cabe agregar que quien expresa este tipo de palabras da poco frente al que la recibe, quien, por

demás, cree estar recibiendo mucho (Jarrety, 1991, p. 84). Tan solo basta fijarse en los pronunciamientos hechos por los militares de alto rango a sus subordinados en los que se invocan valores como la lealtad, el honor, el amor a la patria, etc. En estos casos, la palabra recibida se conduce como una energía que activa la realización de diversos actos, no importa la naturaleza ética de ellos.

A través de la teoría fiduciaria, Valéry critica aquellas convenciones humanas que en vez de estar al servicio de los requerimientos generales del hombre, se han convertido en estructuras de dominación y sojuzgamiento. Estamos aquí hablando de todas aquellas convenciones expresadas en forma de hábitos, palabras, ideologías, códigos, leyes, valores e instituciones que pretenden legitimar su existencia a partir de un crédito que nunca admite ser puesto en duda. Con la idea de fiducia constatamos que el ser humano posee una conciencia imaginante de la cual, constantemente, este se sirve para otorgarle un sentido al mundo en el que habita. Valéry se suma al grupo de pensadores de la talla de Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss Mircea Eliade, Gilbert Durand, Edgar Morin y Michel Maffesoli, que muestran cómo lo imaginario cumple un papel determinante en la definición, comprensión y asimilación que el hombre hace de la realidad. Para comprender con mayor propiedad esta aseveración pasemos ahora a revisar la idea valeriana del mito.

### **La presencia del mito en el desenvolvimiento de la vida social**

En 1928, para la época en que ya viene reflexionando sobre la idea de la fiducia,<sup>1</sup> Valéry escribe, como prefacio al libro *Poemas en prosa* de Maurice Guérin, su conocido ensayo *Pequeña carta sobre los mitos*. Especifica allí el autor francés que todo juicio puramente especulativo (no importando el grado de elaboración reflexiva que este pueda alcanzar), así como cualquier clase de narración basada en la mera fantasía o cualquier diálogo sostenido en la simple opinión, se encuentran en el rango del mito. Específicamente hablando, el mito se corresponde con todas las formas de enunciados cuyo único soporte de validez está dado por el lenguaje. Pese a que no guardan una relación directa con la realidad, por estar afinadas en el terreno de la especulación y la imaginación, tales formulaciones poseen un valor real

---

1 A partir del *Prólogo a las Cartas Persas* (Valéry, 1926), aparecido en la edición hecha de esta obra de Montesquieu en 1926, y recogido en *Œuvres I* (1957) encontramos la identificación directa que establece Valéry entre los conceptos de convención y fiducia, entendiéndolos, así lo hemos visto, como un sistema de ficciones que regula el desenvolvimiento del mundo social.

y efectivo en la medida en que de su contenido —por más entremezclado, ambiguo y discontinuo que este sea— se extraen unos mínimos niveles de significación para nuestra sensibilidad, imaginación e inteligencia:

*Mito* es el nombre de todo lo que no existe y solamente subsiste teniendo la palabra por motivo. No hay discurso tan oscuro, cuento tan extraño, conversación tan incoherente que no podamos darle un sentido. Existe siempre una suposición que da sentido al lenguaje más extraño” (Valéry, 1993, p. 236–237; énfasis en el original).

Ciertamente, el mito es una forma de fiducia que está determinada por el lenguaje dentro del cual se instala. Sin embargo, su carácter fiduciario se ancla en un espacio de significado mucho más específico, correspondiente con todas aquellas nociones arbitrarias y todos aquellos relatos que se asientan en el ámbito de lo puramente ambiguo e improbable, y que aun así gozan de una abierta credibilidad.

Tal y como lo advierte Jean Pépin (1962, p. 64), el razonamiento valeriano acerca del mito se encuentra próximo a la idea que a este respecto formula Plotino. Específicamente, en las líneas donde señala que los mitos, en vez de tenerse que descalificar por tratarse solo de un entramado de ficciones, deben asumirse, desde el punto de vista argumentativo, como una forma de discurso portador de sentido. El autor de las *Enéadas* recuerda que incluso el mismo Platón se valió del relato de las historias divinas, a lo largo de sus diálogos, para enseñar las verdades más difíciles. Por medio de esta estrategia se estaría mostrando, pues, que el valor de los mitos está más referido a su capacidad expresiva, dada por el logos (entendido aquí como discurso), que a su propio carácter mítico y, por lo tanto, inverificable. Para Valéry, en efecto, el mito busca otorgar un sentido y una significación del mundo, aun cuando su discurso no esté relacionado con ninguna realidad sensorial o física que pueda confirmar una justicia, un pueblo o persona alguna (Larnaudie, 1992, p. 260). Puesto que el origen del mito está dado exclusivamente por el lenguaje, su existencia es por completo frágil: a cada momento está corriendo el riesgo de ser absorbido y transmutado por la fuerza de otros enunciados.

Desde el ámbito de la antropología clásica, la idea de mito ha sido asociada a aquellos relatos por medio de los cuales las culturas arcaicas pretendían dar una significación y valoración sobre sus orígenes y la existencia primigenia del mundo. Sin embargo, para Valéry, al igual que para autores como Lévi–Strauss (1995), lo mitológico no se circunscribe exclusivamente a aquella rememoración simbólica que han hecho las culturas ancestrales sobre los tiempos más remotos y originarios del mundo; también concierne a las distintas formas como interpretamos y nos

acercamos cotidianamente al mundo: “[...] hay en nosotros tantos mitos y tan familiares que es casi imposible separar claramente de nuestra mente algo que no lo sea” (Valéry, 1993, p. 238). Por otra parte, si analizamos la morfología de los mitos de nuestros ancestros podemos apreciar que en ellos hay una vivaz mezcla de imaginación, memoria, sentimiento, imprecisión y razón que, conjuntamente, ejerce un enorme poder de atracción sobre el hombre. Justamente, son estas características las que el autor de *Miradas al mundo actual* encuentra manifiestas, en distinta escala, en medio de las apreciaciones, las conjeturas y las opiniones que emitimos sobre algo o sobre alguien (muchas veces cargadas de sentimientos, de temores, de expectativas, de esperanzas o de aversiones). Es innegable que donde más se encuentran visibles tales características elaboradas en un nivel de mayor sofisticación, es en las narraciones literarias, pero también que en las teorías, los conceptos y los principios que hacen parte de los sistemas y las doctrinas filosóficas. Si bien en todos los casos se trata de argumentos basados en la mera opinión, en la ficción, o bien, en lo que es absolutamente indemostrable, (esto pasa con el saber metafísico), como seres humanos hemos aprendido a depender tanto de ellos que si, por alguna razón, los tuviéramos que abolir de nuestra mente, estaríamos condenándonos a renunciar a excitantes esenciales sin los que no sería posible elaborar nuevas formas de interpretación vivificada del mundo. Esto es formulado en uno de los pasajes de *Una pequeña carta sobre los mitos*:

¿Qué sería entonces de nosotros sin la ayuda de aquello que no existe? Poca cosa, y nuestras mentes desocupadas, languidecerían si las fábulas, los engaños, las abstracciones, las creencias y los monstruos, las hipótesis, y los pretendidos problemas de la metafísica no poblaran de seres o de imágenes sin objeto nuestras profundidades y nuestras tinieblas naturales (Valéry, 1993, p. 240).

Cabe recordar que los mitos se hallan inscritos también en los relatos religiosos, económicos y políticos. Para Valéry las ideas de Dios, fe, inmortalidad, alma, dinero, justicia, democracia, pueblo, poder, libertad, nación, son ya expresiones con una alta carga mítica.

Líneas atrás indicamos que la literatura es una forma de mito por cuanto sus relatos integran aspectos imaginativos y significados que reposan dentro de un rico marco de ambigüedad interpretativa. La novela, el ensayo, el cuento y la poesía —cada uno valiéndose a su modo de un andamiaje de ideas, diálogos, imágenes, giros, tropos y metáforas— se configuran en dispositivos que tienen por objeto despertar y excitar, de una manera única, la atención, la sensibilidad y la imaginación de quienes los leen o escuchan. Para Valéry el poder mitológico del campo literario se centra en el carácter plurisignificativo que pueden llegar allí a

adquirir las palabras. Por medio de la literatura, en efecto, las palabras abandonan los usos restrictivos que tienen en el mundo de la vida práctica, para desplazarse hacia un campo de sentidos inhabitual y sorprendente. Si admitimos, tal y como lo indica el autor de *La joven parca*, que la poesía es “la literatura reducida a lo esencial de su principio activo” (Valéry, 1977, p. 156. Traducción del autor), bien podemos desplazar sin ninguna reticencia a todo el campo de la literatura en general, la siguiente afirmación consignada en una de las entradas a los *Cuadernos*: “Las palabras en poesía son polivalentes. Tienen fuerza mítica” (Valéry, 1974, p. 1112. Traducción del autor).

Los mitos están fuertemente arraigados a nuestra vida y a nuestras estructuras mentales, es por ello que resulta supremamente difícil diferenciarlos de los pensamientos completamente objetivos. Así, cuando hablamos, no importa lo que sea que estemos hablando, nos exponemos a continuar mitificando. Como ya lo dijimos, las opiniones que emitimos son ya mitos. En el rango de lo mitológico se inscribe el tiempo futuro, y con él todas las promesas que hacemos, las cuales, por ser simples intenciones, pertenecen al campo de lo posible e indeterminado. Igualmente, las evocaciones del pasado hacen parte de lo mítico ya que a ellas se añaden, de una u otra forma, detalles que son sólo imaginados. Es debido a esto que la historia va a ser también concebida por parte de Valéry como una suerte de mito que está amparado solo por el lenguaje y la creencia: “Toda la historia está únicamente hecha de pensamientos a los cuales añadimos ese valor esencialmente mítico de representar lo que fue” (Valéry, 1993, p. 239). Este señalamiento, en concreto, se corresponde con aquella historiografía que, impulsada por el positivismo del siglo XIX, pretendió erigirse en una ciencia objetiva con la supuesta capacidad de auscultar de forma transparente los eventos y los personajes de épocas pretéritas. Lo que muchos de sus abanderados se negaron a reconocer es que cualquier investigación emprendida por la historiografía está limitada, de una parte, por el sustrato subjetivo del observador, y de otra, por la creciente e insoslayable distancia que siempre va a mediar entre el tiempo presente y los hechos cada vez más difusos e inasibles del pasado (Blüher, 2008, p. 116). Esta es otra de las críticas puntuales hechas a los libros de historia: “Todo capítulo de historia contiene un número cualquiera de datos subjetivos y de «constantes arbitrarias»” (Valéry, 1954, p. 18).

Por otro lado, cabe referir que la mayor parte de la experiencia y el significado que el hombre tiene del mundo, ha surgido de unos modos habituales de acercarse e integrarse a él, tomando como guía el conocimiento intuitivo y conjetural. La filosofía plantea que la fuente de producción de este saber reposa en el sentido

común y el buen sentido. Por sentido común, Valéry designa específicamente el modo de proceder directo y simple con que trabaja cotidianamente nuestra razón; en tanto que por buen sentido alude todas las cavilaciones que solemos hacer sobre algo pero que están amparadas únicamente sobre “un sentimiento estadístico, una espera o probabilidad, fundada sobre experiencias confusas” (Valéry, 1960, p. 620. Traducción del autor). Las formas de conocimiento derivadas de estos ámbitos —en donde se integran las conjeturas, los presagios, las maneras habituales de resolver nuestras inquietudes y tomar nuestras decisiones, así como todo cuanto conforma el registro de nuestra sabiduría popular— poseen una gran validez para cada uno de nosotros puesto que es a través de ellas que guiamos la mayor parte de nuestras reflexiones y actos en la vida práctica. Es apelando a la imprescindible utilización que hacemos de esta forma de conocimiento sensible, conjetural, ambiguo e inverificable que Valéry nos recuerda la necesidad que, como hombres, tenemos del mito.

### **A modo de conclusión**

Como hemos podido observar a lo largo de este escrito, en el pensamiento de Valéry son visibles los anclajes fundamentales de una filosofía atenta a escudriñar los fenómenos que han hecho posible el ascenso y expansión de la vida social. El estudio de las acciones naturales y las acciones humanas, así como el análisis de su mutua interrelación establecida a partir del proceso de adaptación y acomodación ejercida por el hombre, posibilitó comprender el modo como el principio de desigualdad opera a nivel del intercambio social. Supimos que la función de este principio se manifiesta en la serie de rasgos diferenciales introducidos por el particular ámbito geográfico en que se asienta cada grupo poblacional, por las características idiosincráticas y culturales propias de dichas comunidades, al igual que por las acciones que dentro de ellas realiza cada individuo. Todo ello nos llevó a ratificar que el principio de desigualdad constituye para Valéry un elemento decisivo sin el cual no sería posible el avance de la sociedad. Incluso, en otros pasajes de su reflexión teórica, se atreverá a postular que el florecimiento y fortalecimiento de la cultura y el arte dependen de la acción de dicho principio.

A través de la idea de fiducia pudimos entender, inicialmente, cómo las convenciones constituyen un factor fundamental sin el cual no podría darse la cohesión de los variados regímenes de la vida colectiva. Sin embargo, Valéry también se va a encargar de denunciar en otros pasajes de su filosofía social —especialmente en

aquellos dedicados al análisis de la política, la educación y la lógica de la producción industrial y tecnológica desarrolladas a partir de las primeras décadas del siglo XX— el surgimiento de las nuevas y perniciosas convenciones que pretenden regir, de forma absoluta, el modo de sentir y de pensar humano. Estamos refiriéndonos a sistemas fiduciarios aberrados que exigen creer solo en el conocimiento cuantitativo y estadístico del mundo, en el rendimiento y la eficiencia productiva, así como en el valor dinero. En esta lista se incorporan además aquellas fiducias que están llevando a la sociedad a la absoluta banalización, las cuales son promovidas por el vertiginoso avance tecnológico, al igual que por el desmedido consumismo mercantil que es alentado día a día por los discursos falaces de la publicidad. Asimismo, ingresan allí las fiducias que hacen creer que el verdadero conocimiento de un individuo se mide por una acumulación memorística de datos o bien por la acreditación de un simple título académico. En este mismo orden son cuestionadas las fiducias mediante las cuales se ha promovido la idea de que el sistema numérico de votos defendido por el modelo democrático es lo que mejor garantiza la elección del dirigente más apto para gobernar un país. De igual modo, se anexan las fiducias literarias y artísticas que promueven la legitimación de una producción y un consumo de obras solo a partir de los efectos derivados de la pura novedad y la estética del shock.

Valéry constata que todos estos nuevos sistemas fiduciarios que ha implantado la actual civilización, enajenan y manipulan de forma directa e indirecta la conciencia humana. Hoy, más que nunca, vemos sus efectos reales exteriorizados en el atrofiamiento de la capacidad sintiente y pensante del hombre. Es por esta razón que el autor francés invita a liberarnos de su coerción recordando que su poder efectivo reposa únicamente en el crédito que les hemos otorgado. Sin embargo, esta propuesta, más allá de inhabilitar el poder de dichas fiducias, propone la creación de otras fiducias a nivel político, económico, social, educativo y cultural a través de las cuales el hombre pueda volver a recuperar la creencia y la confianza en su propia inteligencia, y en la capacidad que tiene para construir el destino que más beneficie a la humanidad entera.

Otra de las cosas que merece destacarse en esta conclusión es la enorme importancia que Valéry le concede al instinto ficcional, entendido como elemento integrador de las sociedades. Las fiducias son ficciones por medio de las cuales hemos aprendido a establecer unas gradaciones de orden sin las que no sería posible la vida social. Estas ficciones, creídas y aceptadas, están constituidas por signos (el lenguaje reposa sobre un entramado de signos) y símbolos de toda índole, elementos a partir de los cuales la humanidad ha aprendido a salir del estado de barbarie e

incivilidad, proyectando su existencia más allá de los requerimientos y fines de la vida inmediata. La presencia e influjo de las ficciones en el hacer, el actuar, el decir y el juzgar humano, llevan a Valéry a considerar el mundo social como “un mundo al que solo la magia sostiene” (Valéry, 1995, p. 92). Aun cuando no lo percibamos con facilidad, en efecto, la sociedad está constituida por un sistema de “encantamientos” que día a día se activa y renueva a través de la legitimación de las creencias, el mantenimiento de las prácticas, los hábitos y las costumbres que posee cada cultura. A su vez, la operatividad de este sistema de conjuros se activa con los distintos usos que les damos a las palabras, con el acatamiento de los decretos, el pronunciamiento de sentencias, la realización de promesas, la subscripción de acuerdos, así como por medio de la asimilación de todos los tipos de imágenes que llegan a nuestra mente. Todo esto nos corrobora que el edificio de la civilización está sostenido por un frágil entramado de ficciones en las cuales creemos. Nuevamente escuchamos a Valéry: “Una sociedad vive de ilusiones – sólo es ilusiones. Quiero decir que ella, en cada uno, está representada por una «creencia»” (Valéry, 1974, p. 1528. Traducción del autor).

Con el objeto de ilustrar, en el cierre de este escrito, la función determinante que tiene el mecanismo de la fiducia para el desarrollo y mantenimiento de la civilización y de la cultura, resulta pertinente mencionar la hipótesis insólita, pero no por ello improbable, que plantea Valéry. Desde su invención, el papel ha adquirido una significativa importancia al tomarse como un material óptimo para acumular y transmitir de generación en generación el conocimiento. Sabemos que en este tipo de soporte se encuentran consignados infinidad de valores fiduciarios que la humanidad ha tomado como auténticos. Valéry propone que pensemos en el surgimiento de un virus misterioso e intratable que ataca y destruye todo el papel existente en el mundo. Sea donde sea que se encuentre el papel y la información o uso que tenga, no tiene escapatoria de ese insidioso roedor invisible:

Imaginad, pues, que el papel desaparece: billetes de banco, títulos, actos, códigos, poemas, periódicos, etc. De inmediato, toda la vida social queda fulminada, y de la ruina del pasado se ve emerger algo de lo porvenir, de lo virtual y de lo probable, lo *real puro*.

Cada quien se siente reducido a su esfera inmediata de percepción y de acción. El porvenir y el pasado de cada uno se restringen prodigiosamente; quedamos reducidos al radio de nuestros sentidos y de nuestras acciones directas (Valéry, 1945, p. 99; énfasis en el original).

Para que esta suposición en el contexto actual alcance todo su efecto de gravedad, debemos sumarle la desaparición, a causa de ese extraño virus, de los archivos y datos que están contenidos en los nuevos medios de comunicación

digital, los cuales también cumplen la función de transmitir y almacenar valores fiduciarios. Así, a través de esta terrible condición de vacío de información y de fijación estable de recuerdos, de negación de cualquier forma de transmisión durable de valores materiales y espirituales, podemos percatarnos de la fragilidad que poseen las estructuras fiduciarias que han dado forma a todo el mundo estatal, económico, jurídico, religioso y cultural sobre el que descansa la humanidad.

Por otra parte, en este estudio constatamos la forma como Valéry advierte sobre el peligro que corre la inteligencia humana cuando pretende expurgar de su propio nivel expresivo los elementos que dan lugar a lo mitológico. Aquí, claramente, nos estamos refiriendo a todas las expresiones reflexivas que vinculan el carácter de lo impreciso, ambiguo, conjetural e indefinido. Si bien es cierto que dentro del campo de los saberes humanos la ciencia moderna se ha destacado por el enorme poder de acción que ha logrado alcanzar, uno de sus defectos ha consistido precisamente en absolutizar dentro de su modelo de investigación el uso de una racionalidad reducida solo al desarrollo de operaciones lógicas y cálculos neutrales y objetivables que han salido a la postre empobreciendo nuestra propia realidad. El escritor francés dirige uno de sus dardos hacia el modelo argumentativo de la ciencia elaborada a partir del siglo XX. Entre otras cosas, denuncia que, debido al rigor positivista y a la pretensión de sustraer todo elemento subjetivo de su campo de análisis, esta disciplina del saber terminó por promover, como lo corrobora igualmente Husserl en *La crisis de las ciencias europeas* (2008, p. 5), una mirada impersonal, alejada de un verdadero significado para la vida humana.

En uno de los aforismos titulado “La inhumanidad”, perteneciente a su libro *Rhumbs*, escrito en 1926 y recogido en 1943 en el libro *Tel Quel II*, Valéry crítica explícitamente el lenguaje científico de su época en razón de que sus premisas han rechazado la incorporación de “nuestras imágenes ingenuas”, al igual que han rechazado “nuestra facultad de imaginar”, la cual siempre ha estado ligada a “nuestras experiencias y hábitos corporales” y, por lo tanto, a todo lo que se deriva de nuestra sensibilidad y posibilidades de comprensión humana. Esta discontinuidad del pensamiento científico en relación con la experiencia y el conocimiento usual que durante siglos ha contribuido a la edificación de la civilización y la cultura, lo vemos expresado a través de la formulación de sus proposiciones explicativas, las cuales, por su carácter abstracto e impersonal, resultan incomprensivas e irritantes para nuestro sentido común, o mejor, para “las formas del lenguaje ordinario a las cuales dicho sentido está estrechamente ligado” (Valéry, 1960, p. 620. Traducción del autor). Es debido a este descrédito del sentido común y del buen sentido, así

como debido al rechazo a las viejas concepciones antropomórficas con las que antes el hombre hacía inteligible el mundo para sí (en donde la filosofía tuvo un lugar preponderante), que Valéry tilda a la ciencia de inhumana (Souday, 1927, p. 82). La tendencia a la exactitud y la claridad impuesta por el modelo científico desarrollado a partir del siglo XX hasta nuestros días, ha puesto en peligro la existencia del mito. Así lo confirma el propio autor:

Lo que desaparece por algo más de precisión es un mito: ustedes verán cómo mueren los mitos y se empobrecen indefinidamente la fauna de las cosas vagas y de las ideas... bajo el rigor de la mirada, y bajo los golpes múltiples y convergentes de las preguntas y de los interrogantes categóricos con los que se arma por todas partes la mente vigilante (Valéry, 1993, p. 237).

Desde su época, Valéry nos advierte que la búsqueda de objetividad reivindicada por la ciencia —y que vemos traducida en una formulación de ideas puras, escindidas de cualquier posibilidad de relación con las formas habituales de la percepción humana— ha creado las condiciones para implementar un estado de barbarie “más temible que las barbaries antiguas por ser más exacta, más uniforme e infinitamente más potente” (Valéry, 1995, pp. 93–94). En la época contemporánea, Michel Henry es uno de los pensadores que ha podido corroborar esta admonición. Efectivamente, en su libro *La barbarie*, denuncia cómo el pensamiento científico, instaurado desde la época de Galileo, ha socavado de forma profunda los valores, la cultura y el sentido mismo de lo humano de la actual civilización, al pretender erigirse como el único modelo válido de saber (Henry, 2006, pp. 15–18). Esta imposición de la racionalidad objetivante, medible y demostrable la vemos aplicada en los campos de la producción industrial, la administración, la economía, la política e incluso en los terrenos de la industria cultural. Es terriblemente innegable que la marcha de la actual civilización está supeditada al cumplimiento de unas matrices estadísticas que tienen por defecto reducir la vida del hombre a un simple número proyectable y sustituible. Hoy, como nunca antes, cobra enorme vigencia la denuncia valeriana en relación con la interpretación reduccionista de los hechos del mundo: “Volveremos a la era del hecho, pero del *hecho científico* (Valéry, 1995, pp. 93–94; énfasis en el original). Una de las consecuencias más peligrosas derivadas de la asimilación del modelo de pensamiento objetivista y simplificador es que le impide al hombre continuar siendo hombre con todo el agregado de antojos, anhelos, indecisiones, ficciones, temores, errores que son inherentes a su propia naturaleza.

Sin embargo, Valéry nos quiere recordar que ni la realidad, ni el lenguaje, ni el pensamiento humano se definen y componen por grados de apropiación supeditados

a un cálculo enteramente racional. De hecho, uno de sus esfuerzos reflexivos consiste en mostrar que es en el ámbito de lo vago y de la indeterminación donde se destilan, ordenan, instalan y renuevan las tradiciones, las leyes, las historias, las narraciones, las identidades, los símbolos, los ideales; en general, todas aquellas fiducias a partir de las cuales el individuo ha aprendido a establecer aquellos intercambios (de orden material, emocional e intelectual) que le permiten seguir apostando por la realización de una vida más digna. Justamente, es aquí donde la literatura y el arte en general ocupan un lugar protagónico tendente a mostrar esta condición indeclinable de nuestra propia naturaleza psíquica, sin la cual, en definitiva, no podríamos proyectar un verdadero sentido de humanidad.

### **Bibliografía**

1. Blüher, K. A. (2008). Valéry et Nietzsche critiques de l'histoire. En R. Pickering, (Ed.), *Paul Valéry: «regards» sur l'histoire* (pp. 109–123). Clermont–Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
2. Bouveresse, J. (1993). *La Philosophie d'un anti-philosophe*. Oxford: Clarendon.
3. Braudel, F. (1987). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Fontanille, J. & Zilberberg, C. (2004). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.
5. García, M. (2003). *Derecho privado romano. Casos. Acciones. Instituciones*. Madrid: Académica.
6. Haesler, A. (1995). *Sociologie de l'argent et postmodernité*. Genève–Paris: Droz.
7. Henry, M. (2006). *La barbarie*. Madrid: Caparrós Editores.
8. Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo.
9. Jarrety, M. (1991). *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*. Paris: Presses Universitaires de France.

10. Labastida, J. (2007). Democracia y error. En J. Martínez & A. Ponce de León (Coords.), *El saber filosófico, vol. 1. Antiguo y moderno* (pp. 55–63). México: Siglo XXI.
11. Lacorre, B. (1987). Physique du langage. En N. Celeyrette (Éd.), *Problèmes du langage chez Valéry. Cahiers et Œuvres 1894–1900* (pp. 25–36). Paris: Lettres Modernes.
12. Larnaudie, S. (1992). *Paul Valéry et la Grèce*. Genève: Droz.
13. Lévi–Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
14. Löwith, K. (2009). *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Buenos Aires: Katz.
15. Maurois, A. (1935). Introducción al método de Paul Valéry. En P. Valéry, *Miradas al mundo actual* (pp. 7-37). Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
16. Nadon, R. (2014). Paul Valéry et la politique de l'esprit. Fiducie, langage, littérature. En J. Hamel, L. Côté–Fournier & E. Guay (Dirs.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XXe siècle français Figura, Cahier Figura*, 35, (pp. 31–49). Montréal: Université du Québec.
17. Pépin, J. (1962). Le temps et le mythe. *Les Études philosophiques, Nouvelle Série*, 1, 55–68.
18. Pierre, J. (1993). Le croire et la bordure inquiète du savoir. En L. Panier (Éd.), *Le temps de la lecture. Exégèse biblique et sémiotique* (pp. 97–122). Paris: Cerf.
19. Pietra, R. (1998). An art of rethinking: Valéry's 'negative philosophy'. En P. Gifford (Ed.), *Reading Paul Valéry* (pp. 85–101). Cambridge: Cambridge University Press.
20. Robinson J. (1963). *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Paul Valéry*. Paris: Librairie José Corti.
21. Schmidt–Radefeldt, J. (2008). Nation – État – Peuple : Trois notions clés chez Valéry. En R. Pickering (Comp.), *Paul Valéry « Regards » sur l'histoire* (pp.187–200). Clermont–Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
22. Souday, P. (1927). *Paul Valéry*. Paris: Simon Kra.

23. Tagami, T. (1996). Représentation de la sensibilité dans le Cahier No. 240. En R. Pickering (Dir.), *Paul Valéry, se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un cahier (1943)* (pp. 61–73). Clermont–Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
24. Valéry, P. (1935). *Miradas al mundo actual*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
25. Valéry, P. (1945). *Política del espíritu*. Buenos Aires: Losada.
26. Valéry, P. (1948). *Vues*. Paris: La Table Ronde.
27. Valéry, P. (1954). *Miradas al mundo actual*. Buenos Aires: Losada.
28. Valéry, P. (1957). *Œuvres I*. Paris: Gallimard.
29. Valéry, P. (1960). *Œuvres II*. Paris: Gallimard.
30. Valéry, P. (1972). *El señor Teste*. México: Universidad Nacional Autónoma.
31. Valéry, P. (1973). *Cahiers I*. Paris: Gallimard.
32. Valéry, P. (1974). *Cahiers II*. Paris: Gallimard.
33. Valéry, P. (1977). *Tel Quel I*. Barcelona: Labor.
34. Valéry, P. (1987a). *Cahiers 1894–1914 I*. Paris: Gallimard.
35. Valéry, P. (1987b). *Los principios de an–arquía pura y aplicada*. Barcelona: Tusquets.
36. Valéry, P. (1988). *Cahiers 1894–1914 II*. Paris: Gallimard.
37. Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
38. Valéry, P. (1993). *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor.
39. Valéry, P. (1994). *Devant l'avenir*. En M. Allain–Castrillo, P. Quillien, F. Valéry, y S. Bourjea (Eds.), *Paul Valéry et le politique* (pp. 122–126). Paris: L'Harmattan.
40. Valéry, P. (1995). *Estudios literarios*. Madrid: Visor.
41. Valéry, P. (2007). *Cuadernos (1894–1945)*. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg.
42. Villoro, L. (2008). *Crear, saber, conocer*. México: Siglo XXI.

# Sobre la historia del arte que nos merecemos\*

## On the art history that we deserve

Por: Vicente Jarque Soriano

Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética  
Facultad de Bellas Artes (Cuenca)  
Universidad de Castilla-La Mancha  
Castilla-La Mancha, España  
E-mail: vicente.jarque@uclm.es  
ORCID: 0000-0001-5686-4981

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2018

Fecha de aprobación: 22 de marzo de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a09

**Resumen.** *El ensayo parte de la necesidad de seguir desarrollando visiones del arte contemporáneo alternativas a la historia oficial, como lo son las que se proponen desde el punto de vista del feminismo o desde las posiciones queer. Toma como ejemplo particularmente brillante y significativo los trabajos de Douglas Crimp sobre Warhol, en los que, enfrentándose al silencio habitual respecto a su homosexualidad, trata de presentar su obra, y especialmente buena parte de su cine, desde una perspectiva gay, mostrando que sin ella resulta bastante menos inteligible. Aunque Crimp sostiene que esas interpretaciones derivan de los llamados “estudios culturales”, en las conclusiones se intenta señalar que esos textos, aunque de alcance relativo, a causa de la concreta delimitación de su declarada militancia, pueden ser entendidos también (al igual que los de otros encuadrados en la queer theory) como legítimas y muy valiosas contribuciones de una nueva historiografía del arte contemporáneo.*

**Palabras clave:** *Historia del arte; Queer Theory; Estudios Culturales; Teoría del Cine; Andy Warhol*

**Abstract.** *The essay is based on the need to keep developing alternatives to the official history of contemporary art. These alternatives would be the kind proposed from the point of view of feminism or queer theory. It takes the works of Douglas Crimp on Warhol as an example particularly brilliant and meaningful. In these works, facing the usual silence about his homosexuality, he is presents his work, and especially most of his films, from a gay perspective, showing that without it, it is rather less intelligible. Although Crimp argues that these interpretations are derived from the so-called “cultural studies”, the conclusions are trying to point out that these texts, yet short in scope for the specific delimitation of its declared militancy, can be also understood (as well as those of others within the queer theory) as a legitimate and valuable contributions of a new historiography of contemporary art.*

**Keywords:** *Art History, Queer Theory, Cultural Studies, Film Theory, Warhol*

---

\* El artículo está vinculado a los productos del grupo: Interfaces culturales, arte y nuevos medios. Dirigido por José Ramón Alcalá (MIDECIANT, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha).

**Cómo citar este artículo:**

MLA: Jarque Soriano, Vicente. “Sobre la historia del arte que nos merecemos.” *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 197-213.

APA: Jarque, V. (2018). Sobre la historia del arte que nos merecemos. *Estudios de Filosofía*, 58, 197-213.

Chicago: Jarque Soriano, Vicente. “Sobre la historia del arte que nos merecemos”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 197-213.

## I

Seguramente no fue Linda Nochlin la primera en concebir una historiografía del arte, digamos, *alternativa* a la que venía siendo la historia *oficial* practicada por la Academia. Como bien sabemos, se habían dado antes tentativas muy radicales al respecto. Baste recordar a Aby Warburg o a Carl Einstein, a quienes hoy en día sigue remitiendo Didi–Huberman (2006) y su apuesta por una posible historia del arte desde la supervivencia y el carácter fantasmagórico de la imagen, frente a la iconografía de Panofsky, por ejemplo. También es cierto que no era lo mismo un Riegl y su concepción de la *Kunstwollen* que un Wölfflin y su historia de los estilos sin nombres, como bien advirtió Benjamin (1982). Pero el caso de Linda Nochlin es diferente (2001, 2007b). Lo que ella proponía, en parte como resultado de sus trabajos sobre Courbet (2007a), era lo que se ha entendido y desarrollado luego a partir de su famoso texto de 1971 *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, como una visión feminista de la historia del arte. Aquí el problema no era tanto el de construir una posible historiografía *antiacadémica*, como la que reivindica Didi–Huberman (2006) (si es que eso fuera posible dentro de la Academia), como una historia escrita desde un punto de vista sustentado en la experiencia de un colectivo bien determinado: el de las mujeres conscientes de las lamentables consecuencias de milenios de cultura patriarcal, y que muy poco deben a Warburg (2010).

Bastantes años después, en 1999, pero basándose en experiencias comenzadas a principios de los años setenta, y tras haber abandonado su puesto prominente como editor de la legendaria revista *October*,<sup>1</sup> Douglas Crimp se adentraba en una muy seria reflexión que formaba parte de un “proyecto” sobre la manera de pensar la relación entre arte y cultura, el activismo, los estudios visuales y culturales bajo el signo de Warhol, claramente vinculable a la de Nochlin. Me refiero al ensayo significativamente titulado “El Warhol que merecemos” (*Getting the Warhol We Deserve*), en donde planteaba la cuestión de legitimidad de los “estudios culturales” para el estudio de la cultura *queer*. Subrayo el hecho de que Crimp remita a los “estudios culturales” porque, como es notorio, existía una tendencia –tal vez hoy en declive– que pensaba en ellos o mejor, en su derivación en forma de “estudios visuales”<sup>2</sup> como el espacio de juego en donde desarrollar una alternativa

1 La revista *October* fue fundada por Rosalind Krauss en 1976. Esta fue una plataforma de reflexión sobre el arte contemporáneo desde el pensamiento estructuralista y posmoderno.

2 Crimp ha considerado esta posibilidad como un modo de pensar los momentos culturales desde lo que podría llamarse una historia cultural vinculada a una amplia gama de detalles biográficos.

a la historiografía académica del arte para, por supuesto, asentarla a su vez en la Academia, como ya ha sucedido.<sup>3</sup>

Pero es que, por otro lado, había y sigue habiendo historiadores competentes que consideraban perfectamente asumible una perspectiva *gay* dentro de su disciplina,<sup>4</sup> de igual modo que Nochlin siempre se mantuvo dentro de los límites de la historiografía, por *alternativa* que fuese. Tal es el caso, por ejemplo, de Serge Guilbaut, quien en una conversación con Yves Michaud, también en 1999, y a instancias del filósofo, explicaba el asunto de manera nítida, sosteniendo que puede y debe haber una historiografía del arte construida desde puntos de vista diferentes de los habituales; por ejemplo, desde el feminismo, o bien “desde el punto de vista del deseo homosexual” (Guilbaut, 2009, p. 108). Guilbaut era ya consciente de que reconstruir un relato histórico convencionalmente asumido es, entre otras cosas, lo que se llama “revisiónismo”, lo cual no siempre tiene el mismo sentido político. Por ejemplo, los neofascistas, herederos de los nazis “vencidos”, tienen también su versión “alternativa” de la historia, en donde los campos de exterminio no tuvieron lugar, o sólo como excrescencias colaterales, pero es obvio que no se refería a eso, sino a algo más sensato.

Es lo que se hace evidente en este “ejemplo”: en el marco de esa esperada nueva historiografía, “el trabajo de Robert Rauschenberg o de Jasper Johns se analizará preguntándose qué quería decir ser gay en los años cincuenta” (Guilbaut 2009, p. 108). Es decir, que frente a la “virilidad” del expresionismo abstracto, “y en el contexto de la Guerra Fría”, aún hubo quienes “pudieron expresar posiciones *débiles*, que debían disimularse o que, visto el contexto, no tenían el atractivo necesario para hacerse oír” (Guilbaut 2009, p. 108). Es verdad que poco después triunfaron (¿por *débiles*?), como tampoco que todo el expresionismo abstracto, o parte de él, se puede explicar convincentemente en función de su fuerte virilidad. Robert Motherwell, sin ir más lejos, en algún momento el artista favorito de Greenberg, no se parecía ni mucho ni poco a Jackson Pollock (2002). Y también es verdad que el propio Serge Guilbaut atribuía esas nuevas perspectivas a los efectos

---

3 Una aproximación a los estudios visuales como instancia discursiva sobre la imagen, el campo visual y sus mediatizaciones en lo social, indisciplinar y alterna a la historia académica puede encontrarse en la labor editorial y académica de José Luis Brea y Marchán Fiz en la revista *Estudios Visuales* del CENDEAC <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. Allí aparecen algunos de los principales exponentes de esta postura teórica como Nestor García Canclini, Mieke Bal, Simon Crichtley o W. J. T. Mitchell.

4 Como puede verse en la obra de Richard Bruce Parkinson (2013), o en la apuesta curatorial de Clare Barlow, en su exposición *Queer British Art* (2017) en la Tate de Londres.

de los “estudios culturales”, algo que consideraba “esencial para dismantelar las certezas modernas” (Guilbaut 2009, p. 109), como si la “modernidad” no se caracterizase también por sus grandes y acaso eternas incertidumbres; de manera que al final no queda claro si los “estudios culturales” estaban ahí para reafirmar a la historiografía del arte aunque sobre unas bases nuevas, pero asumibles, o para simplemente sustituirla.

Si uno se las toma en serio, como merecen, estas ideas de Guilbaut podrían plantear importantes problemas metodológicos, pero sólo en apariencia. Porque, si de lo que se trata es de introducir nuevas perspectivas en la historiografía, no tiene por qué haber problema alguno. La cuestión, en todo caso, sería saber qué quedaría de verdad en las anteriores perspectivas. Dicho de otro modo: ¿una historiografía feminista, o *queer*, o acaso *postcolonial*, contradice, complementa o anula las otras historiografías? O bien: ¿son o no compatibles, y hasta qué punto? Pero si se pretende que sean los “estudios culturales” o “visuales” los que intervengan de modo “esencial” en el asunto, ¿qué pasa entonces con la historiografía del arte? En realidad, desde el punto de vista de la epistemología (es decir, de la filosofía) no tiene por qué pasar nada que deba ser contemplado en términos demasiado dramáticos. Al contrario: se abrirían –se han abierto, de hecho– nuevos horizontes. Lo que significa nuevos límites a superar. Y esto es lo que quisiera mostrar a continuación.

## II

Una buena manera de hacerlo, creo, es a través de una lectura del texto antes mencionado de Douglas Crimp. Cuando lo escribí había adquirido ya un merecido prestigio por otros trabajos suyos. En algunos de ellos defendía con acierto y brillantez las posiciones “postmodernistas” de Robert Longo, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, subrayando su orientación hacia la fotografía, el apropiacionismo y lo que llamaba “la redefinición de la especificidad espacial” que indagó a partir de Carl Andre y Richard Serra (Crimp, 2005, pp. 23–57, 73–96). En otros –tal vez los más conocidos, aunque paradójicamente los menos convincentes– dictaminaba en términos tan radicales como algo apresurados el fin de la pintura o la ruina del museo (Crimp, 2008). En efecto, en “The End of Painting” (1981) se limitaba a refutar los argumentos a favor de la pintura de los críticos Barbara Rose (1979) y Richard Henessy (1979), a los que contraponía la obra de artistas como Frank Stella y Daniel Buren. De hecho, es cierto que la “fe en la pintura” de

Barbara Rose no parecía quedar demasiado fundamentada a juzgar por su práctica crítica (Crimp, 1981, p. 73). En cuanto a las ideas de Henessy sobre el valor de la “presencia humana” en el cuadro (la huella del pincel, de la mano), así como su ingenua creencia –algo superficialmente historicista– en una continuidad de la pintura “desde Altamira hasta Pollock”, resultaban fácilmente rebatibles para una mente despierta como la de Crimp. Pero no está claro que no pudiera haber encontrado mejores adversarios defensores de la vigencia de la pintura. Ni que fuese Daniel Buren, con sus incontables franjas de color, quien sirviera como contrapunto adecuado (Crimp, 1981, p. 77).

Y lo mismo cabe sugerir con respecto a las que llamaba las “ruinas del museo”: parece que, dicho sea con el debido respeto, la función y la legitimidad del “museo” (¿de qué?) en el presente han sido debatidas desde posiciones algo más complejas que las asumidas por Crimp cuando reduce el problema al absurdo del “museo imaginario” de Malraux, que estaba compuesto de incontables fotografías de obras de arte, incluyendo fotografías propiamente dichas; o acaso al producto de los conmovedores desvaríos de los señores Bouvard y Pécuchet, inventados por Flaubert (Crimp, 2008, pp. 83–89).

En cualquier caso, más interesantes para nuestros propósitos son sus intervenciones como militante comprometido en la lucha contra el sida (Crimp, 1988). O, más aún, su tan evocador texto para la exposición *Manhattan, uso mixto*, “Acción más allá de los márgenes” (Crimp, 2010, pp. 83–128), en donde despliega un bello discurso sobre el trasfondo de la experiencia del colectivo gay y de otros grupos más o menos marginales en ciertos muelles semiabandonados de Manhattan durante los años setenta, en el cual Gordon Matta–Clark llevó a cabo su fantástico *Day’s End* (aquella nave en uno de cuyos muros recortó el gran agujero en forma de casi media luna). En este texto, Crimp va hilando, con enorme agilidad, penetrantes comentarios sobre los artistas más relevantes del momento en conexión con los presentes en la muestra, yendo de algún modo “de la anécdota a la teoría crítica, y de ésta nuevamente a la anécdota, así sucesivamente”,<sup>5</sup> es decir, trazando su discurso en directa relación con su propia experiencia (bastante envidiable, todo hay que decirlo, por fortuna para él) y confiriendo a sus argumentos la autoridad

---

5 Cfr. Drew Sawyer (2016): Esta conversación se vinculaba con la publicación de *Before Pictures*, una rememoración del Nueva York de los setenta. A título significativo, cfr. *Diss-Co (A Fragment)*, texto que forma parte de los recuerdos de aquellos años, en el marco de la exposición *Greater New York*, MoMA PS1, Long Island, Nueva York, 2015. Crimp conecta aquí sus experiencias con fotografías de Alvin Baltrop.

moral y la impronta de autenticidad requerida cuando de lo que se trata, como es su intención, es de reivindicar una visión del arte alternativa, construida desde el punto de vista, digamos, de la *queer theory*.<sup>6</sup>

Es en este marco en el que cabe inscribir su revisión de Warhol. De ello comenzó a ocuparse en el mencionado ensayo sobre “El Warhol que merecemos”. En él, recordemos, abordaba el asunto desde un punto de vista metodológico a partir de la manera en que tanto la gran exposición que se le dedicó en el MoMA, en 1989, como una serie de conferencias que tuvo lugar un año antes parecía dominar el propósito de confrontar la obra de Warhol “como historia del arte” (Crimp, 2005, p. 157). Por su parte, Crimp, siguiendo las sugerencias formuladas por Simon Watney en “The Warhol Effect” (1989), viene a sostener que el contexto más adecuado para interpretar su obra no sería el fundado en “las prerrogativas más estrechas de la historia del arte”, sino el del más amplio territorio de los estudios culturales. En realidad, este problema disciplinar no es el que más nos interesa aquí, en la medida en que, como se ha sugerido, todo depende de cómo se entiendan la historiografía del arte y los estudios culturales. Por otro lado, cuando Crimp remite al intento de Hal Foster de reconciliar en *El retorno de lo real* (2001), las dos lecturas aparentemente opuestas de Warhol, a las que llamaba “simulacral” y “referencial” (p. 130 ss), en busca de una “tercera vía”, no es difícil caer en la cuenta de que esas lecturas proceden en general de un ámbito inespecífico en el que se integra, por lo demás, el particularmente difuso discurso de la crítica de arte.

De hecho, un breve repaso de algunos de entre los innumerables textos interpretativos de la obra de Warhol podría hacernos desistir de la relevancia de la práctica disciplinar de la que proceden. Tendríamos relativamente fácil ubicar a Robert Hughes entre los “críticos de arte” conservadores (1992); pero gentes como Harold Rosenberg (1983) o Paul Mattick (2003) van claramente más allá; y Thomas Crow, Benjamin H. Buchloh, Rosalind E. Krauss o el propio Hal Foster –así como, por cierto, la española Estrella de Diego– (1999) podrían clasificarse entre los historiadores *críticos* que giran en torno a los planteamientos posmodernos de la revista *October* (2001); Arthur C. Danto era filósofo y crítico de arte, y Daniel Herwitz filósofo e historiador del arte;<sup>7</sup> por ello, no extraña

---

6 La emergencia de la *queer theory* tiene una amplia influencia de algunas posturas de la teoría crítica, como se aprecia en Raymond Williams, Judith Butler, Lee Edelman, Jack Halberstam, y Eve Kosofsky Sedgwick.

7 Como es notorio, Warhol constituye el eje sobre el que ha desarrollado Danto su teoría estética y su visión de la historia del arte en el presente, al menos desde *The Philosophical Disenfranchisement*

que alguna recopilación de ensayos, como en *Andy Warhol by Andy Warhol* se presente a quienes en ella participan como “prominent scholars and writers” en general (2008, p. 17).

A propósito, no deja de resultar curioso el modo en que puntos de partida disciplinariamente antitéticos lleguen a concordar en aspectos decisivos. Por ejemplo, el británico Simon Watney, historiador alternativo desde posiciones *queer* y activista antisida, al que sabemos que Crimp cita elogiosamente, sostenía que “Warhol en ningún modo puede encajar en el modelo de artista heroico que es el precio que se necesita para formar parte de la tradición del Arte (...) basada en criterios predeterminados que su propia obra está silenciosamente invalidando” (Crimp, 2005, p. 158). No en vano compara la cobertura mediática del ambiguo Liberace<sup>8</sup> con la de las subastas públicas de Warhol. Ahora bien, alguien podría pensar que esta exclusión de Warhol del gran relato de la historia del arte coincide paradójicamente con las ideas del filósofo Danto respecto a Warhol como el punto final de la última “narrativa” histórica (la del modernismo), la culminación de su *disenfranchisement* filosófico y el punto de inflexión a partir del cual se puede hablar de inicio del “fin de la historia del arte” (Danto, 1999, pp. 26 y 66).

### III

Pero estas consideraciones cobran su valor si las vemos no como el planteamiento de un problema, sino como una manera de despejar el camino hacia el asunto que aquí nos interesa. Crimp lo formula muy bien a partir de Foster, quien en el texto citado reconocía que, en definitiva, “ambos campos (i.e., el “referencial” y el “simulacral”) dan forma al Warhol que les es necesario, o logran el Warhol que se merecen; sin duda, todos lo hacemos (...) Nada hay más cierto”, añade Crimp (2005, p. 159). Y es aquí donde, remitiendo al teórico *queer* Richard Meyer, se pregunta si no sería hora de reparar ese extraño “consenso” que parece existir, entre tantas interpretaciones de la obra de Warhol a lo largo de treinta años, conducente a obliterar la cuestión de la sexualidad de Warhol y, por ende, a no reconocer su huella en su trayectoria como artista.

---

*of Art* (Danto, 1986); de él se ocupó asimismo en “Warhol” (Danto, 1990, pp. 286–93), y en “The Philosopher as Andy Warhol” (Danto, 2001, pp. 61–83); Cfr. además Daniel Herwitz “Andy Warhol without Theory” (1993, pp. 232–68).

8 Liberace fue un norteamericano mediático y del espectáculo que murió en 1987 de sida.

Ahora bien, Richard Meyer se centra en una interpretación inhabitual de *Thirteen Most Wanted Men*, el célebre mural que fue censurado en el contexto de la Feria Internacional de Nueva York en 1964. Los *trece hombres más buscados* (por el FBI) eran criminales. El aspecto “subversivo” del asunto lo vincula Meyer al doble sentido de “buscar hombres” (si el buscador era Warhol), a sabiendas de que el año siguiente Warhol filmaría *The Thirteen Most Beautiful Boys*, en donde el doble sentido parecía reducirse a uno solo.<sup>9</sup> No obstante, es difícil demostrar que el arquitecto Philip Johnson, quien le había encargado la obra –que había de ir acompañada de otras de Rauschenberg, Lichtenstein e Indiana–, pensase exactamente en esos términos. Él adujo, no sabemos si con razón, que el mural podía ofender a muchos votantes italianos, dado que la mayor parte de los delincuentes eran mafiosos de origen italiano. En todo caso, el problema no estriba en eso, sino en aceptar la posibilidad de que esta y otras obras de Warhol pudieran ser –legítimamente– interpretadas, para bien o para mal, sin atender demasiado, o incluso nada, a su más o menos oculto componente homoerótico.<sup>10</sup> Obviamente, esto no significa que la lectura de Meyer, que Crimp comparte, carezca de acierto. Más bien todo lo contrario. Fundada en una clase de experiencia empática pero auténtica a la que no todos tenemos acceso, no sólo consigue ampliar el sentido de una obra concreta, sino que, además, y es en esta dirección en la que se internaría Crimp, lo hace conectándola con un aspecto de la trayectoria de Warhol, el de sus películas, al que parece que no se le había prestado hasta ese momento toda la atención que podría merecer, y mucho menos desde las posiciones que Crimp defendía.

De hecho, si tomamos en consideración el conjunto de los escritos de Crimp al respecto, podría dar la impresión de que ese Warhol que *merecemos*, o que se merece el colectivo al que Crimp se remite, tiene que ver sobre todo con el cine. Textos como los que dedicó a *Blow Job*, a Mario Montez, a Ronald Tavel o a Paul Swan, por ejemplo, se nos aparecen como brillantes y más que convincentes muestras de su proyecto de recuperar un Warhol con una obra claramente determinada por su experiencia como gay. Y no porque hubiese descubierto en ello nada nuevo o insospechado, no es ésa su pretensión, sino por haber puesto en valor algunas de las significativas relaciones existentes entre esa experiencia específica, la cultura contemporánea de Warhol y la de nuestros días.

---

9 Crimp remite a texto de Richard Meyer “Warhol’s Clones” (1995). Aunque la publicación más relevante al respecto, que también cita Crimp, es de J. Doyle, J. Flatley y J.E. Muñoz (1996).

10 El episodio lo narra brevemente Victor Bockris (1991, p. 207).

De hecho, en *Blow Job* reconoce, más allá de sus valores formales, la orientación de Warhol hacia la concepción del retrato en términos de máscara y desenmascaramiento, de figuración y desfiguración, de identidad construida como diferencia; subraya su saludable negativa a establecer ninguna suerte de jerarquía (por ejemplo, entre un artista y un chico de la calle, eventualmente “prostituto”, o alguien que pasaba por allí), su resistencia a juzgar, a suprimir o a censurar nada (Crimp, 2005, pp. 175–187). A propósito del travestido Mario Montez, encarnación de la “fantasía”, protagonista de *Screen Test #2* en donde se le ve sometido a una dolorosa humillación por parte de Ronald Tavel, Crimp moviliza una especie de teoría de la vergüenza como una instancia performativa de dimensiones críticas, y por cierto que sólo a modo de contrapunto del orgullo en general, propio del sujeto burgués, sino también del famoso *orgullo gay* en particular, cuando es entendido como elemento integrador carente de funcionalidad subversiva (Crimp, 2005, pp. 189–201).

En cuanto a la colaboración de Warhol con Tavel, autor de los guiones de alguna de sus películas y alma del llamado *Teatro del Ridículo*, Crimp aprovechará –en su libro sobre el cine de Warhol– para rescatar su figura y para argumentar en torno al problema de la autoría, una cuestión respecto a la cual, como es bien sabido, Warhol actuó con una diabólica ambigüedad que no lograrían superar los apropiacionistas, al tiempo que propone una nueva forma de interrelación entre individuos (*coming together to stay apart*) que, sugiere, no se halla fácilmente fuera de contextos como éste del que hablamos (Crimp, 2012, pp. 46–66). En su texto sobre las relaciones entre Warhol y el bailarín Paul Swan, calificado en 1914 como “The Most Beautiful Man in the World”, y al que Warhol filmó en 1965, convertido ya en vieja gloria, probándose una vestimenta tras otra, entrando a escena y saliendo de ella sin dejar de hacerse visible, Crimp desarrolla interesantes reflexiones sobre el cuerpo en estado de exposición como representación y en la privacidad como mero “hombre”, con un brillante *addendum* sobre la conexión entre la cultura homosexual, el *camp* y la cultura popular o el *kitsch*, en referencia a las famosas ideas de Susan Sontag al respecto (Crimp, 2012, pp. 110–135).

Si Crimp en “Spacious” analiza la manera como se disloca el espacio en alguna de las películas de Warhol, jugando con la (in)diferencia entre exterior e interior, o entre la amplitud del espacio público y el *armario*, en “Warhol’s Time” defiende la legendaria extensión (junto con la aparente falta de acción) de alguna de sus películas, con *Empire* a la cabeza (2012, pp. 68–94 y 137–145). De hecho, Crimp describe *Empire* tratando de mostrar hasta qué punto no es cierto que ahí no

sucediera nada. En realidad, se trata de la filmación de una especie de metamorfosis en la que, desde el amanecer hasta ocho horas y cinco minutos después, más o menos, el edificio va cambiando de aspecto muy poco a poco y cobrando, si se quiere ver así, diferentes significados. En este marco, aparentemente tedioso, Warhol conseguiría propiciar una nueva y auténtica experiencia del tiempo, tal vez relacionada con la virtud de la paciencia, ya que no con la experiencia de Agustín de Hipona, Bergson o Heidegger y, según Crimp, de otras muchas cosas del mundo que nos rodea. Lástima que no quede mucha gente dispuesta a ver sus películas para luego, por qué no, cambiar de vida. Dicho de otro modo: ¿en qué momento el arte pop –tan popular, por definición– reveló su lado *elitista*? Respuesta: puede que, en el *cine* de Warhol, que tal vez no era cine de verdad, sino, por así decir, “(no) arte”.

Al ofrecer esta respuesta, recordamos que fue Siegfried Kracauer, el amigo de Benjamin y de Adorno quien, aun admitiendo los logros del cine inspirado en la “avant-garde”, sostuvo también que “el arte en el cine es reaccionario”, y que los vanguardistas que “inyectan el arte dentro del cine” no cuentan con el hecho de que “la libertad del artista es la limitación del director de cine”. Es decir, que el cine sólo vale como arte en la medida en que es “cine”, y no “arte” en movimiento (Kracauer, 1989, pp. 369, 245). En efecto, son muchos quienes piensan que lo mejor del “cine” de Warhol fueron sus *screen tests*, esas “pruebas de pantalla” en las que distintos personajes, famosos o no, eran incitados a permanecer durante un tiempo ante la cámara sin hacer nada más que eso. Pero esas breves filmaciones, en las que cada protagonista se retrataba a sí mismo, exponía o construía su identidad gracias a la escrutadora e implacable mirada de la cámara de Warhol, no eran cine propiamente dicho, sino algo muy diferente.

En “Misfitting Together”, Crimp reconoce que *The Chelsea Girls* le cambió su vida en 1967 (2012, pp. 96–109). Él explica por qué y se entiende bien: recién llegado a Nueva York, junto al Chelsea Hotel, trabajando para el diseñador de modas Charles James (según cuenta, apenas dos semanas aguantó las dosis de anfetaminas que, *velis nolis*, le suministraba por las mañanas en el café), la película fue su primer encuentro con el cine *underground*. Ahora bien, el cine de Warhol era como era, mientras que el cine *underground* no era exactamente lo mismo. Y Crimp, por supuesto, lo sabe. Por lo demás, como indica con humor, la recepción pública de *The Chelsea Girls* fue bastante curiosa. Buena parte de las críticas positivas tendían a ser, de tan positivas, un tanto ridículas (*preposterous*). Hubo quienes veían en la gran película una auténtica *masterpiece* que comparaban, por

qué no, con la literatura de Joyce y Burroughs, o con *L'Age d'or* de Buñuel, y hasta con *The Sound of Music*, lo que ya es decir, comparando a Warhol con El Bosco, Caravaggio, Dante, Dickens, Victor Hugo y Griffith. El sabio oriental –aunque importante artista– Nam June Paik citaba el film poniéndolo al lado o a la altura del pensamiento de “Jaspars” (sic), “Heidegger” (sic), así como Gabriel Marcel, Ortega y Gasset, “Lucasc” (sic), Toynbee, “Radaklishnan” (sic), Ernst Bloch, Niebuhr, “Puller” (sic), Sartre y Russell (Crimp, 2012, pp. 102–103).

Otros, sin embargo, discreparon de tanto entusiasmo y trataron de poner las cosas en su lugar. De hecho, no es seguro que esta *masterpiece* haya envejecido del todo bien. Tres horas y media de desordenadas banalidades a cargo de personajes sin interés son algo que hoy en día (aunque tal vez no en 1966) nos resulta demasiado cotidiano. Por otro lado, hoy sabemos que aquella doble pantalla no obedecía del todo a criterios cinematográficos, como habría sido el caso de Abel Gance, ni siquiera conscientemente vanguardistas, como los ingenuos proyectos de Moholy–Nagy (Hobsbawm 1998), todos ellos sin futuro, sino al hecho de que, según declaró luego Gerard Malanga, el asistente de Warhol, la película salió tan larga (aunque no hubiera podido pasar mucho de las siete horas), que se decidió partirla en dos proyecciones simultáneas, de modo que –decía Warhol– “podías mirar una imagen si te aburrías con la otra” (2012, p. 107).<sup>11</sup> Y, de paso, como siempre sucedía en sus películas, no había necesidad de montaje. Para qué. Pero sólo de ese modo podía llegar ser un eminente ejemplo de lo que llamaba “our kind of movie”, subtítulo del libro de Crimp (2012) sobre Warhol.

En efecto, lo que tenemos aquí es el dibujo de un proyecto incipiente en cuyo marco quedan relacionados en términos debidamente complejos lo que podríamos llamar valores estéticos –por qué no– con elementos capaces de documentar unas formas de vida bien concretas, como las de aquellos homosexuales neoyorkinos de los años sesenta y setenta, algo sin lo cual estas películas resultan, sin duda, bastante menos inteligibles. Otra cosa es que Warhol fuese ya por entonces una *celebrity*, y que sus *superstars* no lo fuesen sino por imaginaciones suyas: de las *stars* y, sobre todo, de Warhol. O que esas películas conserven auténtico interés para los amantes del cine, que con independencia de sus preferencias sexuales no son exactamente los mismos que los interesados por el *arte contemporáneo*. De hecho, como antes se ha indicado, no cuadraban del todo con la corriente

---

11 Obviamente, siempre cabía la posibilidad de que uno se aburriera con las dos.

*underground*; eso era, más bien, asunto del “moralizante” Paul Morrissey. Pero es que parece que no tiene mucho sentido meterlas en el nicho del *cine experimental*, ni menos aún asociarlas al llamado *cine vérité*<sup>12</sup> que se postulaba por entonces en Francia, como lejos estaban del neorrealismo italiano, y hasta de Godard. Jonas Mekas, que sabía de qué hablaba, calificó muy acertadamente los filmes de Warhol como ejemplo de un “cine directo”.<sup>13</sup> Aunque es verdad que un malevolente podría identificar esa inmediatez de un cine sin montaje, sin guion, eventualmente sin narración o sin otros actores o actrices que gentes o presuntas *superestrellas* que merodeaban por la *Factory*, con la ingenuidad o autenticidad del cine *amateur*, por no decir doméstico —ése que aburre a todo el mundo, salvo a los familiares o amigos implicados—; es claro que no es lo mismo si el *autor* es el gran artista Warhol o no.

Pero es que el problema que plantea Crimp, y no sin razón, no tiene tanto que ver con el cine como tal en cuanto que “arte”, o con el arte como tal en este caso, en cuanto que “cine”, sino con ciertas formas de experiencia humana cuya expresión cabría reconocer en la obra de ese Warhol que aspira a *merecer*. Y la verdad es que, si cierto cine de Warhol se entiende mejor en función de los parámetros a los que remite Crimp, todo ello apenas tendría sentido sin una consideración concreta del resto de su obra, sin conexión con ella. Éste es el punto en el que su proyecto se nos aparece todavía incompleto, aunque obviamente más que digno de seguir siendo desarrollado. Al fin y al cabo, cabe suponer que el Warhol que Crimp se merece, y con toda justicia, no tiene por qué limitarse a algunas de esas curiosas películas, en cierto modo fantásticas, fascinantes o geniales, y en cierto modo estúpidas o aburridas, cuyo propio *autor* decidió retirar de circulación a principios de los setenta, es decir, muy poco tiempo después de haberlas realizado. Aunque, por otro lado, realmente ¿puede pensarse en Warhol en serio, y en conjunto, sin tomar en cuenta el tipo de experiencia a la que alude Crimp? Se diría que no. Pero ¿hemos de creer entonces que la obra de Warhol que *merecemos* responde sólo —o acaso principalmente— a esa clase de experiencia? Reconozcámoslo: se diría que no. Sólo que eso no cambia el fondo del asunto.

---

12 Este estilo documental fue inspirado por la teoría de Dziga Vertov y los films de Robert Flaherty. Una aproximación recomendable se encuentra en: Aufderheide (2007).

13 Jonas Mekas, por su parte, no defendía tanto el “cine directo” como “the poetic aspect of cinema” (Crimp 2012, p. 124).

## IV

Es difícil extraer conclusiones, ni mucho menos taxativas, a partir de las reflexiones anteriores. En cierto modo, toda conclusión sería precipitada, en la medida en que los problemas suscitados se interpenetran y se dispersan en territorios dispares e inestables. En estos casos, lo mejor suele ser formular las cosas con cautela, pero sin prejuicios. Con cautela cabría decir que, si es que el Warhol que *nos merecemos* puede ser reconstruido a partir de un examen de sus películas, a la manera de Crimp, también puede sostenerse que a ese Warhol cabría concederle un valor bastante relativo, por no decir que muy limitado. Pero esto, en realidad, no representa ningún problema en la medida en que, como sabemos, hay gente que ha ido más allá en su lectura *queer* de Warhol, confrontando el conjunto de su obra en esos términos, en textos y congresos al respecto, y de manera bastante convincente.

Pero con alguna cautela habría que actuar también ante la tentación de generalizar tal perspectiva, aplicándola a todo/a artista homosexual. No, desde luego, porque eso sea ilegítimo, sino porque en ocasiones podría resultar algo infecundo, a saber, cuando a la cuestión se le confiere un peso demasiado determinante.<sup>14</sup> No es el caso, seguramente, de tantos y tantos de quienes se citan en el ya clásico *Art & Queer Culture*, de Catherine Lord y Richard Meyer (2013; ver también Meyer, 2003). Como tampoco lo es, probablemente, con respecto a los antes mencionados Johns y Rauschenberg. Ya en 1998 mostraba Jonathan Katz la relevancia que tuvo en sus respectivas trayectorias, y particularmente en no pocas de sus obras, aquella relación homosexual —de amor, sin duda, aunque oficialmente reconocida como mera *friendship*— que ambos mantuvieron durante unos seis años, hasta 1961 (1988; ver también Small, 2017). Desde luego, siempre cabe decir —como a propósito de Warhol— que ese componente homosexual no basta para comprender su obra. Por supuesto que no. Ni la obra de Rauschenberg ni la de Johns deben ser

---

14 En términos hiperbólicos y, por tanto, un poco en broma: se sabe que ya Freud habló de un curioso “recuerdo infantil” de Leonardo da Vinci que revelaría su homosexualidad. Pero no parece gran idea ponerse a reivindicar a estas alturas el Leonardo *que nos merecemos*. O, en el ámbito de la filosofía, por ejemplo, el Wittgenstein *que nos merecemos*. Aunque en este caso tal vez tendría algún sentido: con independencia de su peculiar actitud ante la vida, no es imposible hallar relaciones entre su extrema sensibilidad, su capacidad para reconocer matices del lenguaje en sus *Investigaciones filosóficas* o en sus *Cuadernos azul y marrón*, y una manera de experimentar su homosexualidad (que todavía hay quien se empeña en negar o pasar por alto). Por lo demás, por lo que se refiere a la literatura: ¿hizo bien Walter Benjamin interpretando la obra de Proust sin apenas reparar en su —bien conocida— homosexualidad? ¿O interpretando a Julien Green haciendo caso omiso de su —no reconocida— homosexualidad?

interpretadas sólo en función de sus amores, fuesen éstos del signo que fuesen. Pensar así equivaldría a caer en un reduccionismo necesariamente empobrecedor. Pero no deja de ser verdad que obviar u ocultar sin más esa dimensión, como Mark Joseph Stern nos recuerda que sigue sucediendo, a propósito de la “narrativa” de una exposición de Johns y Rauschenberg en el MoMA, en 2013, puede conducir, a veces, a lamentables equívocos. Como él mismo escribe: “that’s the real tragedy of ‘Johns and Rauschenberg’: not that it puts gay artists in the closet, but that it keeps viewers in the dark” (Stern, 2013).

Ahora bien, para hacer justicia a estas posiciones sería importante, como antes he sugerido, desprenderse de prejuicios, no sólo a propósito de cuestiones de género, sino de aspectos de método. Y el prejuicio que habría que evitar es el de considerar la historiografía del arte como una disciplina en la que esta clase de cosas no caben. Dicho de otro modo: a pesar de las protestas de Crimp al respecto ¿por qué no considerar sus trabajos, a pesar de que se limiten a un aspecto particular de la obra de Warhol, al igual que los de Richard Meyer o Jonathan Katz, entre tantos otros originados en el mundo de la *Queer Theory*, como una contribución a la historiografía del arte? Puesto que, para no hacerlo así, habría que pensar en la historiografía del arte como una disciplina *académica* lastrada por: 1) la atención a “obras maestras” reconocidas, debidas a autores “heroicos”; 2) la atención a valores “estéticos” básicamente “formales” o reductibles a parámetros de “estilo”; 3) la inserción de las obras en una especie de “narrativa” causalista, “lineal”, articulada en función de “influencias” de unos artistas sobre otros, entre otros.

Esta concepción de la historiografía del arte ya no se sostiene. Pero abandonar la historiografía para recurrir a los estudios culturales sólo puede entenderse, como en el fondo insinuaba Serge Guilbaut, si ese recurso lo vemos como una instancia crítica, energética pero acaso fugaz, a partir de la cual volver a la disciplina, la historiografía, con ideas frescas, con la mente más abierta y más rica en experiencia y, por ende, en absoluto excluyente de las buenas ideas anteriormente formuladas y todavía por desarrollar. De hecho, la lección que podemos aprender de propuestas como la de Crimp es que la historia del arte no puede ni debe desvincularse de la historia del ser humano en general. Puesto que los y las artistas son seres humanos, dotados de un cuerpo y, por tanto, de deseos que reaparecen en sus obras, a veces, en términos conflictivos. Sólo que, por lo mismo, el arte no puede ser sólo fragmentariamente interpretado sin conexión con la historia de la humanidad, que no es reductible a un progreso “lineal” más o menos hipostáticamente establecido, aunque sí concebible como una suerte de

transcurso incierto, lleno de catástrofes y recaídas, pero también de avances, en persecución de una libertad en cuyo marco es inexcusable contar con experiencias como aquellas de las que nos habla Crimp. De otro modo, difícilmente alcanzaremos la emancipación que todos y todas nos merecemos.

### **Bibliografía**

1. Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
2. Benjamin, W. (1982). *Strengte Kunstwissenschaft*. En *Gesammelte Schriften* III (pp. 369–374). Frankfurt: Suhrkamp.
3. Bockris, V. (1991). *Warhol. La biografía*. Madrid: Arias Montano.
4. Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
5. Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
6. Crimp, D. (1980). The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, 15, 91–101.
7. Crimp, D. (1981). The End of Painting. *October*, 16, 69–86.
8. Crimp, D. (1988). *AIDS: Cultural analysis, cultural activism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
9. Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas*. Madrid: Akal.
10. Crimp, D. (2008). Sobre las ruinas del museo. En Hal Foster, *La posmodernidad* (pp. 75–90). Barcelona: Editorial Kairós.
11. Crimp, D. (2010). Acción más allá de los márgenes. En Lynne Cooke y Douglas Crimp, *Manhattan, uso mixto* (pp. 83–128). Madrid: MNCARS.
12. Crimp, D. (2012). *Our Kind of Movie: The Films of Andy Warhol*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
13. Danto, A. C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York: Columbia University Press.

14. Danto, A. C. (1990). *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. Nueva York: The Noonday Press.
15. Danto, A. C. (2001). *Philosophizing Art. Selected Essays*. University of California Press.
16. Doyle, J., Flatley, J., y Muñoz, J. E. (eds.) (1996). *Pop Out: Queer Warhol*. Duke University Press, Durham.
17. Guilbaut, S. (2009). *Espejismos de la imagen*. Madrid: Akal.
18. Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Editorial Paidós.
19. Herwitz, D. (1993). *Making Theory/Constructing Art. On the Authority of the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
20. Hobsbawm, E. (1998). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
21. Hughes, R. (1992). *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama.
22. Krakauer, S. (1960). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Madrid: Paidós.
23. Lord, C. & Meyer, R. (2013). *Art & Queer Culture*. Londres: Phaidon.
24. Mattick, P. (2003). The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol. En *Art in its Time. Theories and practices of modern aesthetics* (pp. 134–150). Londres & Nueva York: Routledge.
25. Meyer R. (1995). Warhol's Clones. En M. Dorenkamp y R. Henke (eds.), *Negotiating Lesbian and Gay Subjects* (pp. 105–6). Nueva York: Routledge.
26. Meyer, R. (2003). *Outlaw Representation. Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Boston: Beacon Press.
27. Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Karen Cordero e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17–44). Mexico D.F.: Universidad Iberoamericana.
28. Nochlin, L. (2007a). *Courbet*. New York: Thames & Hudson.

29. Nochlin, L. (2007b). Issues of Gender in Cassatt and Eakins. En Thomas Crow, Brian Lukacher, Linda Nochlin and Frances K. Pohl (Eds.), *Nineteenth Century Art: A Critical History* (pp. 255-273). London: Thames & Hudson.
30. Parkinson, R. B. (2013). *A Little gay history: desire and diversity across the world*. New York: Columbia University Press.
31. Rose, B. (1979). *American Painting: The Eighties*. Buffalo: Thorneys-Sidney Press.
32. Rosenberg, H. (1983). Warhol: Art's Other Self. En *Art on the Edge: creators and situations* (pp. 98-108). Chicago, University of Chicago Press.
33. Sawyer, D. (2016). Douglas Crimp and Malik Gaines on Queer Liberation and the Decline of Radicalism. *Document*. Recuperado de: <http://www.documentjournal.com/2016/11/douglas-crimp-malik-gaines/>
34. Small, Z. (2017). Why Can't the Art World Embrace Robert Rauschenberg's Queer Community? *Artsy Editorial*. Recuperado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-embrace-robert-rauschenbergs-queer-community>
35. Stern, M. J. (2013). Is MoMA Putting Artists Back in the Closet? *Slate's Culture Blog*. Recuperado en: [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/02/26/moma\\_closets\\_jasper\\_johns\\_and\\_robert\\_rauschenberg\\_why.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/02/26/moma_closets_jasper_johns_and_robert_rauschenberg_why.html)
36. Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
37. Watney, S. (1989). The Warhol Effect. En *Work of Andy Warhol* (pp. 115-123). New York / Seattle: s/e.



# Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière\*

## The political in art. A contribution from the theory of Jacques Rancière

Por: Verónica Cecilia Capasso

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP)

Universidad Nacional de La Plata

Buenos Aires, Argentina

E-mail: capasso.veronica@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3202-4106

Fecha de recepción: 14 de diciembre de 2017

Fecha de aprobación: 5 de junio de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a10

**Resumen.** En este artículo se propone realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte, a partir de una revisión crítica de la propuesta de Jacques Rancière. La teoría sobre la estética de este autor ha renovado –junto con las propuestas de otros teóricos– la mirada moderna sobre la relación entre arte y política, planteando lo político en el arte desde una lectura que no se reduce al tema de la obra. Se pretende no sólo una revisión descriptiva de los contenidos y argumentos de Rancière, sino también atender a debilidades y fortalezas de sus planteos. Así, el análisis expuesto, será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad, en un marco de análisis que amplíen los horizontes actuales y vislumbren la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

**Palabras clave:** Jacques Rancière, arte, política, régimen estético del arte, emancipación

**Abstract.** In this paper we propose to make a contribution to the field of sociopolitical studies of art, based on a critical review of Jacques Rancière's proposal. The theory of the aesthetics of this author has renewed –along with the proposals of other theoreticians– the modern view at the relationship between art and politics, raising the political in art from a reading that is not confined to the subject

---

\* Este artículo proviene de la labor realizada en el marco de la línea de investigación Arte, estética y política del Centro de Investigaciones Socio-históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Y en particular, es parte de mi trabajo de investigación en el marco de la Maestría-Doctorado en Ciencias Sociales (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata).

### Cómo citar este artículo:

MLA: Capasso, Verónica. "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 215–235.

APA: Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, 215–235.

Chicago: Capasso, Verónica. "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 215–235.

of the work. It is intended not only a descriptive review of the contents and arguments of Rancière, but also to see the weaknesses and strengths of his proposals. Thus, once the analysis exposed, it will be productive for the development of future research aimed at the study of artists and groups of artists of different origin and temporality, which expand the current horizons and glimpse the power of art to intervene in the transformation of social order.

**Key words:** Jacques Rancière, art, politics, aesthetic regime of art, emancipation

## Introducción

Desde la perspectiva de varios autores (Schmitt, 1998; Ardití, 1995), la política no puede reducirse a una región de lo social puesto que lo político, como momento de inscripción y configuración de las relaciones sociales, es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente. Esto abre las puertas a percibir el surgimiento de lo político en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la política. Jacques Rancière desarrolla la relación entre arte y política desde esta perspectiva, lo cual nos interesa recuperar en este artículo.

Vale decir también que desde los estudios sociales del arte se ha abordado la relación entre arte y política de diversas maneras, predominando la lectura que reduce la politicidad al contenido o el mensaje de una obra artística. Así, se ha catalogado al arte político como aquel que simplemente ilustra el contexto y denuncia las miserias del mundo (Richard, 2006). Desde otra perspectiva, este artículo se propone indagar la teoría de Rancière ya que el autor desarrolla una interpretación del arte que centra la mirada en sus diversas conexiones con lo político, más allá del contenido temático de las obras. Además, Rancière ha intentado evitar la afirmación de que la cultura y el arte en particular son construcciones que (solo) contribuyen a la reproducción del orden social. Este trabajo, al recuperar las teorizaciones del autor francés, se diferencia, entonces, de la mirada usual con la que ha sido vista la conexión entre arte y política.

Recordemos que Jacques Rancière nació en Argel en 1940. Es filósofo, profesor de política y de estética. Como discípulo de Louis Althusser, participó, junto a Étienne Balibar, Roger Establet y otros, en la escritura del trabajo colectivo *Para leer el capital* (1965). Desde entonces, y tras un pronto distanciamiento de las posiciones de su maestro a raíz del Mayo Francés (1968), Rancière ha realizado una vasta y original producción que lo posiciona como una de las principales figuras de la filosofía política francesa.

Entre fines de los años setenta y durante los ochenta del siglo veinte, en el contexto de crisis del marxismo teórico y de deslegitimación de los socialismos realmente existentes, el debate intelectual versó sobre las posibilidades y las formas que podría asumir la “emancipación política” (Muñoz, 2006). Asimismo, se sucedían los procesos independentistas en el Tercer Mundo, la contestación juvenil a la guerra de Vietnam, el movimiento negro en los Estados Unidos, la irrupción del activismo feminista y las resistencias estudiantiles y obreras. Estos procesos y movimientos “ponen en evidencia que las transformaciones pueden aparecer en cualquier espacio del orden, inclusive por fuera de las instituciones tradicionales del sistema político” (Muñoz, 2006, p. 121). Es aquí que se insertan los escritos de Rancière, quien se abocó, entre otras cuestiones, a indagar en lo que denominó la policía, la política y lo político, en la pedagogía y en las formas de entender lo sensible a través del arte. En suma, la pregunta por la emancipación en todos sus lenguajes —es decir, en la política, la educación, el arte, etc.— es lo que atraviesa toda su producción.

Rancière se ubica dentro de un enfoque post-estructuralista y post-fundacional,<sup>1</sup> lo cual supone, a grandes rasgos, la indeterminación del orden social y el antagonismo como inherente y constitutivo de la sociedad. Desde la perspectiva del autor, lo que es propio de la política es la “cuenta de la parte sin parte” (Rancière, 1996). Esto quiere decir que lo que define a la política, opuesta a la policía, es la capacidad de incorporar a aquellos sectores invisibles al orden dominante. Asimismo, en *El desacuerdo* (1996), Rancière reelabora conceptualmente la noción de política en oposición a ciertos planteamientos en los que identifica el daño cometido a los “sin parte”. Así, describe tres figuras de la filosofía política:

---

1 En *El pensamiento político posfundacional*, Oliver Marchart (2009) define como posfundacionales los proyectos teóricos de una selección de autores, diferenciándolos de posturas dogmáticas (fundacionalistas) y posmodernas (antifundacionales). Brevemente, el pensamiento posfundacional supone dos cuestiones entrelazadas: por un lado, el uso de las figuras de la contingencia, es decir, que toda sociedad ha sido fundada, instituida y que puede ser refundada una y otra vez. De esta manera, el pensamiento político posfundacional se caracteriza por la ausencia de fundamentos trascendentales ahistóricos. Esto no es ausencia sino debilitamiento del estatuto ontológico del fundamento, siendo este efímero, contingente y parcial. Por otro lado, este pensamiento está caracterizado por el empleo de la diferencia política, la cual supone una diferenciación entre el plano ontológico —como la forma de institución y desinstitución del orden— y el plano óntico —el sistema político o formas institucionales que produce una comunidad para tramitar sus conflictos. Esto da cuenta de la negatividad e imposibilidad de un fundamento último, como así también su institución parcial.

- La “archipolítica”, representada por Platón, funda su teoría de la política sobre la ley del *ethos*, es decir del principio de unidad de la comunidad. Para Platón, la verdadera política debe seguir el principio indivisible de la idea de justicia, una comunidad estrictamente definida como un cuerpo ordenado con sus lugares y funciones. En este sentido, Rancière dirá que Platón confunde la política con la policía y por tanto, no hay política.
- La “parapolítica” es característica de Aristóteles o Thomas Hobbes. Ambos suponen la racionalidad del buen gobierno y la integración del *demos* en su conjunto dentro del orden constitucional, negando así el conflicto. Se asocia la política con el Estado.
- La “metapolítica”, la cual identifica al marxismo. La ruptura de Rancière con el marxismo viene del supuesto por el cual la clase obrera, incapacitada de actuar por sí misma, no puede desarrollarse si no es con la ayuda de una verdad inmanente que viene del exterior (el partido, la ciencia).

En oposición a estas tres perspectivas, Rancière sienta su postura sobre qué entiende por política, asociada a la presuposición de la igualdad en las prácticas de los sujetos que la ponen en marcha. Si bien esta cuestión será ahondada más adelante, diremos que para el filósofo francés cuando aparece la política se produce una ruptura del orden de la dominación, lo que significa un necesario reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc.

Por otro lado, en los últimos años, ha habido un gran auge de la obra de este autor, estudiada en diversos circuitos académicos, en particular, en los que tienen que ver con la filosofía política y la estética. Su teoría ha sido retomada para resituirla y repensarla en el análisis de diferentes objetos de estudio. En el caso de la estética, es en torno a la teorización que ha realizado de la relación entre arte y política, donde ha girado el debate actual sobre lo político en el arte. En este sentido, según el teórico francés, es la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política (Rancière, 2002). De esta manera, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial.

Es importante aclarar que en este artículo adoptamos la noción de reparto o distribución de lo sensible —y no división como se ha traducido mayormente—, derivadas de *partager*, que en francés significa compartir y al mismo tiempo dividir o repartir. Explica Rancière que el litigio político siempre se da sobre la base de un campo estético, evidencias sensibles, designando a la vez un conjunto y a su parte excluida —es decir, esta idea de compartir y dividir al mismo tiempo. El término entonces coincide con su aspecto teórico que designa lo común y su parte excluida en forma simultánea.<sup>2</sup>

Este artículo, entonces, constará de varios momentos. En primer lugar, veremos los aportes de Rancière en su definición de policía, política y sujeto político y su dimensión espacio-temporal, lo que nos dará algunas pautas para comprender el desarrollo posterior. En un segundo momento, abordaremos qué significa la noción de estética y cómo se articula con la política, adentrándonos en lo que el autor define como regímenes de identificación del arte. En tercer lugar, veremos qué entiende Rancière por arte crítico y por la noción de espectador emancipado. Por último, abordaremos la cuestión del espacio y su articulación con el arte y la política.

En suma, generalmente, cuando nos preguntamos de qué modo pueden relacionarse arte y política, aparece el vínculo entre ambos términos por una cercanía temática, es decir, ya sea porque el tema de una obra es político o por el grado de “compromiso” asumido por su autor con la realidad social. Se trataría, entonces, de que el arte incorpore el discurso de la política, sus representaciones, estrategias, enunciados, su definición de amigos y enemigos. La teoría de Rancière sobre la estética ha renovado —junto con las de otros teóricos, como Nelly Richard (2005, 2011) y Chantal Mouffe (2014)— la mirada moderna sobre la relación entre arte y política. Y en este binomio adquiere también relevancia el concepto de espacio, siendo un componente insoslayable como medio de circulación de diversas prácticas artísticas. Pretendemos, no sólo una revisión descriptiva de los contenidos y argumentos sino también atender a debilidades y fortalezas de los planteamientos de Rancière. Así, el análisis expuesto de la relación entre arte,

---

2 Nos parece interesante rescatar esta aclaración, la cual aparece en Choi, D (2011) “Rancière, para una filosofía de la emancipación estética”, prólogo de *El destino de las imágenes*, de Jacques Rancière (2011c, p. 13). Muchas traducciones no dan cuenta de la duplicidad que supone el verbo *partager*, en términos de compartir y dividir, aludiendo sólo a la división de lo sensible.

política y espacio, será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad, en un marco de análisis que amplíe los horizontes actuales y contribuya a visualizar la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

### **La policía, la política y el sujeto político**

Jacques Rancière, en *El desacuerdo* (1996), reflexiona sobre la política, lo político y el sujeto de la política desde una concepción que excluye la necesidad de una ley histórica o de algún lugar en la estructura para pensar a los sujetos (Muñoz, 2006). De esta manera, define lo político como el encuentro entre dos lógicas, dos procesos heterogéneos, el del gobierno, que denomina *policía*, y el de la igualdad, al que llama *política*. Ambos suponen dos tipos de comunidad, dos tipos de reparto de lo sensible (Rancière, 2005, p. 52). Rancière caracteriza reparto de lo sensible de acuerdo a la definición de lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de un común, lo que separa y excluye por un lado y lo que hace participar por otro. Así, la policía da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, dañando así la igualdad (Rancière, 1996). Se define entonces lo que es visible de lo que no lo es, quiénes pueden hablar y quiénes no. Aquí no hay lugar para el litigio. La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social (Rancière, 2006) y es “primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir” (Rancière, 1996, p. 44).

La política, definida en tiempo y espacio, a su vez, viene a romper la naturalidad de la dominación a partir de prácticas que ponen en cuestión la lógica de la institución, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable, produciendo otros lugares, diferentes a los asignados por el orden policial. Estas prácticas se guían por la suposición de que todos somos iguales.<sup>3</sup> La política se identifica con la parte de los que no tienen parte, aquellos que aparecen y subvierten la división de los lugares y las funciones asignados. Y la democracia es el régimen de la política. Lo político entonces es el tratamiento de un daño a partir de operaciones disensuales, a

---

3 En “Momentos Políticos” (2010b), Rancière sostiene que la igualdad no es una meta a alcanzar, es un punto de partida, una presuposición que abre el camino para una posible verificación.

través de un sujeto político, que irrumpe en la distribución policial de lo sensible en provecho de la igualdad (Rancière, 1996). Sólo hay política cuando las maquinarias del orden policial son interrumpidas por el efecto del supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Se trata de hacer visible lo invisible, de oponerse al discurso policial.

Este sujeto político al que se refiere el autor es colectivo, es una multiplicidad de fuerzas que no eran tenidas en cuenta y que tienen capacidad de enunciación y manifestación. En relación con esto, Rancière hablará de subjetivación política (2000) en tanto la aparición de un sujeto que se mide por un “entremedio”, entre la función social asignada a la parte —identidad dada por el orden policial— y la ausencia de la parte, es el camino entre la desclasificación como algo que se era y lo que todavía no se es. En estas condiciones, ¿cómo pensar al sujeto político? Siguiendo la lógica de Rancière, creemos que el sujeto político surge como un “estallido”, sólo aparece en el momento de la irrupción y del disenso, dando lugar a “escenas de enunciación y de manifestación que pleitean hasta con los datos sensibles de la comunidad” (Rancière, 2005, p. 52). Es decir, la manifestación política es siempre puntual y sus sujetos siempre precarios, en tanto pasan pronto a formar parte del orden policial:

La política no necesita barricadas para existir. Pero sí necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes, que se oponga a otra y que se oponga significativamente. También es por ello que sólo existe en determinados momentos: esto no quiere decir que se dé mediante destellos fugitivos sino mediante la construcción de escenas de *dissensus*.<sup>4</sup> Un momento no es simplemente una división del tiempo, es otro peso puesto en la balanza donde se pesan las situaciones y se cuentan los sujetos aptos para comprenderlas, es el impulso que desencadena o desvía un movimiento: no una simple ventaja tomada por una fuerza opuesta a otra, sino un desgarramiento del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado (Rancière, 2010b, p. 11).

En la cita anterior, Rancière hace énfasis en la dimensión de la temporalidad, en tanto no siempre hay política, y cuando la hay, ella instaaura otro curso del tiempo. Es decir, los momentos políticos son microacontecimientos de disenso, de desgarramiento del tejido común, un cuestionamiento al mundo dado y la posibilidad de configurar otro. Consideramos que esta idea de momento es productiva en la medida en que permite dar cuenta que es una instancia en la cual el carácter contingente de lo social emerge. Es decir, se hace evidente que todo orden es contingente, construido, no

4 Si bien la noción de “escena de disenso” aparece en *Momentos Políticos* (2010b), el concepto ya es mencionado en *La noche de los proletarios*, texto editado por primera vez en 1981.

natural y que, por lo tanto, puede cambiar.

Asimismo, Rancière relaciona la articulación entre emancipación y tiempo en la idea de la “redistribución del tiempo”, es decir, aquella que determina quiénes tienen o no tienen el tiempo de ocuparse de los asuntos comunes, quiénes pueden pensar más allá de las necesidades de producción y reproducción, es decir, construir un tiempo que le sea propio (Rancière, 2013b). Esto supone una ruptura con el orden instituido de la distribución del tiempo, una ruptura material y simbólica. Lo que el autor plantea aquí es una fuerte crítica a la división del tiempo de Platón (2008). Rancière recupera la afirmación de Platón, según la cual los artesanos no pueden ocuparse de las cosas comunes —dirigir y gobernar la ciudad— porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo (Rancière, 2002, p. 16). Y de esta manera se definen sus aptitudes, sus funciones y lugares en la sociedad. Para Rancière, en cambio, es la experiencia estética la que escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico. Así, el autor francés, en *La noche de los proletarios* (2010c), expone la doble experiencia del tiempo que tenían los artesanos: por un lado el tiempo de la jornada de trabajo —el tiempo normal de la dominación— y por otro la experiencia de una temporalidad otra en la decisión de dedicar el tiempo de reposo a leer, escribir, discutir. En otro pasaje, Rancière señala otro ejemplo, citado en un periódico obrero de la época de la Revolución de 1848 en Francia, en donde se hacía referencia a un trabajador de la construcción. La cita siguiente nos muestra cómo opera una separación entre los brazos y la mirada del obrero, una dislocación entre una ocupación y las capacidades que le corresponden:

Creyéndose en su casa, no habiendo acabado aún la habitación que entarima, gusta del ordenamiento. Si la ventana se abre sobre un jardín o domina un horizonte pintoresco, detiene un instante sus brazos y planea idealmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar mejor de ella que los propietarios de las viviendas contiguas (Rancière, 2008, p. 3).

De esta forma, lo que el autor sostiene es que la emancipación comienza con la posibilidad de vivir varios tiempos a la vez y en participar en varios mundos de experiencia, en la construcción de formas de pensamiento y de acción colectiva, lo cual crea las condiciones de una subjetivación política (Rancière, 2013a). Es decir, la experiencia habilita una des-identificación: una modificación de las capacidades y propiedades de los que estaban identificados en una cierta jerarquía del orden policial. En relación con la dimensión espacial, ocurre lo mismo. Rancière dice que, para la policía, el espacio de la circulación sólo es el espacio de circulación. Pero

para la política, el espacio adquiere otra connotación: “ese espacio se transforma en espacio de manifestación de un sujeto: el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos. Consiste en refigurar el espacio, lo que hay que hacer, que ver y que nombrar” (Rancière, 2006, p. 72).

Recapitulando, la política adquiere sentido, entonces, como emancipación, como emergencia de lo heterogéneo —es decir, de algo diferente, nuevo— en el espacio homogéneo del consenso policial. De esta forma, “la política emancipatoria” es la práctica que busca interrumpir el orden establecido y, por lo tanto, que apunta a redefinir lo posible, con el objetivo de instaurar un orden menos desigual y opresivo, ya sea a nivel macro o en las regiones locales de una microfísica del poder (Arditi, 2009, p. 176). En relación con esto, Rancière sostiene que hay una *estética de la política*. La política, en efecto, no es el ejercicio ni la toma del poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2011a, p. 33). Esta “estética de la política”, en efecto, altera el reparto de lo sensible que existe con la policía, oponiendo otro orden a la sensibilidad, haciendo emerger lo heterogéneo. De esta forma,

La política entonces comienza cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común. Esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible e invisible, confirma lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible (Rancière, 2011b, p. 16).

Para finalizar, según Rancière la policía asume la característica del consenso, lo cual es más bien una forma de fijar los límites de una posibilidad. Por el contrario, la política supone que los datos son siempre cuestionables, que la parte sin parte se levanta contra un sistema de clasificación de lugares y funciones dados. Respecto a esto creemos pertinente hacernos varias preguntas: ¿Es posible que haya en el Estado y en el mismo proceso de la policía escenas disensuales? ¿Las prácticas del Estado pueden tener una dimensión productiva —de subjetividad, de identidad, por ejemplo—? ¿No existe la posibilidad de que se configuren sujetos políticos en el orden policial? Las plantaremos como interrogantes pues no es objeto de este artículo responderlas, aunque es interesante tenerlas presentes a la hora de abordar su propuesta teórica-filosófica en vistas a ampliar la mirada del autor.

## La redefinición de la estética y su dimensión política

¿Por qué el arte importa como tema para una filosofía política? Siguiendo sus lineamientos en torno a lo político, Rancière analiza las posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación —cuyas características son contextuales e históricas y no predefinidas de antemano—, entiende que éstas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Para el teórico francés, el arte en el régimen estético tiene un papel fundamental entre el orden policial y la interrupción política de ese orden, pues configura una nueva repartición de lo sensible (Rancière, 2011b). Así, el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. Esta idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible, es denominada por Rancière (2005) como *política de la estética*. De esta forma,

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (Rancière, 2010a, p. 65).

La relación entre estética de la política y la política de la estética explica la manera en que se vinculan arte y política, relación que depende de lo que Rancière llama régimen de identificación, distintos funcionamientos que “definen lo que es y no es arte” (Bugnone, s/f, p. 3), la manera en que las prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la configuración del reparto de lo sensible, en el recorte de espacios, tiempos, sujetos y objetos. Como ya dijimos, para Rancière no todo es política y asimismo no todo es arte. Es decir, no siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder y no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, pues ello depende de los regímenes de identificación (Rancière, 2011a). Con esto, se hace referencia a que no hay arte sin un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permita distinguir sus formas —del arte— como formas comunes. De esta manera, el autor distingue “tres regímenes de identificación del arte” (Rancière, 2002, p. 30–37; 2011a, p. 39–40; 2011c, p. 14–15), los cuales son históricos, es decir, el arte o la literatura aparecen como tales en el momento en el que son reconocidos como maneras de hacer con una visibilidad y forma de inteligibilidad nuevas. La diferenciación de regímenes no implica que entre uno y otro haya una ruptura. Es decir, para el filósofo, no se

puede establecer una periodización homogénea ni una linealidad o sucesión de regímenes —aunque en algunos pasajes sí parecen ser regímenes sucesivos—, sino que lo que hay es una coexistencia de estos. En la tradición occidental reconoce, en efecto, una triple clasificación del arte:

1. El régimen ético o archiético de las imágenes. Aquí no existe arte propiamente dicho sino imágenes (Rancière, 2011a, p. 39) que producen determinada significación que se juzgan en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad. El arte se transforma en una forma de vida, suprimiendo su singularidad (Rancière, 2005). No hay separación entre arte y vida. Dentro de este régimen podemos ubicar las imágenes religiosas, aprehendidas como imágenes de la divinidad. Podemos vincular a este régimen de identificación aquellas producciones realizadas durante la Edad Media europea, por ejemplo, el gótico, estilo en el cual la fe cristiana es la fuente de inspiración. Las catedrales góticas, por ejemplo, expresaban el sentimiento religioso cristiano en la verticalidad y el tipo de arco ojival —lo cual aludía al sentido simbólico de ascensionalidad, de llegar al cielo— y en la luminosidad —que pretendía representar la Jerusalén celestial, materializando así una experiencia colectiva.
2. El régimen poético o representativo de las artes. Aquí prima la noción de mimesis que organiza las maneras de hacer y ver. Se representa la intención de un autor y pretende ser político, ya sea por transmitir un mensaje captado claramente por el público o por alinearse a un programa de transformación histórica. Por ejemplo, este régimen se pone en funcionamiento en el caso de las obras realizadas en el marco de los tres grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Asociados al momento post-revolucionario —1921 en adelante—, en el que se inicia una etapa de “construcción de instituciones” por parte del Estado y se implementó un programa político, ideológico y educativo, los muralistas interpretaron la historia mexicana a la luz de distintas ideologías, cosmovisiones y estilos, en función del objetivo pedagógico de darla a conocer al pueblo y en concordancia con los espacios públicos y educativos en que realizaron sus obras. Retrataron la revolución, la lucha de clases, las tradiciones populares, el capitalismo, el socialismo, y la revalorización de los pueblos nativos, entre otros. El régimen mimético funciona, por un lado, por la realización de la

figura humana realista, verosímil, y, por otro, la obra opera como dispositivo pedagógico con el objetivo de transmitir un mensaje directo al público, “ilustrando” una realidad política y explicitando el compromiso social de los artistas. Se espera, además, que la obra genere un impacto que lleve a la acción del espectador y, en consecuencia, a la intervención política.

3. El régimen estético de las artes. Este régimen deshace la correlación entre tema y modo de representación, se desvincula de la jerarquía de temas y géneros y permite conceptualizar lo político de la estética. El sistema de representación definía, con los géneros, las situaciones y formas de expresión. Por ejemplo, “tragedia para los nobles, comedia para los pobres, pintura de historia frente a pintura de género, etc.” (Rancière, 2002: 53). Así, en este régimen opera una experiencia estética que trasmuta el orden social, trastocando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad. En el régimen estético no hay un mensaje a transmitir, sino que el arte aquí es un arte político en tanto se configura como disruptivo y pone en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. Además, se impone una separación entre las formas del arte y las formas por las cuales es aprehendido por el público, por eso se trata de una separación:

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible (Rancière, 2002, p. 77).

Un ejemplo del régimen estético es la propuesta de Krzysztof Wodiczko<sup>5</sup> quien se caracteriza por realizar proyecciones al aire libre. En algunas de ellas, muestra cuerpos de personas sin hogar sobre edificios emblemáticos y monumentos públicos de los barrios de los que han sido desalojados. De esta forma,

El sin hogar abandona su identidad consensual de excluido para convertirse en la encarnación de la contradicción del espacio público: en aquel que vive materialmente en el espacio público de la calle y que, por esta misma razón, está excluido del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes (Rancière, 2011a, p. 66).

---

5 Krzysztof Wodiczko es un artista visual que nació en Varsovia en 1943. Wodiczko es conocido por sus polémicas proyecciones sobre construcciones arquitectónicas.

Estas proyecciones configuraron una forma sensible heterogénea en el marco del régimen estético, en tanto, a través del arte, permitieron reponer la figura del excluido de la sociedad. Así, los excluidos se corren del rol y lugar asignado por el orden policial para retornar mostrando su existencia en espacios de los cuales fueron desalojados. Rancière se propone estudiar las mutaciones del tejido sensible a partir de diferentes escenas particulares (denominados acontecimientos, por ejemplo, una representación teatral, una exposición de arte visual, un libro, una película), las cuales generan modificaciones en el orden de la sensibilidad. Así, la estética no es simplemente una especificidad del mundo del arte, una disciplina, sino que “forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*. Tal como sostiene Arcos Palma (2009, p. 143), “Rancière decide redefinir la estética”, pues de esta reconceptualización se desprende la necesidad de comprender que esta no solamente pertenece al régimen de las formas sensibles sino también al orden social y político. Así, esta noción desborda la esfera propia del mundo del arte para abordar el terreno de lo social y de lo político, como lo hemos dicho, donde precisamente la “redistribución de lo sensible” debe operar para que genere otro tipo de experiencias, no limitadas a un cierto grupo social (Arcos Palma, 2009, p. 144). Entonces, ¿qué es para Rancière el arte político? El arte no es político porque refiera a ciertos temas, porque transmita determinados mensajes o porque represente conflictos, refiera a ciertos discursos políticos o ilustre una ideología política. Tampoco es político por emerger por fuera de los espacios legitimados del arte, como galerías y museos. El arte “es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio” (Rancière, 2011a, p. 33).

De esta manera, en el régimen estético opera una experiencia estética que transmuta el orden social, modificando el reparto de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad (como lo hace el régimen ético), librando al arte de todo deber particular, sin efecto calculable de toma de conciencia o movilización política (como en el régimen mimético–representativo). Lo que puede hacer el arte —en el contexto del régimen estético— es ofrecer otros modos de lo perceptible, lo decible y lo posible en un mundo común, es decir, puede generar una operación de disenso, poner en evidencia el carácter ficcional y contingente del orden social. Es en este sentido que Rancière habla de un arte político.

## Espacio, arte y política

La cuestión del espacio aparece desarrollada en Rancière en varios de sus escritos. Como hemos visto en relación a la policía y la política, la dimensión espacio-temporal aparece como clave en tanto la política adquiere sentido como emancipación, como microacontecimientos de disenso, como emergencia de lo heterogéneo, de la diferencia, de lo no incluido, en el espacio homogéneo del consenso policial. La política tiene como trabajo configurar su propio espacio. Y como configuración de un espacio específico de manifestación de un sujeto, cuestiona el mundo dado y posibilita otro reparto de lo sensible.

En sus textos sobre la estética, Rancière retoma la dimensión espacial para articularla no sólo con el arte sino también con la política. En decir, en el régimen de identificación estético, un objeto es la expresión de una distribución específica de lo sensible, y en este sentido, puede ser objeto de una experiencia concreta e instituir así un espacio común determinado, separado (Rancière, 2011a, p. 48). De esta forma, instituye lo heterogéneo en el espacio homogéneo de la dominación, con lo cual el arte se define menos por criterios técnicos que por el hecho de expresar una experiencia espacio-temporal específica, que “pone de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia” (Rancière, 2005, p. 58). Es decir, el arte puede intervenir en la configuración consensual, generando espacios disensuales, reconfigurando el reparto de lo sensible y poniendo de manifiesto la igual capacidad y competencia —de pensar, hacer, decir— de todos.

Al hablar de los espacios del arte, Rancière se aboca a dos tipos: los institucionales como el museo, y al espacio público, ambas formas de inscripción y visibilidad. En cuanto al espacio público, el autor sostiene que “Constituir un espacio público, donde hay política, supone transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción (Rancière, 2005, p. 58).

De esta manera, los artistas que introducen en el espacio público un objeto heterogéneo, portador de una contradicción evidente entre dos mundos, instalan un acontecimiento que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo. Se puede ver entonces que el espacio institucional o público es central para pensar al arte político crítico en tanto puede devenir el medio de circulación del disenso.

Sin embargo, el autor marca que es necesario dejar de pensar la cuestión del espacio en la relación entre un adentro y un afuera y que el distanciamiento estético se puede producir en una variedad de formas, poniendo de manifiesto la permeabilidad de las fronteras. A esto agrega que es necesario salir del simplista esquema espacio–político en términos de alto y de bajo, de dentro y de afuera, ya que, si bien este esquema pudo haber funcionado como soporte de un arte crítico, hoy en día tiende a integrarse en la lógica consensual. Así,

La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para describir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos (Rancière, 2005, p. 71).

En suma, los espacios del arte pueden servir para el cuestionamiento de la distribución de lo dado en tanto permitan una reconfiguración de los territorios definidos por la división consensual. De esta forma el disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos, poniendo en tela de juicio sus categorías. El arte consiste entonces en crear espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común, consiste en redistribuir las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

### **Palabras finales**

¿Puede el arte, en su articulación con la política, ser un operador del cambio? ¿En qué medida? ¿Qué lugar se le asigna a la relación entre arte y emancipación? Guiándonos por estas preguntas, a lo largo del artículo hemos expuesto las líneas generales más importantes del pensamiento de Rancière.

Exponer sus definiciones de la policía, la política y del sujeto político ha contribuido al desarrollo posterior, en tanto no es posible comprender su tesis sobre la política de la estética y el arte crítico sin abordar su pensamiento teórico–filosófico–político.

En oposición al desencanto posmoderno y la falta de propuestas para transformar el presente, la iniciativa de Rancière versa en retomar la relación

entre estética y política. Por un lado, su filosofía de la emancipación política daría cuenta de la rebelión de sectores de la sociedad — “la parte que no tiene parte”— que rechazan el orden policial, el cual define sus lugares y sus funciones, y “en un violento gesto político-poético comienzan a hablar por sí mismos” (Zizek, 2001, p. 186). El autor desarrolla su redefinición de la estética, oponiéndose a los discursos que la limitan a las formas sensibles e idealistas<sup>6</sup> para afirmar que hay un evidente vínculo entre mundo sensible y el orden social y por ende político. La estética, en este sentido, es también praxis y no especulación, y no se circunscribe solamente a una disciplina sino que es un régimen específico de identificación del arte. El autor continúa entonces con la clasificación de los regímenes de identificación del arte, los cuales se configuran históricamente aunque son coexistentes. En la mayoría de sus escritos sobre arte, Rancière hace hincapié en el régimen estético del arte —en tanto régimen de percepción y pensamiento—, en el arte crítico, su relación con la emancipación y en la figura del espectador emancipado, es decir activo. Asimismo, lo político del arte, para el autor francés, no depende de la temática de la obra sino de los procedimientos poéticos y del poder de reconfigurar el reparto de lo sensible, de hacer visible lo que no lo era, de hacer hablar a los sin voz, en una nueva configuración de sujetos, objetos, espacios y tiempos. Así, el arte crítico no sólo afirma una potencia igualitaria en tanto deconstruye jerarquías —de géneros, de temas— sino que crea escenas de disenso, tejidos de lazos y relaciones que forman comunidad. Como sostiene Richard:

Para Rancière, lo político en el arte no radica en dotar a los explotados y marginados de un aparato representacional que le haga simbólicamente justicia a su condición de desfavorecidos sino en introducir entre la obra y el espectador, entre el espectador y su comunidad, entre lo representado y el dispositivo mismo de la representación, la paradoja de lo inanticipado; una paradoja encargada de alterar las maneras de ver, de sentir y decir de todas las identidades en juego (incluyendo la identidad de los oprimidos) que deben dejar de parecerse a sí mismas, de ser idénticas a su representación, para admitir el salto y la ruptura de lo no-coincidente que descalza lo prefigurado de su retrato (2013, p. 149).

---

6 Aquí Rancière discute con las posturas posmodernas de Jean-François Lyotard (2003), Jean-Marie Schaeffer (2005) y Alain Badiou (2009), para quienes el discurso de la estética está agotado y ya no tiene razón de ser. Con base en la crítica a estos autores, Rancière afirma la vigencia de la estética en su vinculación con la realidad social y política. Ver más en *El malestar de la estética* (2011a) de Jacques Rancière.

Hemos abordado también la relación que establece Rancière entre arte, espacio y política. Como vimos, no es posible pensar el arte crítico sin la categoría de espacio en tanto instituye un espacio–tiempo diferencial en el *continuum* del orden policial, una movilización de imágenes, cuerpos, voces. Ahora bien, esto no deja de tener un carácter eventual, es un momento heterogéneo que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo, con la tendencia a integrarse en la lógica consensual.

En suma, el fin de este artículo fue entonces exponer la teoría de Rancière respecto al arte y, específicamente, su vínculo con la política, más allá de la mera referencia temática. Esto es importante, y reviste de utilidad sobre todo en el caso del análisis de prácticas artísticas latinoamericanas, diferenciándose así de la mirada usual con la que ha sido vista la conexión entre arte y política en dicho continente. Es decir, se ha considerado que el destino del arte latinoamericano —y en general, todo arte considerado periférico— ha sido reivindicar los contextos sociales de los cuales emerge y exponer explícitamente determinados contenidos y denuncias (Richard, 2006). Contra esto, proponemos que la teoría de Rancière nos posibilita abrir el espectro de lo que consideramos prácticas artísticas políticas, ampliando dicha concepción. Esto supone, a su vez, recurrir a herramientas teóricas metropolitanas para resituirlas y repensarlas en función del arte latinoamericano. En este sentido, se trata de potenciar la propuesta de Rancière en el análisis de casos locales y “situados” (Richard en Quezada, 2014). Podemos pensar dos casos del arte argentino para poner en juego estos dos modos de ver la conexión entre arte y política. Sin embargo, el análisis y la correspondencia entre las categorías, dependerá de cada caso en particular. En primer lugar, para dar cuenta del régimen mimético/representativo de Rancière, donde la política se vincula con el tema de la obra, podemos analizar el caso de los grabados de los denominados Artistas del Pueblo en los años veinte (José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo). Los Artistas del Pueblo provenían de la clase trabajadora y se proponían reivindicarla, adherían a ideas políticas de izquierda —inicialmente al anarquismo y luego al anarcosindicalismo—, que articulaban y daban sentido a sus obras y a su actuación dentro del campo plástico de las primeras décadas del siglo XX. Buscaban realizar un arte social, para el pueblo (la clase trabajadora es el destinatario ideal para su obra), que sea entendible y aprehensible por este. Sostuvieron una estética realista. Su arte se orientaba a concientizar al pueblo, a mostrarle las injusticias del capitalismo y a promover la revolución. En

este sentido, se erige como un dispositivo pedagógico que emite un mensaje directo con la intención de generar un impacto que movilice a la acción.<sup>7</sup>

En segundo lugar, un caso que puede echar luz sobre las características del régimen estético rancièriano, es uno de los señalamientos<sup>8</sup> del artista Edgardo Antonio Vigo<sup>9</sup>: “Manojo de semáforos”<sup>10</sup> que fue pensado como experiencia estética cuyo fin era señalar un elemento cotidiano en la vía pública. El artista citó al público a través de la radio y los diarios locales a observar el semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 con la diagonal 79 de la ciudad de La Plata. Al modificar la mirada sobre un elemento cotidiano propuso distanciarse de la familiaridad mantenida con el semáforo como objeto con una función determinada, la de mantener el orden del tránsito. Es decir, el artista propuso realizar la experiencia estética de su contemplación, descentrando el rol del artista, del público y del concepto de obra. En este caso, tal como sostiene Bugnone (2013), se desubica la función del semáforo, la función del artista que no produce la obra ni tampoco asiste el evento y del público que fue convocado a convertir a ese objeto en un objeto artístico, todo ello en el marco de una dictadura que establecía reglas represivas de organización espacial y social de la ciudad. Vemos entonces que esta obra es factible de ubicarse dentro de lo que Rancière define como régimen estético, a partir de las características que ya enunciamos: la configuración de otro reparto de lo sensible, distorsionando el uso cotidiano del espacio, sus usos y funciones esperadas y cuestionando los roles esperados del artista, del espectador y de la obra de arte.

Para cerrar, nos parece relevante, por lo menos a modo de interrogación, pensar el carácter articulador de las intervenciones políticas del arte. Es decir, ¿es posible pensar una articulación de las diferentes irrupciones disensuales desde el marco que nos suministra la teoría rancièriana? ¿O es necesario avanzar sobre otras formulaciones? En la propuesta de Rancière, no hay lugar para pensar una

---

7 A modo de ejemplo, podemos mencionar la Serie “La quema”, del artista Abraham Regino Vigo, la cual pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina). Para mayor información y para acceder a los grabados, ver: < <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8728-11-05> >

8 Se trata de una serie de acciones en las cuales el artista se propuso destacar artísticamente algún hecho u objeto cotidiano. Para ahondar en el tema, ver Bugnone (2013).

9 Edgardo Antonio Vigo (1928–1997). Podemos situar a Vigo en el neovanguardismo, cuyas obras se caracterizaron por una poética disruptiva en el contexto de radicalización política argentina de los años '60 y '70. Durante los '80 su mayor volumen de trabajo se produjo a través del arte-correo.

10 El registro de esta obra forma parte del archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (<<http://www.caev.com.ar/>>), ubicado en la ciudad de La Plata. Para acceder a más información sobre esta acción y otras del mismo estilo realizadas por el artista, ver: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574>>.

articulación de lógicas disensuales. Sin embargo, sostenemos que ello no quita mérito a su formulación de la relación entre arte y política, y, podríamos agregar espacio, pues ésta permite pensar la capacidad de agencia y empoderamiento desde otras formas. Entonces el arte político crítico, aquel que pertenece al régimen estético, es para Rancière el que, en un contexto particular, genera una operación de disenso, pone en evidencia el carácter ficcional del orden social y ofrece otros modos de lo posible en un mundo común. Procuramos que la exposición y el análisis de la teoría de Rancière presentados en este artículo abran nuevas perspectivas de investigación ligadas a la articulación entre arte, política y espacio que constituya una mirada analítica e interpretativa que amplíe el panorama actual de las investigaciones sociales del arte para comprender manifestaciones artísticas que tienen la capacidad de descentrar y reconfigurar lo consensuado.

### **Referencias**

1. Arcos Palma, R. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, 139–155.
2. Arditi, B. (1995). Rastreado lo político. *Revista de Estudios Políticos*, 87, 333–351.
3. Arditi, B. (2009). *La política en los bordes del liberalismo*, Barcelona: Gedisa.
4. Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo.
5. Bugnone, A. (s/f). Reconfigurando lo sensible. La teoría de la estética de Jacques Rancière. Inédito.
6. Bugnone, A. (2013). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968–1975)* (Tesis de posgrado). – Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. En: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>
7. Lyotard, J. F. (2003). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial.

8. Marchart, O. (2009). *La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual. El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
9. Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires: FCE.
10. Muñoz, M. A. (2006). Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político, *Andamios*, 2(4), 119–144. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v2n4/v2n4a5.pdf>
11. Platón (2008). *La República*, Madrid: Akal.
12. Quezada, L. (2014). Nelly Richard sobre su curaduría para la Bienal de Venecia, *Artishock. Revista de Arte contemporáneo*. Recuperado de: <http://artishockrevista.com/2014/12/11/nelly-richard-curaduria-la-bienal-venecia/>
13. Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación. En Ardití (Ed.). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Caracas: Nueva Sociedad, 145–152.
14. Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
15. Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Barcelona: Editorial Laertes.
16. Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
17. Rancière, J. (2006). Diez tesis sobre la política. En Iván Trujillo (Ed.). *Política, policía, democracia* (pp. 59–79). Santiago: LOM Ediciones.
18. Rancière, J. (2008). Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento. *Brumaria, Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Documento 268. Disponible en: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/09/268.pdf>
19. Rancière, J. (2010a). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
20. Rancière, J. (2010b). *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

21. Rancière, J. (2010c). *La noche de los proletarios*, Buenos Aires: Tinta Limón.
22. Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*, Buenos Aires: Nueva Visión.
23. Rancière, J. (2011a). *El malestar de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
24. Rancière, J. (2011b). *Política de la literatura*, Buenos Aires: libros del Zorzal.
25. Rancière, J. (2011c). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.
26. Rancière, J. (2013a). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
27. Rancière, J. (2013b). ¿Ha pasado el tiempo de la emancipación? *CALLE14*, 9(13), 14–27.
28. Richard, N. (2005). Arte y política, lo político en el arte. En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldival. (Eds.), *Arte y política* (pp. 16-17), Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.
29. Richard, N. (2006). El régimen crítico–estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En Simón Marchán Fiz (Coord.), *Real–virtual en la estética y la teoría de las artes*. España: Paidós.
30. Richard, N. (2011). *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia: IVAM.
31. Richard, N. (2013). *Crítica y política*, Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
32. Schaeffer, J. M. (2005). *Adiós a la estética*, Madrid: Antonio Machado.
33. Schmitt, C. (1998). *El concepto de lo político*, Madrid: Alianza.



## Rodríguez Gómez, J. C. (ed.) (2016). *El arte en Colombia*. Colombia: Credencial Historia

Por: Sara Fernández Gómez  
Facultad de Comunicación Social  
Universidad Pontificia Bolivariana  
Medellín, Colombia  
E-mail: sara.fernandezg@udea.edu.co

Desde la década de los ochenta no se sentía un impulso renovado por la publicación de textos generales y de difusión de la historia general del arte en Colombia. En el 2001 Santiago Londoño publicó *Arte en Colombia: 3.500 años de historia*; asimismo, Álvaro Medina ha emprendido desde 2013 la tarea de reeditar y ampliar sus *Procesos del arte en Colombia*; finalmente, en 2016 la revista *Credencial Historia* publicó *El arte en Colombia*. Estas son una serie de publicaciones que inmediatamente nos hacen preguntarnos qué sucede en la actualidad para que de nuevo nos encontremos con este tipo de discursos, en un contexto que de manera creciente le apunta a las historias locales/particulares, de artistas, períodos breves de tiempo y técnicas específicas.

Respecto a lo anterior, el editor de *El arte en Colombia*, J. C. Rodríguez, señala que “en años recientes los artistas colombianos han sido catapultados hacia una suerte de *boom* internacional que los ha llevado a escenarios que

en el pasado se veían muy lejanos” (Rodríguez, 2016, p. 3). Lo que implica que nos encontramos en un ámbito en el cual hay una suerte de terreno ganado no solo por las instituciones sino además por los espacios de distribución, lo que lleva no solo al reconocimiento generalizado del mundo del arte, sino que implica una ampliación del público, no necesariamente especializado, lo cual evidencia la necesidad de textos de esta índole: generales y de difusión.

Al contrario de lo que sucede con textos similares, pero de más corto aliento como *Arte en Colombia, 1981–2006* de Carlos Arturo Fernández, donde el devenir del arte se vincula al desarrollo de la historia nacional, en *El arte en Colombia de Credencial Historia* se considera que las formas de las artes plásticas no necesariamente se vinculan “de manera exclusiva a la “historia nacional” porque también se enlazan con la del mundo y sus respectivas tendencias, pero es en todo caso importante conocer la evolución

del arte en un determinado espacio” (Rodríguez, 2016, p. 3).

Uno de los aspectos más llamativos, pero también problemáticos de esta publicación, es que se trata de un trabajo colaborativo, con 26 artículos escritos por diferentes personajes que hacen un recorrido por la historia del arte en el país, destacando siempre una obra por cada uno de los temas abordados. De este modo, y teniendo en cuenta la intención específica de hacer un esfuerzo de síntesis de todo lo realizado en el país, se hace un amplio recorrido que va desde el período prehispánico<sup>1</sup> hasta los inicios del siglo XXI, con el fin de ofrecer al lector un panorama, lo más completo posible de la riqueza histórica plástica con que contamos. Los 26 capítulos que componen el texto son una suerte de artículos breves que en ocasiones caen en repeticiones innecesarias ocasionadas por la multiplicidad de autores, como es el caso de las reflexiones del concepto arte/técnica, que tienen vigencia en todo

el período prehispánico y colonial. Lo llamativo de *El arte en Colombia* es que lleva al lector a través de preguntas vinculadas al surgimiento del arte en las sociedades nativas, al paso de la creación funcional a aquella vinculada a intereses estéticos, etc.

Con relación al contexto indígena son interesantes los vínculos que Ricardo Rivadeneira, Fernando Urbina y Roberto Lleras tejen entre la producción de los antiguos moradores del territorio con los artistas actuales. Sin embargo, esta relación entre el pasado y el presente se torna problemática en la medida en que a excepción de Carlos Jacanamijoy, todos los demás personajes mencionados son sujetos modernos o contemporáneos que como Nadín Ospina utilizan formas y técnicas indígenas dentro de su obra plástica. Lo complicado de este tema es la dificultad que aún persiste de profundizar los rasgos culturales y la historia propia de las comunidades prehispánicas, lo cual lleva a que las explicaciones del contexto sean generales y ambiguas, especialmente si se las compara con las descripciones formales y estilísticas que se hacen de ciertas piezas de esta época.

Evidentemente en el mundo colonial esto se solucionó casi definitivamente en la medida en que encontramos una plástica vinculada a las decisiones

---

1 Es llamativo el énfasis particular que se hace a este período; tema dejado de lado en este tipo de publicaciones y solo abordado como referente de artistas contemporáneos. De este modo, se menciona un tema importante en la historia del arte nacional, el arte rupestre de la Serranía de Chiribiquete descubierto a mediados del siglo XX y con elementos que datan de 19.510 a. C. (Credencial Historia, 2016, p. 21).

del Concilio de Trento (1542–1563). Así, Santiago Londoño, Jaime Borja, María del Pilar López y Marta Fajardo, hacen un recorrido por los procesos de apropiación y transformación de lo llegado de Europa, asimismo, consideran la aparición del mito de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, los exvotos, imágenes, retratos, retablos, púlpitos, coros, cálices, custodias e imágenes botánicas, así como el aprendizaje del saber hacer —tiendas, oficinas, talleres— y las artesanías seculares vinculadas a las joyas y la platería doméstica. Contrariamente al caso prehispánico, donde se hace una suerte de historia del arte vinculada a la cosmogonía, en los 4 capítulos que componen el mundo colonial la historia se vincula a los objetos. Estos se toman como condición de posibilidad de vínculos discursivos que dan sentido a la línea argumentativa.

Como ya se había mencionado, *El arte en Colombia* no se interesa, de manera general, en entrar en detalles exhaustivos de la historia del arte nacional. De este modo, de los capítulos 8 a 23 se aborda el desarrollo de las manifestaciones de los siglos XIX y XX, siendo interesante el abordaje de temas como la aparición de la pintura de género, las endogamias artísticas del siglo XIX, la llegada de la fotografía al país, el pabellón de bellas artes de 1910 y el americanismo y el arte público, el

inicio de lo contemporáneo con Julia Acuña,<sup>2</sup> el papel político del grabado, el Salón Atenas (1975–1984) y el papel del Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano (1981).<sup>3</sup>

Pero son quizá los últimos capítulos los más interesantes del libro en la medida en que son los que realmente entregan información nueva con relación a otros textos de la misma intención como el de Santiago Londoño e incluso los *Cien años de arte colombiano* de Eduardo Serrano, publicado en 1985. Así, se abordan por ejemplo temas como el linde entre la modernidad y la posmodernidad, y similar a la manera como Eric Hobsbawm piensa que los siglos no inician en el año 0 y culminan en el 99, sino que están vinculados a asuntos históricos y conceptuales, aquí se piensa que la obra que pone fin al siglo XX es *Derridamiento*, de Guillermo Quintero Rojas, desarrollada entre 1997 y 1998. Ricardo Rivadeneira considera que esta obra no solo apela a la deconstrucción, sino que es una metáfora de lo que

2 Exposición en el Mambo: Luz, sonido y movimiento en 1969; de los primeros ensayos de arte participativo (Credencial Historia, 2016, p. 193).

3 Camilo Vásquez, Pablo Rodríguez, José Antonio Amaya, Efraín Sánchez, Ricardo Rivadeneira, Juan Camilo Escobar, William Vásquez, Miguel Huertas, Halim Badawi, Ricardo Arcos-Palma, Sylvia Suárez, Germán Rubiano, Alberto Camacho, Luis Alberto Carrillo, Katia González.

le fue sucediendo al arte a finales del siglo XX, cuando el campo artístico se fue paulatinamente inclinando, o para sucumbir por exceso de conceptualismo, o para advertir una nueva forma de ver el mundo.

Como ya se había señalado, lo interesante de esta publicación, vinculada a la formación de público, son las explicaciones en tono de difusión que se hacen de temas complejos como el arte conceptual. En este caso, María Mercedes Herrera hace mención del surgimiento de la participación, el happening, el performance y los gestos de protesta. Finalmente, Natalia Gutiérrez, Marilyn León e Ivonne Pini van de finales de los años noventa a principios del siglo XXI. En estos tres capítulos las autoras reflexionan alrededor de las técnicas, materiales y temas que cambiaron el arte abriendo una perspectiva múltiple del mismo. Esta fue la década de la aparición de los objetos cotidianos que implicaron una ampliación del campo escultórico. Un momento en el cual los modos de hacer se concibieron como un síntoma de malestar cultural. Un fin de siglo en el cual los efectos de las teorías de la estética relacional dejaron a los espectadores perplejos en la medida en que la forma de ver el arte se transformó.

En este sentido, se hace énfasis en el performance, por ser el caso de mayor

necesidad de participación. Si bien su historia se remonta a los cincuenta con el grupo Los Amauta, y se apoya en transformaciones del campo asociadas al Homenaje de los artistas colombianos a Dante y al giro que se dio a finales de los sesenta, la consagración solo llega en 1990, cuando María Teresa Hincapié con *Una cosa es una cosa*, gana el primer lugar en el Salón. Al igual que casi todos los textos que se enfocan en recorridos históricos generales que llegan hasta el presente, aquí se deja claro que en relación a la actualidad no hay certezas, por ende, solo se pueden señalar algunos “lineamientos que sistematizan parte de la rica producción artística que se viene realizando en Colombia” (Credencial Historia, 2016, p. 238). Por eso se hace una definición de temas y espacios de interés e indagación,<sup>4</sup> que evidencian de manera creciente asuntos como lo colaborativo y la interdisciplinariedad.

Adicional a los 26 capítulos hay 14 reseñas de obras destacadas, donde Ricardo Rivadeneira hace análisis más profundos, en estos las descripciones formales se vinculan a reflexiones sobre el contenido, y se plantean relaciones con el contexto nacional y el impacto de la producción en la vida plástica del país.

---

4 Memoria, tiempo, cuestionamiento de los relatos oficiales, ciudad como espacio de investigación y diálogo, planteamiento de otro sistema de ordenamiento, la realidad como susceptible de ser cuestionada, comunidad, tecnología y medios electrónicos.

Lo interesante de este caso es que responde al interés de difusión y si bien a veces hay algunos problemas de superficialidad, propios de cualquier historia general, este se destaca por su amplitud temática, por los análisis conceptuales y la reproducción de imágenes. Además, de manera

análoga a la Enciclopedia de arte de Salvat, recurre a un grupo amplio de académicos especializados en cada área, lo cual hace de esta publicación una de las más interesantes en términos conceptuales y académicos, pues apela a la interdisciplinariedad como forma clave de construcción de conocimiento.

## Colección *Estéticas Contemporáneas* Universidad Pontificia Bolivariana

**Por: Porfirio Cardona Restrepo**

Facultad de Ciencias Políticas  
Universidad Pontificia Bolivariana  
Medellín, Colombia  
E-mail: [porfirio.cardona@upb.edu.co](mailto:porfirio.cardona@upb.edu.co)

**Por: Freddy Santamaría Velasco**

Facultad de Ciencias Políticas  
Universidad Pontificia Bolivariana  
Medellín, Colombia  
E-mail: [freddy.santamariave@upb.edu.co](mailto:freddy.santamariave@upb.edu.co)

El nacimiento de la colección *Estéticas contemporáneas* parte de la siguiente pregunta ¿Al pensar hoy en el papel de la estética, se replantea, a su vez, la función de la filosofía? ¿Puede hablarse de una estética pragmatista? ¿Qué comunican las expresiones artísticas y de qué manera impactan en las demás prácticas sociales? Estas preguntas suscitan una investigación con respecto a algunos de los nuevos retos de la estética, retos que han sido abordados de manera rigurosa por el filósofo norteamericano Richard Shusterman (2000). Shusterman y Danto entienden que el lenguaje es eminentemente comunicación, y que con este mismo lenguaje *performativo* se pueden hacer cosas con palabras (siguiendo a Austin y Searle). Shusterman (2000) propone considerar que las consideraciones estéticas son cruciales para determinar cómo escogemos dirigir nuestras vidas y qué consideramos que debe ser una buena vida; consideraciones que recuerdan el *dictum* de Wittgenstein según el cual ética y estética son una

(Shusterman, 2000, p. 237). A partir de estas ideas, la función de la filosofía, en relación con la experiencia artística, cobra vital importancia, pues al repensar el arte desde una estética pragmatista se repiensa la función misma de la filosofía.

Lo anteriormente expuesto traza el camino que seguirá la discusión que anima la colección. La idea de *Estéticas contemporáneas* nace de la convergencia de dos tópicos. El primero, surge de las discusiones contemporáneas sobre lo que se ha denominado como “estéticas expandidas”, es decir, las nuevas dinámicas de la estética contemporánea y su tendencia centrífuga. El primer tópico invita a los participantes de la colección a mostrar la relación entre los fenómenos estéticos y las prácticas humanas desde una perspectiva antropológica, sensualista y social de lo estético que no esté única y exclusivamente determinada por las expresiones disciplinares del arte. El segundo se adscribe a la propuesta de

corte neopragmático expuesta por el filósofo norteamericano Richard Rorty. La propuesta de este autor propone enfáticamente un *quehacer* filosófico que se autodescribe como edificante y propone una evaluación crítica de los presupuestos conceptuales relativos al lenguaje en relación con la cultura. Así, la importancia de Rorty puede sintetizarse en dos puntos: primero, un intento por superar las concepciones metafísicas y el positivismo lógico; segundo, su intención de desarrollar una crítica a la filosofía en cuanto pretensión de ser un conocimiento superior que, por medio de las categorías propias como certeza y verdad, pretende explicar la realidad de manera especular y abstraída. En este sentido, ubica a la filosofía en el mismo lugar que la poesía, la literatura o el arte, para dar cuenta de los ingentes problemas humanos como la historia, la moral, la política o la educación. Con respecto a la estética, puede decirse que permite la estocada final a la *desacralización del arte* (cfr. Benjamin, 2003): ya la obra artística no tendrá un aura especial y mística que la aleja de lo cotidiano, sino que, en las prácticas humanas del día a día, adquiere sentido, ya no la obra, sino la experiencia artística en relación con las demás experiencias sensitivas y cotidianas (lo que se articula bajo la disciplina somaestética; cfr. Shusterman, 2000, pp. 262 y ss.).

La intersección de ambos tópicos descritos educa las preguntas que motivan la colección: ¿Cabe hablar de una estética neopragmatista que permita una conexión entre las expresiones estéticas contemporáneas (expandidas) y el pragmatismo norteamericano y que supere la concepción estética tradicional, alejada de la vida cotidiana? Si lo anterior es el caso ¿puede derivarse de allí una nueva manera de entender el papel la ética y la filosofía del arte en la vida diaria?

La posibilidad de dar respuesta a dichas preguntas incitó —en este contexto neopragmático— la elaboración de un proyecto editorial que vinculara la visión pragmatista de las expresiones de lo humano con las posibilidades que presentan las nuevas formas estéticas. Desde una postura democrática y pluralista, se desarrolló una reflexión crítica sobre temas claves de la estética en sus más variadas expresiones (arte, literatura, poesía, diseño, arquitectura, política, ética, entre otros). Dicho proyecto editorial tuvo por nombre *Estéticas contemporáneas* y tiene por objetivo explorar las diferentes experiencias que impactan (en la medida en que permean, modifican e incluso transforman completamente) nuestras prácticas y, por tanto, presentan nuevas propuestas artísticas para vivir (es decir, mejores formas en el arte de vivir; cfr. Shusterman, 2000, pp. 236 y ss.).

A continuación, describimos cada uno de los libros de la colección:

*Pluralismo artístico* (2009): El primer tomo de la colección busca replantear la unidad del arte en términos plurales, como prácticas de reflexión sobre nuestra propia sensibilidad.

*Recepción y apreciación del arte y la estética* (2011): Este tomo encuentra en las prácticas de consumo, belleza y cuerpo nuevos retos para entender la recepción y apreciación artística.

*Arte y emancipación estética* (2012): este volumen propicia un diálogo reflexivo en torno a las diversas miradas sobre la estética expandida.

*Los dominios de la estética* (2013): este tomo tiene como hilo conductor la relación estética–ética–política articulado a la idea wittgensteiniana de la unidad entre las dos primeras.

*El escenario doméstico* (2014): el quinto tomo vincula la sensibilidad estética del espacio doméstico familiar y su rol como fundamento social.

*Estética analítica: entre el pragmatismo y el neopragmatismo* (2014): se las ve con la pregunta disciplinar de cómo entender la estética más allá de un nicho académico.

*Cuerpo y acción* (2015) y *Cuerpo y prácticas estéticas* (2015): el hilo

conductor de estos dos volúmenes es la manera en que el cuerpo permite habitar el mundo permeado por el lenguaje.

*Cine y pensamiento* (2017) y *Formas del cine* (2017): estas dos entregas se articulan a partir de esa nueva manera de narrarnos: la imagen en movimiento y cómo se establecen redes y prácticas a partir de esta forma artística (i.e., el cine y su estética).

Los diferentes títulos de la colección dan muestra de que ella busca la reunión articulada de tópicos que promuevan formas artísticas de vivir. De ahí que se propongan diferentes líneas de argumentación, de manera que se incluyan las múltiples posibilidades de expresión en el campo híbrido que surge de la relación estética–política–lenguaje, relación enmarcada por la filosofía. En este sentido, esta colección ha sabido responder a la emergencia de ese campo crucial para entender aquella relación que es inevitablemente humana: lenguaje y política.

Respecto a las próximas entregas de la colección, se espera para la Fiesta del libro y la cultura del 2018 el lanzamiento del onceavo tomo de la colección, en el que el tema central será la relación fundamental entre literatura y política. Por tanto, se contemplan las diferentes formas en las que las comunidades se narran a sí

mismas en las diferentes formas, usos y abusos del poder. Además, se prepara una colaboración con la Universidad Autónoma Benemérita de Puebla con respecto a la relación entre cognición y estética, ampliando el espectro de prácticas en las que está en juego la relación filosofía-política-estética; y una próxima entrega, en preparación, sobre estética y educación.

El interés de la colección es y será impactar en la vida de quienes la lean en pro de la sociedad: “Las reflexiones estéticas son o debieran ser decisivas, y quizá, en definitiva, primordiales para determinar cómo dirigir o moldear nuestras vidas, y cómo valoramos qué es una buena vida” (Cardona, 2008, p.112).

### Referencias:

1. Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andres E. Weikert. Mexico D.F.: Itaca.
2. Cardona–Restrepo, P. (2008). Más allá de la estética analítica en el neopragmatismo de Richard Shusterman. *Escritos*. 16(36), 81–115.
3. Cardona–Restrepo, P. (2009). *Pluralismo artístico*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 1).
4. Cardona–Restrepo, P. & Solórzano, A. (2011). *Recepción y apreciación del arte y la estética*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 2).
5. Cardona–Restrepo, P. & Solórzano, A. (2012). *Arte y emancipación estética*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 3).
6. Cardona–Restrepo, P. & Solórzano, A. (2013). *Los dominios de la estética*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 4).
7. Cardona–Restrepo, P. & Solórzano, A. (2014). *El escenario doméstico*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 5).
8. Cardona–Restrepo, P. & Santamaría, F. (2014). *Estética analítica: entre el pragmatismo y el neopragmatismo*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 6).
9. Cardona–Restrepo, P.; Santamaría, F. & Molina, C. (2015). *Cuerpo y acción*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 7).

10. Cardona–Restrepo, P.; Santamaría, F. & Molina, C. (2015). *Cuerpo y prácticas estéticas*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 8).
11. Cardona–Restrepo, P.; Santamaría, F. & Osorio, J. (2017). *Cine y pensamiento*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. (Colección Estéticas contemporáneas 9).
12. Cardona–Restrepo, P.; Santamaría, F. & Osorio, J. (2017). *Formas del cine*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana (Colección Estéticas contemporáneas 10).
13. Shusterman, R. (2000). *Pragmatic Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Second Edition. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.

## COLABORADORES

**Juliana Sandoval Álvarez.** Maestría en Historia del Arte, Universidad de los Andes. Pregrado en Historia, Universidad de los Andes. Actualmente es investigadora independiente en las áreas de estudios de performance, historia de la diversidad sexual.

E-mail: [j.sandoval122@uniandes.edu.co](mailto:j.sandoval122@uniandes.edu.co)

**María del Rosario Acosta López.** Doctora en filosofía de la Universidad Nacional de Colombia (2007), fue profesora en el Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes hasta 2014 y actualmente se desempeña como Profesora Asociada en DePaul University, Chicago. Sus principales áreas de investigación son la estética y la filosofía del arte, la filosofía política moderna y contemporánea, el Idealismo y Romanticismo alemanes, y más recientemente los acercamientos filosóficos contemporáneos a los temas del trauma y la memoria con un énfasis en filosofía decolonial y estudios latinoamericanos. Es autora de los libros *Silencio y arte en el romanticismo alemán* (2006) y *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller* (2008); y ha coordinado compilaciones sobre Hegel (2007), Schiller (2008 y 2017), filosofía contemporánea del arte (2008 y 2009), filosofía política moderna y contemporánea (2010 y 2013), ley y violencia (2014) y memoria y arte en Colombia (2016). Su actual proyecto de investigación, libro próximo a publicar, se titula *Grammars of Listening: Philosophical Approaches to Memory after Trauma*.

E-mail: [macostal@depaul.edu](mailto:macostal@depaul.edu)

**Elkin Rubiano Pinilla.** Doctor (c) en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Magíster en Comunicación por la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Asociado de tiempo completo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Publicaciones: *Réquiem NN de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido*, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (2017); *Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del nunca más de Granada (Antioquia, Colombia)*, *Historiolo* (2017); *Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo*, *Análisis Político* (2017); “Cuerpos sin duelo” y deuda simbólica: El lugar del arte en contextos de violencia, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (2017).

E-mail: [elkin.rubiano@utadeo.edu.co](mailto:elkin.rubiano@utadeo.edu.co)

**Stephane Vinolo.** Ph.D en filosofía por la Universidad Michel de Montaigne de Bordeaux (Francia) y Ph.D en Teología por la Universidad de Strasbourg (Francia). Es actualmente Profesor Principal en filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Publicaciones: Le don de Spinoza à la phénoménologie de Jean-Luc Marion, in *Laval philosophique et théologique* (2017); ¿Qué más da? La estética en Jean-Luc Marion, in *Escritos* (2017); Spinoza et l'argent – La politique comme économie des passions, in *Revue philosophique de Louvain* (2017); La tentation moderne de Jean-Luc Marion – Le scandale de la saturation, in *Dialogue* (2017).

E-mail: [stephane\\_vinolo@hotmail.com](mailto:stephane_vinolo@hotmail.com)

**Javier Ruiz Moscardó.** Docente del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Investigador en Formación del programa FPU del Ministerio de educación, cultura y deporte [FPU12/04046]. Trabaja especialmente los campos de la Filosofía del cine y Neopragmatismo y crisis de la Teoría del conocimiento. Publicaciones: “Ni la presencia ni la ausencia: el concepto de representación y sus implicaciones”, *Agora: Papeles de filosofía*, (2016); “El cine, ¿puede hacernos peores? Stanley Cavell y el perfeccionismo moral”, *Ideas y Valores* (2016).

E-mail: [ruizmos2@uv.es](mailto:ruizmos2@uv.es)

**Agustín Palomar Torralbo.** Doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia. Docente del IES La madraza y de la Universidad de Granada. Sus áreas de investigación: Filosofía política, Fenomenología, Derechos humanos, Teoría crítica, Filosofía de la religión. Publicaciones: Apartar la mirada del origen: la crítica a la fenomenología política de Hannah Arendt desde el pensamiento impolítico de Roberto Espósito, *Isegoría* (2018); Arendt y Scholem sobre el movimiento sabateísta: nihilismo teológico y redención metafísica, *Alfa. Revista de la Asociación Andaluza de filosofía* (2017); Fenomenología de la esfera pública del mercado y crítica de la economía política en Hannah Arendt, *Oxímora. Revista Internacional de Filosofía Política* (2016).

E-mail: [agupalomar@yahoo.es](mailto:agupalomar@yahoo.es)

**John Fredy Ramírez Jaramillo.** Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Docente del Departamento de Artes visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Investigador adscrito al Grupo de Investigación de Teoría e Historia del arte en Colombia de la Facultad de Artes y el Instituto de

Filosofía de la Universidad de Antioquia. Entre sus publicaciones más recientes: Nietzsche y su crítica teórica a la filosofía schopenhaueriana durante su período de juventud, *Estudios de filosofía* (2009); Carlos Arturo Torres: aproximaciones a su postura intelectual, *Estudios de Literatura colombiana* (2010); Miguel Antonio Caro: concepciones estéticas y literarias, *Estudios de Literatura colombiana* (2011); Paul Valéry: paradojas y desafíos del arte en el sistema económico moderno, *Areté. Revista de Filosofía* (2017).

E-mail: [fredy.ramirez@udea.edu.co](mailto:fredy.ramirez@udea.edu.co)

**Vicente Jarque Soriano.** Doctor en Filosofía (Universidad de Valencia). Profesor Titular de Estética (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha). Campos de acción: investigación psíquica, música visual, lengua de ciencia, lenguajes indígenas, historia del pensamiento. Entre sus libros se cuentan: *Andreu Alfaro* (1992), *Imagen y metáfora. Estética de Walter Benjamin* (1992), *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Modelos de crítica* (2002), *Andreu Alfaro. Catálogo razonado* (2005), *Historia, progreso y arte contemporáneo* (2011). Autor de diversos ensayos de filosofía y crítica de arte (Herder, Schiller, Hegel, Heidegger, entre otros, en Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas*. Traductor de Winckelmann, Mendelsohn, Hamann, Gehlen, Scholem y Benjamin, entre otros. Comisario de exposiciones (Sigfrido Martín-Begué, Andreu Alfaro, José Morea, Laura Lio, Joan Verdú) y editor de textos sobre y de la *Escuela de Frankfurt* (1997), Siegfried Kracauer (*Estética sin territorio*, 2006) y Herder (*Escultura*, 2006), entre otros. Colaborador como crítico en distintos medios de prensa (*El País*, *Arte y parte*).

E-mail: [vicente.jarque@uclm.es](mailto:vicente.jarque@uclm.es)

**Verónica Cecilia Capasso.** Doctora y Magister en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora en Historia del arte, orientación artes visuales, por la Facultad de Bellas artes (FBA-UNLP) y Licenciada en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Posee una Diplomatura en Construcción de proyectos y metodología de las Ciencias sociales, en FLACSO (Titulación FPyC UNLP y certificación CONICET) y un Diploma en Cultura brasileña por la Universidad de San Andrés. Becaria postdoctoral de Conicet. Se desempeñó como adscripta graduada en la cátedra Arte contemporáneo (FBA-UNLP) y actualmente es Ayudante diplomada en la cátedra Cultura y sociedad de la FaHCE, UNLP. Es miembro de la Sub-Área “Arte,

estética y política”, perteneciente al área de estudios políticos latinoamericanos (FaHCE-UNLP) y de la Red de estudios visuales latinoamericanos (ReVLAT). Ha publicado numerosos trabajos académicos en el marco de su trabajo de investigación en Sociología e Historia del arte.

E-mail: [verito\\_capasso@hotmail.com](mailto:verito_capasso@hotmail.com)

**Sara Fernández Gómez.** Docente de la Universidad Pontificia Bolivariana, Facultad de comunicación social y Programa de Historia. Magíster en Historia del arte de la Universidad de Antioquia. Historiadora de la Universidad Pontificia Bolivariana. Áreas de investigación: historiografía del arte y filosofía del arte. Publicaciones: Historia y arte. *Una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de la violencia*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, (2016).

E-mail: [sara.fernandezg@udea.edu.co](mailto:sara.fernandezg@udea.edu.co)

**Porfirio Cardona-Restrepo.** Magíster en Estudios Políticos y filósofo. Director de la facultad de Ciencias políticas de la Universidad Pontificia Bolivariana. Investigaciones realizadas: “El quehacer político en el marco del pluralismo estético”. Grupo de investigación en Estudios Políticos. Fundador de *Analecta Política* y la *Colección Estéticas contemporáneas*. Autor del libro *Ética política, estética neo pragmática* (2011).

E-mail: [porfirio.cardona@upb.edu.co](mailto:porfirio.cardona@upb.edu.co)

**Freddy Santamaría Velasco.** Doctor en Filosofía y letras de la Universidad Pontificia de Salamanca y Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Áreas de investigación: filosofía del lenguaje, filosofía analítica. Publicaciones: “Panegírico: Carolina Rodríguez y su paso por la filosofía analítica”, *Análisis* (2012); “De la analítica al (neo) pragmatismo”, *Análisis* (2012); “El valor de la filosofía”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* (2014); “Pensar la conciencia: mente, intencionalidad y lenguaje”, *Escritos* (2017); “Reseña de Hacer mundos: el nombrar y la significatividad (A. Tomasini)”, *Ideas y Valores* (2017); “Searle: significado y referencia en los discursos de la ciencia”, *Veritas* (2017).

E-mail: [freddy.santamariave@upb.edu.co](mailto:freddy.santamariave@upb.edu.co)

## NOTA A LOS COLABORADORES

La revista *Estudios de Filosofía* publica preferentemente contribuciones que provengan de investigaciones en los diferentes campos de la filosofía, así como artículos que aporten a la discusión, el esclarecimiento, la actualización o la interpretación de problemas filosóficos. Se aceptan contribuciones en español, inglés y francés. Es de suma importancia que los artículos enviados cumplan los siguientes requisitos:

### Entrega

Para realizar envíos de contribuciones a *Estudios de Filosofía* es necesario que los autores estén registrados en el sitio web de la revista (OJS) antes de comenzar el proceso en el siguiente link: [https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios\\_de\\_filosofia/user/register](https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/user/register). Si ya está registrado como autor, acceda como tal al sitio y proceda al envío, que se hace a través de cinco pasos. Cerciórese de cumplir con la guía de preparación de manuscritos como se indica más abajo. Así mismo, lea el aviso sobre la “Cesión de Derechos”. En caso de tener dificultades con la plataforma, también puede realizar sus envíos a través de un correo electrónico dirigido al editor de la revista al siguiente correo [revistafilosofia@udea.edu.co](mailto:revistafilosofia@udea.edu.co). Más adelante se ofrecen las instrucciones según el manual de publicación de la Asociación Psicológica Americana, sexta edición.

### Preparación

Todos los manuscritos serán sometidos a doble arbitraje anónimo antes de su posible publicación. Por ello, rogamos a los autores eliminar del cuerpo del texto su nombre, afiliación institucional y cualquier referencia que pueda ayudar a identificarlo.

Puede darse el caso de que al autor se le pida revisar su artículo antes de ser publicado. Además, el derecho de rechazar la publicación de los artículos es reservado al editor. *Estudios de Filosofía* recibe trabajos principalmente en español e inglés. Eventualmente también se reciben trabajos en otros idiomas; en estos casos, el Editor en conjunto con el director y el comité editorial evalúan su pertinencia para la revista. Para información sobre los tipos y extensión de los artículos que la revista publica consulte la “Tipología de los artículos” en la página web de la revista. Todos los manuscritos deben presentarse en MS Word 2003-2010 o en formato RTF. Sugerimos usar el siguiente instructivo como de guía para la preparación de su envío.

## **Estructura**

Proceda según la siguiente estructura para presentar su envío.

Título,

Autor(es), afiliaciones, correo electrónico deben ser eliminados del cuerpo del texto, y sólo se deben incluirse en el sistema de envíos (OJS) de la revista.

Resumen: Haga una sinopsis de su artículo, en inglés y español, entre 130 y 150 palabras en un solo párrafo donde señale los objetivos y propósitos, así como las conclusiones. El resumen no debe contener ninguna abreviatura indefinida ni referencias no especificadas.

Palabras clave: Una lista de 5 a 7 descriptores, los cuales son usados con fines de indexación.

Texto principal del artículo.

Los agradecimientos se deben incluir solamente una vez el texto haya sido aceptado, no antes. Deben ir al final del artículo en un párrafo aparte.

Referencias: Consulte la sección Estilo de citación.

Biografía académica del o los autores entre 80 y 120 palabras. Debe ser eliminada del cuerpo del texto, y sólo debe incluirse en el sistema de envíos (OJS) de la revista.

## **Diseño del manuscrito**

El archivo enviado debe estar en MS Word 2003-2010, que es el formato preferido para el envío en línea inicial. De no ser así, puede usar el formato RTF.

Página: Tamaño carta, todas las páginas numeradas consecutivamente.

Fuente: Tamaño 11 o 12 puntos, Times New Roman)

Espaciado: 1,5.

Márgenes: 3 cms. arriba, abajo, derecha e izquierda.

## **2. Datos imprescindibles que deben incluirse en el sistema de envíos (OJS) de la revista**

- Si el artículo enviado hace parte de una investigación formalizada institucionalmente, indique el título del proyecto en el campo “organismos” del sistema de envíos OJS. el código institucional (si tiene), la fase de desarrollo y la entidad o entidades que lo financian.
- El artículo debe ir precedido por un resumen de máximo 150 palabras en el que se describan el contenido y la tesis central del artículo, además de 5 a 7 palabras clave para identificar los temas sobre los que versa. Escrito en Times New Roman 12, a doble espacio y grabado en formato .doc o rtf.
- Al final del artículo debe ir la bibliografía, en la cual irá numerado cada título.
- En el sistema de envíos OJS, toda colaboración debe aportar una breve biografía intelectual del autor, que no exceda 100 palabras, en la que aparezcan los siguientes datos: nombre y apellidos del autor, nacionalidad, fecha de nacimiento; filiación institucional completa (universidad, dependencia, grupo de investigación); estudios realizados (títulos obtenidos, institución); libros y artículos publicados recientemente; áreas de especialización; e-mail y dirección postal.

## **3. Formatos para las referencias bibliográficas**

La revista se rige únicamente por el modelo de citación de año-paréntesis. En el cuerpo del artículo se hace la referencia entre paréntesis indicando el apellido del autor, el año de publicación de la obra y el número de página, p. ej. (Nietzsche, 1973: 20).

Cuando se citan obras de un mismo autor publicadas el mismo año, la diferencia se indica mediante una letra minúscula, adjunta al dato de año, p. ej. (Gutiérrez, 1999a). Cuando sea necesario repetir referencias a una misma obra, se usan de nuevo los paréntesis para repetir los datos de autor, año o página, según sea necesario.

El formato de referencias bibliográficas, que debe incluirse al final del artículo, se rige por el siguiente orden, puntuación y resalte tipográfico:

- **Libros**

Nietzsche, F. (1973) *Así habló Zaratustra* (Trad. de A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza.

- **Artículos de revistas**

García, C. (1985) El problema de la virtud en Platón, *Pensamiento Filosófico*, Caracas, vol. 12 (4), agosto, pp. 45-60.

- **Capítulos de libros o colaboraciones en obras colectivas:**

Gutiérrez, A. (1999) La cuestión del juicio determinante en el pensamiento de Kant. En: Arboleda, M. (ed.). *El pensamiento de Kant en la reflexión filosófica contemporánea* (pp. 325-550). Madrid: Tecnos.

- **Recursos electrónicos:**

Pritzker, T. J. An early fragment from central Nepal [sitio en internet]. *Ingress Communications*, disponible en: <http://www.ingress.com/~astanart/pritzker.html>. Acceso el 31 de julio de 1995.

#### **4. Recepción, evaluación y aceptación de contribuciones**

- La evaluación de los artículos es anónima. El comité editorial de la revista selecciona a los jurados de un amplio grupo de prestigiosos filósofos colombianos y extranjeros que cubre todas las áreas de la filosofía.
- La revista informará a su debido tiempo los resultados de las evaluaciones de los artículos.
- Con autorización del autor, la revista realizará cambios editoriales cuando sean necesarios.
- El autor recibirá tres ejemplares de cortesía del número de la revista en la que aparezca su contribución, más diez separatas de su artículo.

Las colaboraciones deben ser enviadas a *Estudios de Filosofía* en el siguiente link:

[https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios\\_de\\_filosofia/about/submissions#onlineSubmissions](https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/about/submissions#onlineSubmissions)

Revista Estudios de Filosofía  
Instituto de Filosofía  
Universidad de Antioquia  
Calle 67 No 53-108. Bloque 12, oficina 434  
Apartado 1226  
Medellín-Colombia  
E-mail: [revistafilosofia@udea.edu.co](mailto:revistafilosofia@udea.edu.co)

# REVISTA ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

## Código de ética de publicación

### 1. Introducción: Temática y alcance de *Estudios de Filosofía*

*Estudios de Filosofía* es el nombre de la revista editada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Es una publicación impresa y electrónica internacional de acceso abierto regida por el sistema de doble arbitraje anónimo. Circula semestralmente de manera ordinaria, sin perjuicio de que, a juicio del Comité Editorial, se realicen publicaciones extraordinarias. Desde su fundación en 1990 *Estudios de Filosofía* se ha concebido como medio especializado para el fomento y la difusión de trabajos de investigación en todos los campos de la filosofía, tanto de investigadores colombianos como de miembros de la comunidad filosófica internacional. La institucionalidad de *Estudios de Filosofía* garantiza su orientación hacia el desarrollo de las investigaciones filosóficas en el país y el fortalecimiento de una cultura de comunicación, bajo el principio del respeto a la libertad de expresión e investigación. Se trata de una publicación dirigida a un público de especialistas en filosofía, pero también a todas aquellas personas interesadas en el debate intelectual contemporáneo.

El propósito de publicar este Código de ética de publicación es señalar las expectativas de *Estudios de Filosofía* y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia con respecto a la ética de publicación, teniendo como referente la temática, enfoque y alcance de la revista. Este código presenta los estándares éticos básicos para autores y evaluadores, así como también señala esquemáticamente las funciones y responsabilidades del editor.

### 2. Estructura editorial

*Estudios de Filosofía* está coordinada sólo por un editor, quien a su vez coordina al asistente editorial, el diagramador y el equipo editorial. El editor es nombrado por el comité editorial, el/la directora/a de la revista y el/la directora/a del Instituto de Filosofía; el editor es el principal responsable de la revista y todo lo que esta implica. El/la asistente y el comité editorial se encargan de apoyar al editor con la revisión del material potencialmente publicable, así como de la asesoría en el nombramiento de los revisores externos. El diagramador es el responsable del diseño y formato de

la revista, y el editor es el encargado de la versión final de cada número publicado de Estudios de Filosofía. Todos los cargos antes mencionados son ocupados bajo el principio de la libre voluntad de cada uno de los miembros.

### **3. Obligaciones y responsabilidades generales del editor**

El editor es responsable de:

- 3.1. Trabajar por satisfacer las necesidades de los lectores y autores.
- 3.2. Tratar de mejorar constantemente la revista.
- 3.3. Tener procesos para asegurar la calidad del material publicado.
- 3.4. Defender de la libertad de expresión.
- 3.5. El mantenimiento de la integridad del expediente académico.
- 3.6. Oponerse a las necesidades empresariales que comprometan los estándares intelectuales y éticos de la revista.
- 3.7. Estar siempre dispuesto a publicar correcciones, aclaraciones, retractaciones y disculpas, cuando sea necesario.

### **4. Relaciones con los lectores**

A los lectores se les

- 4.1. Informará acerca de las fuentes de financiamiento, las investigaciones, y si los financiadores tenían algún papel en la investigación y su publicación y, en caso afirmativo, cuál fue.
- 4.2. Dará fe de que todos los informes publicados y revisiones de la investigación han sido revisados por evaluadores adecuadamente calificados.
- 4.3. Asegurará que las secciones no arbitradas de la revista queden claramente identificadas.
- 4.4. Informará las medidas adoptadas para garantizar que los manuscritos de los miembros de la revista o el consejo editorial reciban una evaluación objetiva e imparcial.

## **5. Relaciones con los autores**

- 5.1. Las decisiones del editor de aceptar o rechazar un artículo para su publicación se basarán en la importancia del manuscrito, su originalidad y claridad, así como la validez del estudio y su relevancia para la revista.
- 5.2. El editor no revocará las decisiones del editor anterior de aceptar manuscritos para su publicación, salvo que identifique serios problemas.
- 5.3. El editor no revocará las decisiones del editor anterior de publicar manuscritos, a menos que haya serios problemas en ellos.
- 5.4. *Estudios de Filosofía* hace una detallada descripción de los procesos de revisión por pares, y el editor justificará cualquier desviación importante de los procesos descritos.
- 5.5. *Estudios de Filosofía* tiene un mecanismo para que los autores apelen las decisiones editoriales, a través de la comunicación con el comité editorial.
- 5.6. *Estudios de Filosofía* ha publicado una guía para los autores en la que se señala qué espera de sus manuscritos. Esta guía regularmente se actualiza y señala un vínculo para acceder a esta sección.

## **6. Relaciones con los editores**

Los editores de *Estudios de Filosofía* se comprometen a:

- 6.1. Orientar a los evaluadores en el proceso de evaluación, incluso en la necesidad de manejar el material evaluado con confidencialidad. Esta guía se actualiza periódicamente y se enlaza con este código.
- 6.2. Exigir a los evaluadores que declaren los posibles conflictos de intereses antes de aceptar evaluar un manuscrito.
- 6.3. Contar con sistemas adecuados para asegurar que las identidades de los evaluadores estén protegidas.

- 6.4. Incentivar que los revisores comenten asuntos éticos y de la investigación, así como la posible mala conducta de publicación planteada en los manuscritos.
- 6.5. Estimular a los revisores para que comenten la originalidad de los manuscritos y si su publicación es redundante o constituye plagio.
- 6.6. Enviar, en su totalidad, los comentarios de los evaluadores a los autores, salvo que contengan términos injuriosos o difamatorios.
- 6.7. Reconocer la contribución de los evaluadores a la revista.
- 6.8. Monitorear el desempeño de los evaluadores y tomar medidas para garantizar que sean de alto nivel.
- 6.9. Desarrollar y mantener una base de datos de evaluadores idóneos y actualizarla con base en su desempeño.
- 6.10. Dejar de contactar a los evaluadores que de manera recurrente hacen evaluaciones deficientes, descorteses o de baja calidad.
- 6.11. Utilizar una amplia gama de fuentes (no sólo los contactos personales) para identificar posibles nuevos evaluadores (por ejemplo, bases de datos bibliográficas).

## **7. Relaciones con el Comité editorial**

El editor de *Estudios de Filosofía* proporciona a los nuevos miembros del Comité editorial las directrices sobre lo que se espera de ellos y los mantiene actualizados sobre las nuevas políticas y desarrollos a los miembros existentes. Además de esto el editor:

- 7.1. Tiene políticas establecidas para el manejo de los manuscritos de los miembros del Comité editorial para asegurarles una revisión imparcial.
- 7.2. Identifica posibles miembros para el comité editorial, debidamente cualificados, para que puedan contribuir activamente al desarrollo y buena gestión de la revista.
- 7.3. Examina regularmente la composición del comité editorial.

- 7.4. Ofrece una orientación clara a los miembros del comité editorial acerca de sus funciones y deberes: (1) actuar como embajadores de la revista, (2) apoyar y promover la revista, (3) buscar los mejores autores y trabajos, y fomentar activamente el envío de manuscritos, (4) revisar los envíos a la revista, (5) aceptar ser comisionados para escribir editoriales, críticas y comentarios sobre artículos en su área de especialización, (6) asistir y contribuir a las reuniones del comité editorial.
- 7.5. Consulta periódicamente a los miembros del comité editorial para conocer sus opiniones sobre la marcha de la revista, informarles cualquier cambio en sus políticas, e identificar los retos del futuro.

## **8. Procesos editoriales y de evaluación por pares**

El editor de *Estudios de Filosofía* vela por:

- 8.1. Garantizar que la revisión por pares en la revista sea justa, imparcial y oportuna.
- 8.2. Tener sistemas para asegurar que el material remitido para su publicación es confidencial antes, durante y después el proceso de evaluación.
- 8.3. Toma las medidas razonables para asegurar la calidad del material publicado, reconociendo que las revistas y secciones dentro de las revistas tienen objetivos y normas diferentes.

## **9. Manejo de casos en que posiblemente se incurra mala conducta**

- 9.1. El editor de *Estudios de Filosofía* tiene el deber de actuar cuando haya sospecha de mala conducta o cuando esta sea alegada. Esta obligación se extiende a los artículos publicados y no publicados.
- 9.2. El editor no rechazará simplemente los documentos que plantean dudas sobre posible mala conducta, está éticamente obligado a investigarlos.

- 9.3. El editor sigue los diagramas de flujo que el COPE sugiere para estos casos.
- 9.4. El editor solicitará primero una respuesta de quienes se sospeche que incurren en mala conducta. Si no queda satisfecho con la respuesta, debe pedir a los empleadores respectivos, a la institución, o alguna instancia apropiada, como la organización nacional de investigación, que se adelante la respectiva investigación.
- 9.5. El editor deberá hacer todos los esfuerzos razonables para asegurar que la debida investigación de supuesta mala conducta se lleve a cabo. Si esto no ocurre, deberá hacer todos los esfuerzos razonables para persistir en la obtención de una solución al problema. En *Estudios de Filosofía* somos conscientes de que esto es un deber dispendioso, pero importante.

## **10. Fomento del debate académico**

- 10.1. El editor promueve y está dispuesto a considerar para su publicación las críticas académicas a los trabajos publicados en esta revista.
- 10.2. Los autores de los trabajos criticados tienen la oportunidad de responder.
- 10.3. El editor está abierto a la investigación que cuestiona un trabajo publicado en la revista.

## **11. Conflictos de intereses**

- 11.1. El editor tiene formas para gestionar sus propios conflictos de intereses, así como los de autores, revisores y miembros del consejo editorial.
- 11.2. *Estudios de Filosofía* tiene un proceso específico para el manejo de los manuscritos de los editores, profesores del Instituto de Filosofía o miembros del comité para asegurar una revisión imparcial.

Este código se realizó usando como base las guías que ofrece el Committee of Publication Ethics (COPE).



**Imprenta**  
**Universidad de Antioquia**

Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 50 13  
Correo electrónico: [imprenta@udea.edu.co](mailto:imprenta@udea.edu.co)  
Impreso en julio de 2018

## REVISTA ESTUDIOS DE FILOSOFÍA SUSCRIPCIÓN

Nombre: .....

C.C. o NIT: .....

Dirección de recepción: .....

Teléfono: ..... Ciudad:.....

Suscripción del (los) número(s) ..... Fecha: .....

Email: .....

Firma: .....

### Forma de suscripción:

Cheque Giro N.º ..... Banco:..... Ciudad: .....

Giro Postal o Bancario N.º Efectivo: .....

Valor de la suscripción anual —2 números— / Colombia \$27.000 / Exterior US\$25

### NOTA

- Las suscripciones con cheques de plazas distintas a la de la consignación deben adicionar \$1000 para la transferencia bancaria.
- **Consignaciones Nacionales:** Todo pago se hace a nombre de la Universidad de Antioquia, **Revista Estudios de Filosofía**, y puede hacerse en la cuenta de ahorros Bancolombia 1053-72295-22 en **todas** las oficinas del País; y enviar el comprobante de consignación a la dirección indicada.
- **Consignaciones Internacionales:** Acérquese al banco de su confianza y realice una **transferencia bancaria internacional**. Debe incluir el valor de la revista, el flete y los costos de trámite de moneda extranjera. Los datos necesarios para la transferencia son:

CITIBANK NEW YORK

Dirección Banco Internacional: 111 Wall Street New York, N. Y. 10103- USA

Cuenta en el Citibank N. Y.: 3006658

ABA: 021000089

Swift: CITIUS 33

Banco Pagador BANCOLOMBIA COLOMBIA

Cuenta corriente No. 180010779 Universidad de Antioquia

Dirección Banco Local: Cra.50 No.50-14 Medellín-Colombia

SWIFT: COLOCOBM

CHIPS UID: CHOO5211

Beneficiario final: Universidad de Antioquia NIT: 890.980.040

Luego envíe el documento original de la transferencia a la dirección abajo especificada, con todos sus datos para el despacho de la revista (*Nombre, cédula, dirección, teléfono, ciudad, material adquirido*).

### Correspondencia y suscripciones:

**Universidad de Antioquia**

**Instituto de Filosofía**

Bloque 12, oficina 434

Recepción de correspondencia: calle 70 No. 52 - 21

Apartado 1226 - teléfono 57 (4) 219 56 80 - fax 57 (4) 219 56 81

E-mail: [revistafilosofia@udea.edu.co](mailto:revistafilosofia@udea.edu.co); [estudiosdefilosofiaudea@gmail.com](mailto:estudiosdefilosofiaudea@gmail.com)

Medellín – Colombia

