



Colección

Doctoral

Cruce de caminos

Marta Lucía Bustos Gómez

Jorge Peñuela

Sandro Romero Rey

FACULTAD DE ARTES ASAB



Facultad
de Artes-ASAB

CRUCE DE CAMINOS

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Facultad de Artes ASAB
© Marta Lucía Bustos Gómez
© Jorge Peñuela
© Sandro Romero Rey

Primera edición, Bogotá, D.C.,

ISBN: 978-958-5434-37-0

FRANCISCO DÍAZ-GRANADOS

Coordinación editorial - corrección de estilo

GLORIA DÍAZ-GRANADOS

Concepto gráfico, diseño y diagramación

SECCIÓN DE PUBLICACIONES

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Miembro de la Asociación de Editoriales Universitarias

FONDO DE PUBLICACIONES

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Dirección: Carrera 24 No. 34-37
Teléfono: 323-9300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Impresión:

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA

PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Romero Rey, Sandro, 1959-

Cruce de caminos / Sandro Romero Rey, Marta Bustos Gómez, Jorge Peñuela. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2017.

132 páginas ; 24 cm.

ISBN 978-958-5434-37-0

1. Cultura - Colombia 2. Política y cultura - Colombia 3. Conflicto armado - Colombia 4. Proceso de paz - Colombia 5. Colombia - Política cultural I. Bustos Gómez, Martha, autora II. Peñuela, Jorge, autor III. Tít.

306 cd 21 ed.

A1569676

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Índice

Presentación

Sandro Romero Rey 7

Las políticas culturales y la construcción de la paz

Marta Lucía Bustos Gómez 13

La voz que clama en el desierto

Jorge Peñuela 55

Escenarios de la autoficción: nueve asaltos en primera persona

Sandro Romero Rey 13

La autora y los autores

127

Presentación

Sandro Romero Rey

CUENTA UNA DE LAS MÚLTIPLES LEYENDAS DEL BLUES QUE EL MÚSICO ROBERT Johnson (1911-1938) se puso una cita con el diablo en el punto exacto donde dos caminos de tierra solitarios se atravesaban. El guitarrista, autor de 29 canciones perfectas, hizo un pacto con el demonio para ser el mejor intérprete de los melancólicos. Y lo logró. La historia tiene otras variantes e incluso se afirma que no fue Robert Johnson el del pacto mefistofélico. Lo cierto es que las melodías grabadas que hoy por hoy se conocen del gran artista de Misisipi están impregnadas por la leyenda y nadie quiere separar a Johnson del éxtasis de su maldición. El cruce de caminos es, siguiendo esta ruta, el punto de encuentro en el que se concilia el bien con el mal, lo conocido con lo desconocido, lo humano con lo que está más allá de la razón. A pesar de que el demonio y Johnson hicieron un pacto cuyo desenlace es una condena, se entiende que, en aquel lugar donde se tomaban las decisiones, se llegó a acuerdos sublimes, a un inmenso pacto de creación. Este libro es, de alguna manera, una forma de aproximarnos a la idea de que los Estudios Artísticos pueden llegar a momentos de equilibrio entre la creación y la investigación, entre la ficción y la realidad, entre el azar y el rigor, entre el orden y la libertad. Los textos que reunimos en el presente volumen dan muestra de cómo podemos llegar, por distintas rutas, a tácitas complicidades. ¿Habrá algún denominador común entre los consensos del arte con la búsqueda de la paz en Colombia, la pintura de Caravaggio, el arte poscontemporáneo o las estrategias de la autoficción? Es muy probable que, desde la superficie, nos encontremos con textos que apuntan hacia puntos de fuga diversos. El horizonte al cual se dirigen pertenece a paisajes de variadas latitudes. Tienen climas y accidentes geográficos diversos. Sin embargo, en algún lugar del mapa de los sentidos, los tres discursos pueden convivir, dialogar e incluso complementarse desde la distancia de sus urgencias.

Los Estudios Artísticos de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas se han nutrido de pensamientos y sensibilidades diversas. En la pluralidad de sus miradas se encuentran las pistas para que los senderos de la investigación y aquellos de la creación encuentren su propio demonio que los estimule. En los textos que siguen, se encontrarán ejemplos de cómo en la pluralidad de miradas se pueden encontrar consensos que sirven para equilibrar los complejos procesos reflexivos y darle cabida a una mirada reciente del arte, ante los desafíos, transformaciones y temores del siglo XXI. En primer término, este volumen se abre con un texto en el que la profesora Marta Bustos establece modelos para fustigar las ideas preestablecidas que existen con respecto a la *cultura* y a la *paz*. Durante muchos años ha existido una instrumentalización del arte y, en ámbitos más amplios, se ha considerado en abstracto que los niveles de bienestar de la sociedad colombiana radican en la cantidad de inyecciones civilizadas que podamos aplicar al tejido social. En el texto presente, se hace un recorrido por la evolución en nuestra historia de cuáles han sido los pasos para entender la forma como los procesos culturales se integran a la necesidad de “la anhelada paz”, como se la ha denominado en no pocos documentos oficiales y reflexiones académicas. El gran problema con una idea canónica de la cultura es que termina convirtiéndose en un monstruo de mil cabezas que, en última instancia, pierde los resortes profundos que le confieren su esencia. La paz necesita de la cultura en términos retóricos pero, cuando comienza a implementarse, pareciera que desapareciese en la ambigüedad de los escritorios. Según Marta Bustos, las nuevas definiciones de los distintos criterios de la cultura y su relación con los procesos de reconciliación en Colombia comienzan a diseñarse de manera sistemática a partir de los años 90. En el texto, se pueden ver las distintas etapas vividas en los gobiernos de las décadas de transición al nuevo milenio hasta que, a medida que el proceso de paz fue ganando cuerpo, la idea de la cultura comenzó a sistematizarse. Pero el camino no ha sido fácil. Colombia es un país donde registrar su espiral inacabable de violencia se ha convertido en una dolorosa necesidad para poder cicatrizar las heridas. La idea de una “catarsis” nacional se ha servido, por ejemplo, del instrumento de los escenarios para que los espectadores se vean allí reflejados y, como lo insinuaba la tradición aristotélica, logren sanar sus dolores más profundos. Pero esta mirada a las manifestaciones del arte y la cultura como apéndices de un bien superior, el de la paz, restringe la posibilidad del disenso, de la mirada crítica, del escepticismo, incluso del humor. Las distintas manifestaciones del arte han cambiado y ya no se puede seguir hablando de las “Bellas Artes”, de acuerdo con los cánones hegelianos (idea que se desarrolla en el tercer

capítulo del presente volumen), sino que la fusión de muchos lenguajes ha ayudado a que la pluralidad de formas incremente la lectura de un mundo que se torna cada vez más ambiguo e impredecible.

En ese orden de ideas, el texto del profesor Jorge Peñuela apunta hacia esa idea de la excepcionalidad de la obra de arte frente a la reflexión que se hace de ella misma. Con el punto de partida de una pintura de Caravaggio (1571-1610), nos encontramos ante una reflexión filosófica que parte de las miradas del pensamiento frente a los objetos sensibles. Badiou y Rancière, Foucault y Deleuze, en fin, los representantes de la “filosofía francesa” “se proponen rivalizar con la literatura, explorando creativamente estrategias vitalizantes de exposición filosófica acordes con las múltiples urgencias de sentido de la contemporaneidad”, según palabras de Peñuela. Es un viaje por las distintas ideas del pensamiento poscontemporáneo, en el que una nueva nomenclatura se instala para hablar de las ideas en el arte. La performance y lo trans, la intención de una “excritura”, de acuerdo con sus aproximaciones, de los enunciados anunciantes, de la filosofía de los confines y de los desviados saltan a la vista, de tal suerte que las fronteras del arte se yuxtaponen con aquellas del pensamiento racional. El texto destapa sus cartas: “Se trata de un manifiesto mediante el cual se toma distancia respecto al Arte institucional y al gusto arbitrario”. Al “buen gusto” y a la difusa idea de la Belleza en el mundo que concluye. El texto le apuesta a una visión transgresora en la que, según su autor, “las proposiciones del Arte institucional no tienen mundo, [ya] que las frases que lo ensalzan son pobres de mundo y que los enunciados poéticos tienen mundo”. Pero, ¿cuál es “la voz que clama en el desierto”, como lo promete el título del ensayo? Pareciera que en ese lamento, en ese grito del vacío irrumpe, a su vez, cierta sensación de fatalidad, en la que “el sujeto instrumental moderno anuncia el sujeto comercial contemporáneo”. Es aquí donde aparecen las secretas conexiones entre los textos disímiles. Cuando Peñuela habla del “uso público y uso privado de la razón” nos advierte que “es solo el último acontecimiento con el cual se anuncia la actualidad del pensamiento moderno, la formalización final que rige la experiencia de mundo a partir del siglo XIX”, al mismo tiempo que se está desarrollando la idea de la “instrumentalización” del arte, que, para objetos específicos (como la paz, de acuerdo con la línea trazada por Bustos), se convierte en un “más allá” de la especificidad misma del arte como excepcionalidad. *La muerte de la Virgen* de Caravaggio anunciaría “el fin del arte infinito”. Esto es, el anuncio, ya no de la llegada de un Mesías, sino la evidencia del carácter efímero de lo representado. La idea de la eternidad se descoloca y el texto tiembla, al punto que

genera dudas sobre la dimensión eterna del arte y sobre sus “disociaciones y despojos”, parafraseando al desaparecido escritor colombiano Óscar Collazos.

Desordenando la casa, el texto final del presente *Cruce de caminos* contribuye a la reflexión sobre la idea del Yo en las estrategias del arte y la escritura contemporáneas. A través de la búsqueda de la primera persona y nutriéndose de la propia experiencia del autor (tanto como creador de espectáculos como “productor” de reflexiones), “Estrategias de la autoficción” es una suerte de palimpsesto, nueve asaltos que son viajes literarios, desde distintas ópticas, por las ideas que hoy por hoy existen con respecto a la distancia de la obra de arte. Como en el texto de Peñuela, la reflexión y el objeto creativo tienden a confundirse, de tal suerte que la reflexión es la creación misma. Por un lado, está el teatro; por otro, la crítica a través del ciberespacio. Los blogs, como objetos inmediatos del pensamiento, son el punto de partida para ideas más amplias, en las que el objeto libro seguiría triunfando. El blog como paleta o, mejor, como boceto de las ideas. En segundo lugar, el tercer texto establece un recorrido por el concepto de autoficción, tomando como puente el ejercicio del blog, que conlleva, a su vez, otras miradas en las que novela y ensayo, ciencia y poesía, borran sus límites hasta producirse ejercicios sublimes de la construcción destructiva, como la obra literaria de Fernando Vallejo. De nuevo el texto, que parecería ser un jardín de senderos que se bifurcan, según el juego borgiano, regresa al escenario, fuente primaria de quien escribe (en este caso, no lo escondamos: yo, el que prologa), quien se adentra en la idea de la “cuarta pared”, para hablar de distancias y acercamientos que, en el fondo, no estarían muy lejos de la primera persona conversacional de los textos incendiarios del autor de *El río del tiempo*. La ruptura de la cuarta pared implica, a su vez, un acercamiento a la idea del efecto de distanciamiento brechtiano, el cual nació para que la escena dialogara con el público y pusiera de presente las ideas. Como aquella de la paz, diseccionada por Bustos y que salta en el trasfondo de los textos de la posguerra del dramaturgo alemán. El artista piensa desde su obra. El artista ensaya cuando construye una puesta en escena. Y sus vínculos con el mundo son plurales. Se disfrazan de diversas formas y aparecen, por ejemplo, en las experiencias cinematográficas más recientes, de las que formó parte el autor de estas líneas: *Todo comenzó por el fin*, el documental de Luis Ospina (Cali, 1949), es una manera de establecer un Yo colectivo, donde múltiples voces se convierten en una sola, coincidiendo con otras miradas que le confieren al documental, o al cine en general, un punto de vista. En realidad, lo pone en evidencia. De allí que aparezca el video como una manera de fusionar las artes representativas con las formas expositivas. La proyección unifica distancias y diluye las casillas diferenciadoras de las

distintas disciplinas sensibles. El texto salta de la reflexión al jugueteo creativo, donde el narrador se convierte en personaje y establece sus dudas desde el diván del analista, para luego pasar a una reflexión sobre la idea de las Bellas Artes y la presencia (o no presencia) del teatro en dicha categorización. Aquí se evidencia el cruce de caminos con el texto de Peñuela y pareciera que las tres rutas –de Bustos, Peñuela y Romero–, separadas por la distancia de sus especificidades, establecieran una comunión donde se celebran las coincidencias y se da la largada a un viaje en el cual los múltiples destinos terminarán siendo, ya lo veremos, uno solo.

Las políticas culturales y la construcción de paz

Marta Lucía Bustos Gómez

LA DÉCADA DE LOS 90 DEL SIGLO XX EN COLOMBIA ESTUVO MARCADA POR la presencia de múltiples fuerzas que aún desestabilizan la gobernanza del país y producen una situación de zozobra e incertidumbre entre sus habitantes. El asesinato de ministros y funcionarios del Estado, el genocidio de los miembros de la Unión Patriótica¹ y las amenazas de los carteles de la droga fueron las constantes en este período. Sin embargo, en esta misma década, en distintos ámbitos, empieza a movilizarse la idea de que la “cultura” puede ser un instrumento de paz. En efecto, en varias instancias se señaló la “cultura” como un escenario que haría posible generar de nuevo un estado de convivencia, y fueron múltiples las voces que llamaron la atención sobre la potencialidad de esta en los procesos que vivía el país. Desde entonces, el binomio cultura-paz se instala en la retórica institucional y distintos órdenes apelan a su presencia para el logro de una convivencia pacífica.

En este contexto, frente a la retórica que exalta la cultura –y, más específicamente, las expresiones artísticas como elementos claves en el tejido de iniciativas y esfuerzos para encontrar alternativas a la violencia que ha padecido el país– y dada la creciente proliferación de iniciativas que incorporan o invocan la cultura –o, mejor, algunas de sus expresiones, en particular de las artes–, en estos ejercicios y movilizaciones, se impone la necesidad de rastrear los antecedentes y realizar un ejercicio de análisis sobre la manera

¹ La Unión Patriótica es un partido político colombiano, fundado en 1985 como resultado de un proceso de negociación que se desarrolló en la década del 80, entre el gobierno del presidente Belisario Betancur y el estado mayor de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Surge como parte de una propuesta política, legalmente constituida, de varios grupos guerrilleros de la época, entre estos, el Movimiento de Autodefensa Obrera (ADO) y dos frentes desmovilizados del ELN y las FARC.

como se ha planteado esta relación cultura-paz en nuestro contexto, particularmente en relación con las políticas culturales estatales, a fin de contar con elementos críticos para el actuar en los años venideros del posconflicto. Para tal efecto, se presentan en primer lugar algunas de las argumentaciones y propuestas que se hacen en nombre de la paz; en segundo lugar, se examinan algunas nociones que comúnmente hemos acuñado respecto de los términos “cultura” y “paz”; posteriormente, revisan los primeros documentos de política cultural donde aparece este binomio; y, finalmente, se plantean algunas preguntas necesarias, frente a la situación de posconflicto que vive el país y en el marco de las políticas culturales públicas.

LAS ARTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PAZ

El uso de las artes en la transformación de conflictos y en trabajos que tienen una conexión implícita o explícita en la construcción de la paz no es reciente. Múltiples experiencias alrededor del mundo demuestran cada vez más que los procesos basados en arte son un método creativo para trabajar las emociones no resueltas, explorar conflictos y construir relaciones. En décadas pasadas, las prácticas artísticas, en particular el teatro, fueron incorporadas en el trabajo social y activistas del arte –en campos como “arte comunitario” o “arte y diálogo cívico”– han impactado el campo social de formas novedosas. Cada vez más profesionales en construcción de paz y análisis del conflicto están incrementando sus exploraciones a través de la perspectiva artística². Ellos han propiciado una emergente literatura que trata específicamente del nexo que conecta las artes³ con la construcción de la paz. El arco va desde estudios de caso sobre el rol de las artes en la construcción de la paz en los Balcanes, durante y después de la guerra en Bosnia, hasta literatura descriptiva sobre intervenciones específicas que echan mano de las prácticas artísticas en la transformación de los conflictos. Esta literatura exalta la potencialidad de las prácticas artísticas para reforzar la identidad de la comunidad, su valor metafórico para capturar los matices de la coexistencia, su importante habilidad para permitir simultáneamente múltiples interpretaciones de la realidad, la participación común y las maneras no amenazantes que posibilita para enfrentar al otro, entre otros asuntos.

² Augusto Boal, Paulo Freire, Paul Lederach, Craig Zelizer, Kess Epskam, Cynthia Cohen, entre otros autores.

³ Por artes se hace referencia a un amplio rango de procesos creativos, como la música, las artes visuales, la danza y, en particular, el teatro, el cual, según diversos autores, tiene mayor potencial para conectarse con el trabajo de resolución de conflictos porque compromete a la gente a crear colectivamente.

Las experiencias vividas en la historia reciente en países como Sudáfrica y Perú enfatizan el impacto del teatro en procesos de transformación de conflictos y la generación de conocimiento útil para evaluar y monitorear los procesos de reconciliación que ahí se adelantaron. Un ejemplo concreto se presenta en la investigación sobre “El teatro y la transformación de conflictos en el Perú” adelantada por el Instituto para la Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica de Perú, con la colaboración y apoyo del CERI-Sciences de Francia y el Instituto para la Paz de Estados Unidos. En ella se explora el aporte del teatro en las transformaciones de factores y secuelas del conflicto armado interno ocurrido en Perú durante 1980-2000, que dejó, según los informes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), el dramático saldo de 69.280 víctimas, entre muertos y desaparecidos.

El estudio en mención muestra la forma como el teatro participó activa y positivamente en la reconstrucción de una sociedad que debía reimaginar sus caminos de paz y reparar sus economías, instituciones e infraestructuras. En el estudio se examinan dos proyectos teatrales en Lima y Ayacucho y se analiza la forma como, a través de la creación de propuestas escénicas, se introduce un modo diferente de ver los efectos y experiencias de la guerra y el conflicto, más allá de las categorías sociopolíticas y psicológicas. Se observa así cómo se influye en el sistema de creencias sobre el conflicto y en los modos de ver cómo se pueden movilizar recursos existentes entre los miembros de una comunidad para reconstruir y repensar el presente y futuro de forma diferente. El trabajo teatral –realizado con diversos sectores de la población, en ciudades como Ayacucho, fuertemente afectadas por el conflicto– contribuyó a hacer efectivas las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación relacionadas con la atención de las secuelas del conflicto durante el período 1980-2000 y la demanda de reconciliación nacional implícita en estas.

Según la CVR, los conflictos sociales y políticos precedentes fueron reproducidos y actualizados durante la violencia política en el Perú, en la que se transformaron y exacerbaban, para posteriormente expresarse como secuelas de esa violencia. Desde la perspectiva de la CVR, las secuelas y los factores que hicieron posible la violencia deberían ser enfrentados para transformar el conflicto, con miras a una construcción de paz con justicia. La perspectiva de la reconciliación propuesta por la CVR introdujo un horizonte de interpretación que fue más allá del simple perdón interpersonal, pues “en contextos como los que vivió el Perú, la idea de perdón, propio del ámbito interpersonal, suele usarse como excusa para el olvido y la perpetuación de la impunidad fuera de la legalidad”. Según la CVR, la reconciliación “constituye un proceso de restablecimiento y refundación de los vínculos fundamentales de los peruanos” y para ello se requiere “el descubrimiento de la verdad de lo ocurrido

durante aquellos años –tanto en lo que respecta al registro de los hechos violentos como a la explicación de las causas que los produjeron– y la acción reparadora y sancionadora de la justicia”.

De igual manera, el académico Víctor Vich en *Las poéticas del duelo: Memorias que ocupan la ciudad*, más recientemente, analiza tres intervenciones públicas en el Perú actual que pusieron nuevamente en escena un conjunto de deudas del Estado y la sociedad peruana por la violencia política. El autor hace una reflexión sobre cómo estas intervenciones dan cuenta de nuevas formas de visibilidad política y nuevos agenciamientos ciudadanos que apuestan por darle mayor inteligibilidad al pasado y neutralizar el discurso oficial que intenta eludirlo y cómo permiten

... pensar la función política del duelo en un escenario, como el actual, caracterizado por una permanente satanización de todo el movimiento de derechos humanos y por la falta de conocimiento que muchos peruanos todavía tienen sobre el conflicto armado. [...] poéticas del duelo [referidas] a aquellas intervenciones que intervienen en el espacio público y que tienen como finalidad llamar la atención sobre los peligros de evadir o reprimir tales hechos. Se trata de eventos que surgen para distanciarse de cualquier triunfalismo evasivo de las deudas que han quedado pendientes y que insisten, una y otra vez, en la necesidad de continuar procesando lo peor del pasado (2014).

En su análisis, Vich destaca la fertilidad simbólica de las intervenciones públicas (realizadas por artistas y colectivos sociales) y cómo su pertinencia política (y estética) residió en gran parte en su intento de intervenir en la experiencia de las personas, interrumpiendo su cotidianidad y generando un contacto con la materialidad misma de la memoria, más que en producir una acción o algún tipo de visualidad espectacular. Así mismo, resalta el punto de encuentro que se logró entre lo letrado y lo popular, entre las provincias y Lima y entre Lima y las redes internacionales (Vich, 2014). Y si bien estas intervenciones fueron lideradas por artistas o productores culturales limeños, lograron conectarse con activistas de derechos humanos, organizaciones de víctimas, intelectuales locales y con redes de todo tipo, a nivel local e internacional.

En Colombia, la retórica que exalta la cultura y, más específicamente, las expresiones artísticas como elementos clave en el tejido de iniciativas y esfuerzos para encontrar alternativas a la violencia que ha padecido el país, se incrementó en los cuatro años (2012-2016) de diálogos entre el Gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) para la terminación del conflicto armado, y se plantea como un terreno para la acción en el período posterior a la firma de los acuerdos. Hoy en día, cuando se han surtido los diálogos y de manera tortuosa se ha llegado

a la firma de los Acuerdos entre Gobierno y las FARC-EP, son más numerosas las acciones que se justifican en nombre de este binomio cultura-paz. Como ejemplos de esta abundante producción de obras están las experiencias y procesos que, de una u otra manera, apelan a este binomio, concretamente en los trabajos de artistas profesionales que han reflexionado sobre la violencia en Colombia desde los años 90 hasta el presente y en las iniciativas de víctimas del conflicto armado que se recogen en el archivo virtual *Oropéndola Arte & Conflicto*⁴, para explorar caminos diferentes de narrar el drama de la guerra en el país, en contraste con el relato histórico y periodístico.

En efecto, muchas de las acciones realizadas en estos últimos años y las proyectadas en el escenario del posconflicto, con la intención explícita de rechazar las expresiones de violencia y/o tomar conciencia, visualizar, discutir, demandar, presionar o construir una alternativa de paz para la sociedad colombiana, han incorporado lo que el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2014)⁵ ha denominado “prácticas expresivas”, es decir, expresiones musicales, performáticas, fotográficas, de *mapping*, audiovisuales, plásticas, literarias, de tradición oral, rituales, festivas, artesanales, gastronómicas, rituales, étnicas o relacionadas con patrimonio inmaterial, entre otras. En 2015, el CNMH informaba en una nota web que, después de organizar y consolidar información de múltiples fuentes y bases de datos, elaboró una caracterización de 341 ejercicios realizados por múltiples actores de la sociedad de manera autónoma para reconstruir y representar las memorias de lo ocurrido en el conflicto interno armado. En esta labor, encontró que en esos ejercicios ciudadanos era posible identificar siete dimensiones expresivas, dentro de las cuales se encontraban, además de las mencionadas antes, las investigativas, los lugares de la memoria, las archivísticas, las de comunicación y las pedagógicas. Lo que más llama la atención en este comunicado del CNMH es que, además de identificar la categoría de prácticas expresivas para nombrar las prácticas utilizadas, muestra que estas han sido usadas en un número significativo de iniciativas en el prisma no solo de artistas e intelectuales, sino de sectores y movimientos de jóvenes, mujeres, campesinos y, más recientemente, víctimas.

⁴ Proyecto que la artista plástica Manuela Ochoa gestionó desde el año 2013 con el Centro Nacional de Memoria.

⁵ Establecimiento público del orden nacional, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social (DPS) que tiene como objeto reunir y recuperar material documental, testimonios orales, entre otros, relativos a las violaciones de que trata el artículo 147 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Mediante actividades museísticas y pedagógicas contribuye con la reparación integral y el derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto así como al deber de memoria del Estado con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano, en un horizonte de construcción de paz, democratización y reconciliación.

Otros ejemplos de cómo esta retórica marca los titulares de los medios de comunicación y los preocupaciones de entidades estatales se registran en: *El arte como actor en el proceso de paz*, especial virtual del periódico *El Tiempo* (2017) donde se proclama que “víctimas, artistas y hasta victimarios del conflicto colombiano han encontrado en la cultura un medio para exorcizar los traumas, denunciar la violencia y hacer memoria de lo que ha sufrido el país”, y en eventos como la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia celebrada en 2015, la cual buscó “que el arte y la cultura sean tenidos en cuenta en el Proceso de Paz, pero más allá de eso, incidir en una sociedad que necesita movilizar la mente, el cuerpo y el espíritu alrededor de la posibilidad de construir una cultura de paz en donde todos podamos ser y podamos ejercer una ciudadanía libre y democrática”, en la cual fueron convocados 109 invitados internacionales de 37 países, 354 invitados nacionales de todas las regiones del país, 150 procesos artísticos y culturales y 15 líderes indígenas (IDARTES, 2015).

Podríamos incluir también en este breve recuento la iniciativa de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, en su Cátedra de Nuevas Políticas Culturales⁶, en busca de analizar enfoques y tendencias en las políticas culturales y discutir sobre la importancia de la memoria en la construcción de la paz y, en particular, sobre la necesidad de argumentar la noción de paz, de reconocer la participación de artistas y gestores culturales en la generación de memoria, superación y reconstrucción de sentido entre comunidades afectadas directamente, así como de integrar de manera sistemática la dimensión cultural en los procesos en el posconflicto.

A nivel nacional, está el documento que propone la construcción de una *Política pública para la población víctima del conflicto armado, desde el arte y la cultura, en la construcción de memoria histórica* (Mincultura, 2016): las declaraciones de la ministra de Cultura (Corporación Nuevo Arco Iris, 2014) y del Alto Comisionado para la Paz (Mincultura, 2017), en reunión con los 65 secretarios y directores de cultura departamentales, distritales y de ciudades capitales; y el proyecto *Expedición sensorial*, iniciativa realizada en el año 2016 para revitalizar los saberes y capacidades de las comunidades y sus procesos culturales y que, en palabras del Ministro del Posconflicto, “busca convertirse en un modelo de política pública para los sectores rurales” (Arcadia, 2017), como otros

⁶ Desde el año 2003, y durante tres años consecutivos, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, en alianza con centros de educación superior, organizaciones culturales y entidades internacionales promovió la realización de una Cátedra de Nuevas Políticas Culturales como un espacio de debate y participación ciudadana en torno al balance y perspectivas de las políticas culturales en la ciudad frente al escenario del posconflicto.

ejemplos de la diversidad de propuestas que se llevan a cabo en nombre del binomio cultura-paz.

Como lo sugieren los apartados previos, en los últimos años se ha acoopiado un significativo *dossier* de experiencias con una amplia diversidad geográfica y temática sobre el uso de la cultura y de las artes, en particular, en la transformación de conflictos y en trabajos que tienen una conexión implícita o explícita con la construcción de la paz. Sin embargo, es necesario decir que, aunque de cierta manera se ha generado una creciente conciencia acerca de las dificultades y los múltiples retos que implica esta empresa, aún son incipientes la reflexión y el desarrollo de conocimiento crítico a partir de estas experiencias desde las artes y la cultura. De la literatura producida en Colombia, hay que destacar el trabajo de Ana María Ochoa a partir de su experiencia en el Ministerio de Cultura, en un examen de los usos de la cultura y las artes en los procesos de paz. En su libro *Entre los derechos y los deseos* (2003a), Ochoa plantea un análisis en profundidad de los alcances, preguntas y dilemas que se derivan de la implementación del Programa CREA: una Expedición por la Cultura Colombiana. En el ámbito de las artes plásticas, sobresalen las reflexiones recientes de Alejandro Gamboa sobre el auge de las prácticas artísticas que representan la guerra, los dispositivos de visualidad que despliegan, las representaciones que movilizan y las consecuencias políticas de su perspectiva (2016, p. 16), así como el trabajo realizado por el grupo de investigación Ley y Violencia: Comunidades en Transición, de la Universidad de los Andes, a partir de una investigación sobre las relaciones entre historia, memoria y justicia en el contexto de la justicia transicional en Colombia, el cual explora las problemáticas relaciones entre expresiones artísticas y los fenómenos de violencia en Colombia.

Con el ánimo de aportar elementos a estas reflexiones, este texto se centra en señalar los precedentes que, en términos de política cultural pública, están en la base de la retórica que exalta la cultura y más específicamente las expresiones artísticas como un elemento clave para encontrar alternativas a la violencia que ha padecido el país. Las argumentaciones que se esgrimen actualmente no surgieron ahora; son recientes, pero tienen antecedentes. La apuesta es volver la vista atrás por un momento y revisar qué tanto de la retórica actual está enraizado en palabras, sentidos y caminos por los que ya hemos transitado.

VOLVER LA VISTA ATRÁS

En Colombia, desde 1984, cuando se concretaron los primeros acuerdos de “tregua armada” entre el gobierno nacional y algunas de las organizaciones insurgentes⁷ y se ensayaban fórmulas de “solución política al conflicto armado”, aparecen a través de la geografía nacional las primeras expresiones de un activismo por la paz. Mauricio García-Durán, S.J., planteó que, si bien entre 1978 y 1985 se produjeron tímidamente cierto tipo de acciones y se desplegaron algunos elementos simbólicos, solo posteriormente, en la década de los 90, se va a identificar el activismo por la paz, cuando la movilización por la paz tuvo una intensidad más significativa, por su carácter masivo, por el repertorio creciente de acciones y por su cobertura nacional. En cuanto surge y se incrementa el activismo por la paz en diversos ámbitos sociales y ciudadanos, la búsqueda de la paz en el ámbito gubernamental se centra en las negociaciones con los grupos guerrilleros; sin embargo, y pese a las desmovilizaciones de algunos de estos grupos entre 1989 y 1994, los niveles de violencia no se redujeron y, por el contrario, se incrementaron.

El inicio de los años 90 fue uno de los momentos más críticos de la historia reciente del país. Hoy en día parecen olvidados aquellos años, cuando se hizo más evidente la desolación y desconfianza que generaron los confusos hechos del 6 de noviembre de 1985⁸, las dinámicas del conflicto interno, particularmente la guerra sucia que se desató entre 1986 y 1989 en el Magdalena Medio, Urabá y el departamento del Meta y la incuestionable presencia y aumento de poder del narcotráfico y el paramilitarismo.

Son estas algunas de las múltiples las razones por las cuales en esa década se expresa de manera más contundente la demanda colectiva, pública y organizada por la defensa de la vida y por unas condiciones mínimas de paz en las que fuera posible la convivencia. Recordemos la Marcha del Silencio, realizada el 25 de agosto de 1989, una semana después del magnicidio del candidato presidencial Luis Carlos Galán, y Movimiento de la Séptima Papeleta⁹ liderado por una población universitaria, que sale a la calle

⁷ Bajo el gobierno de Belisario Betancur, se inicia un diálogo nacional y la reorganización de la Comisión de Paz designando 40 miembros pertenecientes a distintos sectores sociales y políticos. Su tarea fue adelantar discusiones con diferentes sectores sociales sobre la reforma política y social, así como diálogos con la guerrilla. Dicha Comisión de Paz firmó un cese del fuego con: las FARC, en marzo de 1984, el M-19, EPL y ADO, en agosto de 1984, y unos sectores del ELN, en diciembre de 1985.

⁸ Cuando guerrilleros del M-19 asaltan el Palacio de Justicia y en respuesta el ejército irrumpe y desata el incendio del edificio, la destrucción de sus archivos y la muerte de once magistrados de la Corte Suprema de Justicia y de numerosos funcionarios y visitantes.

⁹ El gobierno del presidente Virgilio Barco había promovido un “Referendo extraordinario por la paz y la democracia” que se vio obligado a hundir en enero de 1990, debido a la presión violenta de los carteles del narcotráfico para que se incluyera una pregunta sobre la extradición. A raíz de este hecho y de la violencia generada, grupos de estudiantes de universidades públicas y privadas impulsaron la inclusión de una

ante la degradación de la vida política y social y la presencia del narcotráfico como catalizador de la violencia y factor de descomposición del conflicto armado. Algunos de los promotores de este movimiento –Óscar Guardiola, Catalina Botero, Darío Dangond y Óscar Ortiz– señalan que la movilización y la conciencia del movimiento estudiantil se desataron ante las masacres y el asesinato sistemático de líderes políticos, jueces, magistrados, policías, etc. Dangond recuerda, en efecto, cómo en Santa Marta, en los años 70, el programa de los jóvenes después de la escuela era ir al anfiteatro a ver cuántos muertos había. Esa violencia que vivió en sus años de juventud en la bonanza marimbera se extendió en los 90 a todo el país y dejó de ser un asunto de lejanas regiones para incrustarse en la vida de ciudades como Bogotá, donde, en palabras de Dangond, “uno sabía que salía de la casa, pero no si iba a volver” (Contravía, 2009). Posterior a este movimiento ciudadano –que creó un hecho político supraconstitucional sin precedentes en el país e hizo posible una reforma constitucional, tantas veces aplazada– y ante el crecimiento de las violencias, las acciones ciudadanas masivas por la paz aumentaron en número y magnitud. Entre 1996 y 1999 se promovió el Mandato de los Niños y Niñas por la Paz (1996), el Mandato Ciudadano por la Paz (1997), la Asamblea Permanente de la Sociedad Civil por la Paz, que tuvo su primera sesión en 1998, y la Marcha del No Más, el 24 de octubre de 1999, entre muchas otras acciones.

En este contexto de desestabilización social, política y económica en el país y dentro del repertorio de acciones originadas en el deseo de un estado de paz, múltiples voces, desde distintas instancias, llamaron la atención sobre la potencialidad de la cultura en los procesos que vivía el país y la señalaron como un mecanismo que haría posible generar el anhelado estado de convivencia pacífica. En efecto, en distintos ámbitos se empezó a consolidar una idea de cultura que oscilaba entre considerarla, por un lado, como una especie de acervo de costumbres y modos de hacer que nos constituyen como colombianos o que nos identifican con lo violento, lo ilegal, lo desviado –con lo que se postulaba que los colombianos somos violentos por naturaleza, como si ello fuera algo inherente o una esencia que nos identificara e integrara– o, por otro lado, verla como la panacea que cura todos los males que nos aquejan, cuyo “uso” se promueve para alcanzar la anhelada paz.

Por supuesto, entre estos dos extremos aparecía toda una gama de formas de entender, asumir y utilizar el término cultura, que, a la vez que se la hacía funcional a las misiones de las entidades culturales del momento, les daba forma a estas y justificaba las que habrían de surgir en adelante. De he-

“Séptima papeleta” en las elecciones del 11 de marzo de 1990 para realizar una Asamblea Constituyente en Colombia.

cho, a mediados de los años 90, la propuesta de crear un Ministerio de Cultura como el Ministerio para la Paz avanzó en medio de encendidos debates en contra y a favor, al mismo tiempo que las políticas neoliberales orientaban la disminución del Estado y la privatización de algunas de sus funciones según la retórica que asimila lo estatal con ineficiencia. Esta nueva entidad se formalizó finalmente en 1997, en el marco de una controversia mayor sobre la legitimidad del gobierno de Ernesto Samper¹⁰, y fundamentó su existencia en el desarrollo de proyectos que señalaban el camino hacia la paz, tal y como se registró en la prensa unos meses después de creado.

El Ministerio de Cultura deberá justificar su presencia en el panorama político y social del país, con obras y proyectos que apunten al logro de la anhelada paz y que sirvan al propósito de apoyar y enriquecer la maravillosa diversidad cultural de la nación [...]. Estamos seguros de que en la búsqueda de la paz conviene que cada región, cada etnia y cada grupo tengan la oportunidad de expresarse, y qué mejor vehículo que la cultura para exponer la diversidad del pensamiento. Ningún esfuerzo en pro de la tolerancia y el respeto por las ideas ajenas será en vano. // Ha comenzado bien el Ministerio, orientado hacia el fin preciso. Y es grande su responsabilidad, más aún cuando se le ha encargado de explorar los caminos del entendimiento y de la hermandad. No podemos menos que animar a los protagonistas de esta empresa para que no desfallezcan en la búsqueda de la esquiua paz (Nullvalue, 1997).

A partir de entonces, la relación paz-cultura se invoca como algo inherentemente natural en los discursos institucionales y en las políticas culturales estatales, y de manera creciente es apropiada por los agentes culturales y por los colectivos que movilizan diversas acciones colectivas de paz. El binomio cultura-paz se instala en la retórica institucional y se naturaliza, de tal forma que la cultura, nombrada como un sustantivo genérico, sin historia y sin conflicto, se presenta ungida de un poder especial para, entre muchas otras cosas, transmutar el conflicto social, explorar caminos de tolerancia y lograr una convivencia pacífica. La cultura se pondera como aquello que conlleva la perfección espiritual armónica y, por tanto, como un camino para alcanzar una idea particular de paz.

¹⁰ Cuyo periodo presidencial transcurrió entre 1994 y 1998, en medio de debates y fuertes críticas, pues, después de posesionado, fue acusado de haber recibido para su campaña dinero de uno de los carteles del narcotráfico, el de Cali. En medio de los debates nacionales, una investigación de la Fiscalía General conocida como El Proceso 8000 y la descertificación por el gobierno de los Estados Unidos, Samper se defendió diciendo: “Si entró dinero del narcotráfico en mi campaña presidencial, en todo caso fue a mis espaldas”.

POLISEMIA

Antes de continuar esta reflexión, es necesario aclarar que estos dos conceptos –cultura y paz– son complejos, amplios y multidimensionales. Cuando se revisan los reportes de prensa y documentos de registro sobre los procesos y activismos por la paz, se encuentra que, al invocar la cultura como el conjuro eficaz para alcanzar la anhelada la paz, un mismo grupo no siempre apunta en el mismo sentido y hasta designa cosas relativamente diferentes. En general, el lenguaje humano es polisémico, pero unas palabras contienen mayor carga de ambivalencia que otras; en nuestro caso, cada uso de los términos –cultura y paz– constituye un campo semántico específico y un campo de fuerzas que lleva grabadas las huellas de las relaciones sociales que los han producido y que a su vez contribuyen a definir y producir.

En efecto, hoy en día contamos con una diversa y amplia literatura sobre estos términos y también enormes controversias que nos recuerdan la importancia de situar históricamente estos conceptos, para no olvidar que lo que entendemos y asumimos respecto de cada uno de ellos está inscrito en un régimen de verdad, régimen que a su vez produce relaciones de saber y poder en las cuales se libra una lucha permanente por la primacía. Es decir que las palabras “cultura” y “paz” –y lo que hacemos en su nombre– responden a un régimen de verdad que define las condiciones mismas desde las cuales aquellos que pensamos y disputamos el mundo distinguimos los enunciados falsos de los verdaderos, proscribimos los discursos alternativos y definimos las técnicas adecuadas para la obtención de la verdad en nuestro contexto y situación histórica particulares.

Al revisar en diferentes medios los documentos institucionales y las declaraciones de diversos actores sociales, se percibe que la paz es un valor muy importante y una situación deseable. Sin embargo, al intentar precisar las condiciones de esta situación deseable en las retóricas de la paz aparece un concepto polivalente, que adquiere diferentes dimensiones, cualidades y fuerzas vinculantes según el contexto en que se lo mire, los sujetos que involucre y el fin que persiga. Angelika Rettberg coincide con esta idea cuando afirma que a nivel internacional “el común denominador de los debates sobre estos temas –que se refleja en la multiplicidad y heterogeneidad de los programas y estrategias que han adoptado organizaciones nacionales, internacionales, públicas y privadas– es que no hay consenso sobre el significado de la palabra ‘paz’ y cuáles son las condiciones suficientes para generar las bases de una paz duradera o para evitar que los conflictos se reanuden” (2013).

Aunque a lo largo de las últimas décadas han emergido análisis multidimensionales de los conflictos y la violencia en nuestro país, que asumen

que la paz es mucho más que el cese de la confrontación política armada y que su construcción exige la asimilación positiva de los conflictos, es frecuente encontrar concepciones dominantes de la cultura occidental a lo largo de nuestra historia, que llevan muchas veces a postular una noción de paz entendida como mera ausencia de guerra y de desórdenes internos, la cual autores como Johan Galtung¹¹ han llamado la *paz negativa*¹². Son comunes las ideas de paz que mantienen un fuerte vínculo con el término *eirene* que en la antigua Grecia se usaba para referirse a un estado de ausencia de hostilidades entre ciudades griegas o al interludio entre dos conflictos, es decir, una armonía en la unidad interior y social griega, un estado de tranquilidad interior que aplicaba solo a los grupos griegos y nunca a las interrelaciones entre griegos y quienes no pertenecían a la civilización helénica, es decir, los “barbaros”¹³. De la misma manera encontramos también descripciones que nos remiten al término romano *pax* vinculado a *pactum* y a una idea de paz que respondía a una estructura social y económica imperialista que buscaba velar por la ausencia de conflictos y rebeliones violentas dentro de los límites del Imperio Romano mediante un poderoso aparato militar. La *pax* romana era una relación legal que mantenía una ley y un orden establecido, en procura de mantener el *statu quo*, es decir, de defender los intereses de los que se beneficiaban de la estructura del Imperio respecto de los que quedaban en la periferia. Igual que en la idea griega de paz, los “barbaros” no estaban incluidos en la *pax* romana.

Estas ideas de paz como ausencia de guerra y de desórdenes internos y como un sistema de control para mantener un orden específico fue dominante a lo largo del siglo XIX y XX e incluso aún sigue encontrándose en muchas de las propuestas que se movilizan en diversos contextos. Vale la pena decir que esta concepción de paz como un estado ideal de ausencia de conflictos o de guerra se encuentra consignada en documentos tales como la *Carta*

¹¹ Johan Galtung es investigador, teórico, conferencista, asesor gubernamental y activista en estudios para la paz. Ha sido profesor de estudios para la paz en numerosas universidades y director de la Red Internacional para la Paz y el Desarrollo. En 1959 fundó el Instituto Internacional de Investigaciones para la Paz en Oslo. En el año 2015 estuvo en Bogotá, invitado al Congreso Internacional de Comunicación Social para la Paz de la Universidad Santo Tomás y a la Cátedra de Nuevas Políticas Culturales de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá.

¹² La *paz negativa* está relacionada con los estudios sobre la guerra que la definen a partir de lo que no es, o sea, como ausencia de guerra, en particular, como ausencia de guerra entre Estados. Galtung (2003) reconoce dos tendencias en esta concepción: en la primera, la paz significa unidad interior frente a una amenaza exterior, de la que surgen las luchas que han caracterizado la historia de Occidente y los aparatos militares, con sus respectivas expresiones de militarismo y armamentismo, a nivel nacional, e imperialismo y expansionismo colonial, a nivel internacional. La segunda tendencia que se presenta desde el Imperio Romano y que nace junto al concepto de “derecho de Estado”, asume la paz como netamente eurocéntrica y aspira a un universalismo con un centro social, político y cultural en Occidente.

¹³ Aquellos seres humanos que, desde una perspectiva etnocentrista, no comparten los valores de la sociedad a la que yo pertenezco y, por tanto, se les niega su pertenencia al género humano y se asumen como una amenaza.

de las Naciones Unidas, en cuyo artículo 26 se proscribe el armamentismo, así como en diversas resoluciones de la Asamblea General de la Organización de Naciones Unidas (ONU), en la *Declaración Universal de Derechos Humanos* y en el Preámbulo de la *Carta constitutiva de la Organización de Estados Americanos* (Moreno, 2014). En suma, esta noción hace parte del arsenal de ideales que promueven estos instrumentos de política internacional, que Colombia ha suscrito de manera incondicional. De hecho, Rettberg (2013) señala cómo la ONU, organismo internacional creado al finalizar la Segunda Guerra Mundial con la misión de “mantener la paz y la seguridad internacionales”, ha sido la cuna de los principales insumos conceptuales y materiales de la construcción de paz y es, en la actualidad, la organización internacional con el mayor número de oficinas encargadas de aspectos relacionados con este campo: operaciones de mantenimiento de paz, desplazamiento forzado y refugiados, desarrollo, menores de edad, erradicación de minas antipersonales, desarme de combatientes y asistencia electoral.

Solo hasta bien entrado el siglo XX, cuando los estudios de paz se configuran en un campo, se introduce una noción diferente, que entiende la paz como elemento opuesto a la violencia verbal, física y psicológica que se piensa y verbaliza en una cultura concreta. Galtung –quien a finales de los años 60 planteó el concepto de violencia estructural¹⁴ y posteriormente lo complementó con las nociones de violencia directa¹⁵ y cultural¹⁶– propuso entender la violencia como las “afrentas evitables a las necesidades humanas básicas, y más globalmente contra la vida, que rebajan el nivel real de la satisfacción de las necesidades por debajo de lo que es potencialmente posible” (2003). En este marco, el autor planteó cuatro clases de necesidades básicas que podían ser mancilladas y, por tanto, generar violencia: necesidades de supervivencia (negación: muerte, mortalidad); necesidades de bienestar (negación: sufrimiento, falta de salud); necesidad de representación, identidad (negación: alienación) y necesidad de libertad (negación: represión).

A partir de allí, se han incorporado elementos que complejizan e intentan señalar diferentes dimensiones y relaciones que hacen que no exista paz, aunque no haya una guerra declarada. De hecho, en 1982 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) indicaba la necesidad urgente de estrechar la colaboración entre las naciones,

¹⁴ La que forma parte de la estructura social e impide cubrir las necesidades básicas, como la generada por la desigualdad social, la falta de servicios sanitarios o educativos básicos, etc.

¹⁵ La que supone una agresión física. Formas de maltrato físico, como el asesinato, la tortura, una bofetada, una mutilación, son ejemplos de violencia directa.

¹⁶ La que hace que la violencia estructural y la directa aparezcan o se perciban como cargadas de razón o, por lo menos, no tan malas. Son aquellos aspectos del ámbito simbólico que pueden utilizarse para justificar o legitimar y hacernos percibir como normales situaciones de violencia profunda.

garantizar el respeto del derecho de los demás y asegurar el ejercicio de las libertades fundamentales del hombre y de los pueblos y su derecho a la autodeterminación como baluartes de paz. Así mismo, en 1992 el entonces Secretario General la ONU, Boutros Boutros-Ghali, en las memorias sobre la labor de esta organización tituladas *Un programa de paz* (Naciones Unidas, 1992), señalaba cómo la experiencia acumulada en las décadas anteriores había traído como aprendizaje que el establecimiento, mantenimiento y consolidación de la paz debe ser entendido como un proceso dinámico que va más allá de la resolución de conflictos por medio de negociaciones de paz o victorias militares y que implica diversos retos y frentes de acción paralelos. Desde entonces, la ONU promueve una cultura de paz que establece una identificación entre cultura de la no violencia y cultura de paz y que subraya el aporte cultural que contienen ciertos valores, actitudes y comportamientos.

En nuestro contexto, un ejemplo de la ampliación de contenidos y significados de la noción de paz lo encontramos en las discusiones planteadas en el Simposio “Culturas para la Paz” que se llevó a cabo en 1992 en el marco del VI Congreso de Antropología, donde se sugirió una mirada multidimensional sobre los conflictos y la violencia en el país, desde una perspectiva en que la paz en Colombia significaba mucho más que el cese de la confrontación política armada, y que su construcción debía estar asociada a la resolución de conflictos sociales y políticos, mil veces pospuestos, a la asimilación positiva de los conflictos y al mejoramiento de la calidad de las relaciones sociales, en un país pluriétnico como el nuestro.

En efecto, en Colombia se van movilizando diversas expresiones y formas de llamar la paz, lo cual no significa la negación o adscripción absoluta a una u otra, sino más bien su mezcla o superposición, como en una especie de palimpsesto. A las voces que la ven solo como la ausencia de guerra se suman otras que señalan que en la base de nuestro conflicto se encuentran las persistentes relaciones de desigualdad y una forma particular de abordar los conflictos, de vivir las diferencias y de relacionarnos con el otro, que hacen que la democracia colombiana esté habitada por violencias difusas y multiformes. Es decir, se integra la idea de que el no reconocimiento del otro es también una fuente del conflicto. En pocas palabras, desde una perspectiva que supone que la paz es mucho más que el cese de la confrontación política armada y que hace eco de lo propuesto en la Constitución de 1991¹⁷, se enfatiza en la diversidad cultural y se incorporan preguntas sobre cómo crear

¹⁷ Además de proclamar que Colombia es un Estado que reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana, en su artículo 22 designa la paz como un derecho fundamental.

unas relaciones basadas en el respeto a la diferencia, la cooperación, el apoyo mutuo, la colaboración y la creación de condiciones de confianza mutua.

En consecuencia con estas perspectivas, la relación entre paz y cultura se refuerza bajo la presunción de que la cultura o, mejor, algunas expresiones culturales hacen posible estas situaciones de cooperación, confianza, apoyo mutuo y asimilación positiva de los conflictos. Así pues, el término cultura, lleno de sentidos y tremendamente polisémico, también se invoca y se pone a funcionar en relación con la paz de múltiples maneras.

Afirmar hoy en día que cultura es un término polisémico y un componente estructurante de las relaciones sociales no es una novedad. Si bien el concepto cultura, como lo señala Santiago Castro-Gómez, “hunde sus raíces en el historicismo teleológico propio de la modernidad” (1999, p. 101), durante las últimas décadas se han producido una serie de movimientos académicos y sociales que desplazan sus usos tradicionales y cuestionan los lugares en los cuales se la inscribió como “Cultura”, siempre en singular y con mayúscula. Las transformaciones surtidas en las últimas décadas han conducido a la emergencia de la “cultura” como un objeto digno de convertirse en un “área del conocimiento” y a modificar las prácticas mediante las cuales se la interpreta, valora y produce. La cultura “ya no es lo valiosamente accesorio, el ‘cadáver exquisito’ que se agrega a los temas duros” (Rey, 2002, p. 1), ni un epifenómeno o simple proyección de las estructuras y condiciones materiales de la sociedad, sino que es constitutiva de la realidad social, en cuanto contiene “estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas” (Geertz, 2001, p. 26), y, a la vez, es una dimensión afectiva y práctica de (re)producción económica y simbólica del capitalismo global.

Estas transformaciones, que han venido siendo registradas y analizadas por la academia e impulsadas en diversos contextos por diferentes fuerzas sociales y económicas, no se incorporan de manera inmediata en la retórica estatal colombiana ni tampoco reemplazan antiguas nociones. A pesar de la falta de consenso en torno a un concepto o noción de cultura, en los documentos de las dependencias culturales públicas es posible encontrar de manera frecuente dos acepciones del término: la humanística y la antropológica. Por una parte, se encuentra la noción de cultura selectiva, jerárquica y normativa, atada a una concepción humanista que asocia el término a un tipo determinado de actividades y a sus resultados culminantes, calificados como nobles por sus valores estéticos o espirituales, entre las que se encuentran las expresiones artísticas canónicas, que deben ser adquiridas y transmitidas mediante la educación y que garantizan una forma organizada y ordenada de vivir de acuerdo con el canon europeo, en una palabra, de vivir la vida civilizada. La cultura –usada en el sentido del refinamiento de la mente y del

comportamiento y entendida como un bien cuya posesión ennoblece, dignifica, perfecciona— marca la diferencia con aquellos que no lo poseen, es decir, las poblaciones bárbaras y salvajes.

Una relación de poder está implícita en esta representación del otro como no civilizado, como un bárbaro y, por tanto, sometido al poder civilizador; de allí que se construya al “otro” como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo que se justifica la conquista y el establecimiento de sistemas de administración, instrucción y disciplinamiento de sus subjetividades. Es numerosa la literatura que analiza cómo la maquinaria geopolítica de saber/poder ha subalternizado otras voces de la humanidad desde el punto de vista cognitivo y ha declarado como ilegítima la existencia simultánea de distintas formas de conocer y producir conocimientos, ello a partir de construir una autoimagen ideológica de la modernidad occidental y una visión teleológica y eurocéntrica de la historia y del futuro de todos los seres del planeta que lleva a asumir como natural este tipo de clasificaciones y las relaciones que de allí se desprenden.

Un ejemplo de esta concepción lo encontramos en el informe que en 1935 redactó el entonces Ministro de Educación, Luis López de Mesa, quien, al mencionar la colección de literatura universal de la Serie Cultura Aldeana —editada para dotar las bibliotecas escolares en todo el país—, equiparaba la edad mental de los campesinos de nuestro país a la inteligencia infantil de un niño de diez a catorce años de edad (1935, p. 23) y comparaba a los indígenas con salvajes, en los cuales el erario “gasta una cantidad apreciable, más o menos el 20 por 100 en los últimos años [...], en la catequesis o divulgación del dogma cristiano, la escuela oficial para los niños, y el orfanato en donde se da a estos una completa orientación hacia la vida civilizada” (p. 54). Para López de Mesa los campesinos, que es otra manera de designar a la población racializada que no hacía parte del proyecto andinocéntrico, eran menores de edad, seres en un estado inferior a quienes había que conducir hacia una vida civilizada mediante la catequesis, el aprendizaje de la lengua y las sanas costumbres occidentales. En coherencia con este eje estructural de pensamiento y con un sistema básico de clasificación de las poblaciones construidas como no-blancas —los campesinos, los indígenas, los afrodescendientes e incluso las mujeres—, la “cultura” se entendía como un proceso de refinamiento de la mente y del comportamiento se convierte en un campo de intervención del Estado, necesario para que esta población pueda pasar de un estadio inferior a uno superior, mediante la combinación de acciones de vigilancia, control, castigo y formación para la civilidad (Sáenz, 2007, p. 21).

Por otra parte, se halla también una visión antropológica que intenta ampliar la tradicional noción humanista, al incorporar dentro de su definición los hábitos, valores, costumbres y habilidades adquiridos por el hombre como miembro de una comunidad. En esta línea apunta la definición que propuso la Unesco en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales realizada en México en 1982 y que fue acogida en Colombia en su Ley de Cultura: “en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”.

Si bien esta noción complementa y desjerarquiza nociones anteriores, este reconocimiento de costumbres y contenidos culturales acentúa un cierto carácter estático y esencialista de las relaciones políticas entre los distintos actores sociales. Por ello algunas críticas señalan que, al ser considerada la cultura como resultado del esfuerzo humano, suele definirse en función o no de la aparición de una serie de realidades materiales e ideales que terminan convertidas en atributos, de cuya existencia depende su autenticidad y legitimidad. Es decir, la cultura, así entendida, suele desplegarse como una categoría universal que crea sujetos sociales genéricos y atemporales, a los que se los incluye en sociedades estáticas y homogéneas que siguen siendo vistas, estudiadas y clasificadas desde afuera. Como ejemplo de esta visión antropológica, pero sustantiva, de cultura, Rojas señala que “durante el período de debates de la Asamblea Constituyente la inclusión de las poblaciones negras como grupo étnico fue problemática y no llegó a hacerse explícita, ni en el texto definitivo de la nueva Constitución, ni en el Artículo Transitorio que se incluyó para proteger los intereses de las comunidades habitantes de la cuenca del Pacífico”. Rojas y Castillo (2005) citan a Wade y reafirman que

... la manera como se moldeó el discurso sobre los grupos étnicos, fundamentado en la imagen de lo indígena (Wade, 1997) contribuyó a hacer más problemático el asunto. Parece como si las poblaciones negras, al no ser poseedoras de un idioma diferente al castellano, tener formas de autoridad tradicional en sus territorios, además de haber vivido procesos de interacción y mestizaje con otras poblaciones, no pudieran ser pensadas en términos de una cultura diferente a la de la sociedad blanca/mestiza (p. 52).

En suma, tanto estas dos acepciones del término cultura –la humanística y la antropológica– como las múltiples y diversas acepciones del término paz que encontramos frecuentemente en los relatos institucionales y entre

artistas y activistas por la paz nos hablan de las memorias de las relaciones sociales que los han producido, de sus tensiones y de las formas en que se ha intentado fijar sus significados.

LAS POLÍTICAS CULTURALES PÚBLICAS

Hasta aquí hemos venido examinando cómo las nociones de lo que comúnmente hemos entendido por cultura y paz son complejas, amplias y multidimensionales y se encuentran entroncadas en enormes controversias. A continuación introducimos el concepto de *política cultural*, en cuanto esta tiene referentes ideológicos y propósitos que han servido para movilizar nociones particulares de cultura y a su vez diversas concepciones de paz y relaciones con la cultura y los usos que se han hecho de una y otra.

Una reflexión sobre las políticas culturales supone entender las transformaciones que se han surtido en las últimas décadas y que han conducido a la aparición de la “cultura” como un objeto *digno* de convertirse en un “área del conocimiento”, así como a la transformación de las prácticas de interpretación, valoración y producción de esta. Por ello en las últimas décadas, y a medida que las políticas culturales empezaron a forzar las puertas de las universidades (Teixeira, 2009) ha sido recurrente la pregunta por cómo entender hoy en día sus territorios y fronteras, cuando se han producido una serie de movimientos que, al mismo tiempo que cuestionan las visiones convencionales de la cultura como fantasía, simple escape, pasatiempo de élite o mera contemplación, la promueven como una mercancía o como un dispositivo simbólico y político.

Cierto es que las políticas culturales son un instrumento retórico abierto a diferentes usos, incluso antagónicos, que varían de acuerdo con los contextos, lo que tiene que ver con la historia intelectual y la inserción que cada autor asume en su conceptualización. En efecto, las políticas culturales se han destacado en las últimas décadas como un campo de intensas disputas teóricas y políticas. Aquello que frecuentemente se identificaba con el término políticas culturales ha ido adquiriendo un carácter más complejo y, si se quiere, autónomo. Han dejado de ser un área anexa de la educación, referida exclusivamente a lo realizado por el Estado, y se ha venido convirtiendo en un espacio o dispositivo para activar nuevos procesos sociales. Ana María Ochoa recordaba que aunque la esfera que prevaleció como articuladora de las políticas culturales en América Latina fue históricamente el Estado, a comienzos del nuevo siglo XXI las políticas culturales se han convertido en un campo

de aguda controversia, pues en las últimas décadas las fronteras entre arte, cultura y política se han transformado radicalmente.

Pese a que lo que queremos decir con cultura y la manera como se justifica el sentido del arte en la sociedad son terrenos en disputa (Ochoa, 2003a, p. 17), es posible ubicar algunas tendencias que, más que campos cerrados y autónomos, con claros límites, son líneas de pensamiento y acción que se entrecruzan para movilizar proyectos específicos. En primer lugar, está la tendencia que marcó Néstor García Canclini en su texto *Políticas culturales en América Latina*. Allí señalaba la corriente que centra el interés en la acción estatal y se enlaza a unos objetivos que se proponen como “universales” y que frecuentemente aparecen implícitos o codificados en las constituciones de cada país: la conservación del patrimonio artístico e histórico; el apoyo a la creación y producción artística y a la innovación; la ampliación del acceso y la participación en la cultura; y la protección al pluralismo y a la libertad de expresión. En esta tendencia, en cuya construcción de sentidos ha jugado un papel importante la Unesco desde la década de los 70¹⁸, lo que varía de país a país sería el énfasis, el grado de prioridad que se atribuye a cada uno de esos objetivos y los modelos gubernamentales empleados para conseguirlos.

En segundo término, está la tendencia que intenta superar visiones estatistas de la política y de la cultura, vista como campo autónomo separado de lo político y reducido al consumo de bienes y servicios, para abarcar un amplio terreno de acciones diversas a través de las cuales se redefine la manera como valoramos las artes y la cultura en la sociedad. Al plantear una visión ampliada de las políticas culturales como campo relacional y, por ende, como terreno de luchas y negociaciones, el objeto a promover no son tanto las culturas especializadas, industriales o de élite, sino la cultura cotidiana, donde los individuos interactúan elaborando un mundo de sentidos compartidos. En esta perspectiva, la política cultural no la ejerce solamente el Estado, sino también los movimientos sociales, grupos y colectivos artísticos, organismos internacionales, cooperativas, empresas, etc., que generalmente establecen relaciones entre sí para movilizar sus agendas culturales, sociales y políticas. En este sentido, Arturo Escobar subraya que las políticas culturales tienen que ver con las articulaciones discursivas y los procesos que se generan cuando “diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto en contextos de condiciones históricas particulares” (Escobar, Álvarez y Dagnino, 2001). Aquí encontramos varios desplazamientos importantes: de una noción convencio-

¹⁸ De hecho, autores como Rubén Bayardo afirman que las políticas culturales son un campo de problemas construido internacionalmente en la segunda mitad del siglo XX, con el fin de las guerras mundiales y la conformación del Sistema de las Naciones Unidas.

nal de la cultura se pasa a una que visibiliza las prácticas cotidianas como un terreno para y fuente de prácticas políticas; de una visión centrada en el Estado como agente principal se pasa a la pluralización de los agentes de la política cultural, que ahora incluye diversos actores y movimiento sociales; y, finalmente, de una noción restringida de los alcances de las políticas culturales se pasa a una que las plantea como formas de transformación o de construcción de ordenamientos sociales.

Como hemos dicho, estas son líneas de pensamiento y acción que se entrecruzan para movilizar proyectos específicos, en las cuales es posible encontrar dos ideas que están fuertemente imbricadas, suelen reproducirse de manera silenciosa y dominan las retóricas sobre la política cultural: la primera se refiere a la visión que tiende a deshistorizar la cultura y el arte, fundamentando su importancia en “valores inmanentes” que se constituyen en un recurso prodigioso que por sí mismo hará “de los pueblos comunidades más civilizadas, más justas y más sanas y de las personas seres más inteligentes, sensibles y respetuosos de otros (Unidad de Arte y Educación, 2008). La segunda línea de pensamiento concibe las políticas culturales como acciones que sirven para llenar los vacíos de un sujeto que se define como éticamente incompleto, moralmente frágil, cuya posibilidad de convivencia en una sociedad debe ser disciplinada y orientada por un orden social racional que traza una línea divisoria radical entre civilización y barbarie y donde la educación y la cultura han jugado un papel importante. En esta última línea, Miller y Yúdice ubican el término “política cultural” en el vértice entre gubernamentalidad y gusto, dirigido a la producción de sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento, bien sea en el plano individual o en el público (2004).

En Colombia el debate sobre las políticas culturales ha sido amplio y en él han participado intelectuales, académicos y sectores artísticos, organizaciones y entidades públicas. Desde el siglo anterior, se puede identificar en la institucionalidad pública de cultura un conjunto de medidas y acciones en este tema, que, si bien, como señalan Mena y Herrera (1994), representan a lo sumo un conjunto de propuestas viables, que no alcanzaron su implementación completa ni la debida sanción gubernamental, sí han implicado acuerdos temporales sobre situaciones percibidas como insatisfactorias o problemáticas, unas decisiones de inversión y el desarrollo de programas y proyectos para atenderlas. En este sentido, y siguiendo a André-Noël Roth, desde nuestra perspectiva han existido políticas culturales públicas en Colombia desde los años 30 del siglo XX, pues “un conjunto formado por uno o varios objetivos colectivos considerados necesarios o deseables, que son tratados por unos medios y acciones, por lo menos parcialmente, por una

institución o u organización gubernamental con la finalidad de orientar el comportamiento de actores individuales o colectivos para modificar una situación percibida como insatisfactoria o problemática” (2002, p. 27). A partir de esta noción, expondremos en los siguientes apartados algunos elementos que muestran cómo se ha desarrollado una política cultural pública en la que emerge la asociación entre cultura y paz y cuáles son sus referentes.

POLÍTICAS CULTURALES PÚBLICAS EN TIEMPOS DE TRANSICIÓN

En el año 1990, después de una oleada de violencia y situaciones que pusieron a temblar la institucionalidad política y social del país, César Gaviria¹⁹ inició su mandato con el eslogan “Bienvenidos al futuro” y un plan de desarrollo llamado “La revolución pacífica”. El futuro y la revolución pacífica de su administración (1990-1994) se expresaron en la inserción del país en las dinámicas económicas y comerciales globales que daban continuidad y profundizaban las medidas de libre comercio –como la reducción de los aranceles, la apertura a la inversión extranjera y la liberalización de la economía– y reducían la presencia del Estado como prestador de servicios y como regulador de mercados.

El “futuro” fue: la focalización del gasto social, los subsidios a la demanda y la creación de programas sociales dependientes directamente de la presidencia; las medidas de corte neoliberal, que combinaron el enfoque universalista de los derechos humanos con la asistencia pública, la privatización y la mercantilización; la flexibilización laboral, que hacía parte de las políticas económicas de liberalización profunda y rápida que –se suponía– permitirían al país lograr un desarrollo económico y estar en el concierto internacional. Bajo el desiderátum del modelo neoliberal que se inició a finales de los años 70 en Inglaterra y Estados Unidos de extender las relaciones de mercado al conjunto de la actividad humana y de permitir al mecanismo del mercado dirigir el destino de los seres humanos, se introdujeron en Colombia reformas al Código Sustantivo del Trabajo que permitieron en el país la adopción de una serie de disposiciones que apuntaban a la precarización de la relación laboral, tales como el sistema de salario integral²⁰.

¹⁹ César Gaviria sustituyó en la candidatura liberal a Luis Carlos Galán, luego de que este fue asesinado en campaña electoral, el 18 de agosto de 1989, y asumió la presidencia entre 1990 y 1994.

²⁰ Mediante esta figura, se podía pactar un salario que, además de retribuir el valor del salario ordinario, contenía el valor de las prestaciones, recargos y beneficios, como primas, cesantías, subsidios, suministros en especie entre otros (Ley 50 de 1990).

La lógica de globalización económica y las políticas neoliberales introdujeron, entre otros aspectos, un nuevo tipo de relación entre el Estado y la sociedad civil, una definición distintiva de la esfera pública y de sus participantes, basada en un Estado minimalista y una noción de ciudadanía equiparada con la integración del individuo al mercado.

En lo que respecta a las políticas culturales, durante el gobierno de Gaviria no se contempló el sector cultural como un componente particular en su plan de desarrollo²¹, con lo cual se rompía una débil pero significativa tradición que habían instaurado los dos planes de desarrollo anteriores (1983-1986 y 1987-1990), que asignan un acápite particular al tema cultural, aunque reiteraban que el sector educación era el responsable de las políticas nacionales de desarrollo cultural. Ahora bien, aunque en ese plan de desarrollo la cultura no tenía un lugar especial, durante esa administración el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) elaboró dos documentos de políticas culturales casi con un año de diferencia: “La cultura en los tiempos de transición 1991-1994” y “Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XX. Plan Nacional de Cultura (1992-1994)”, que señalaban los derroteros de la acción cultural orientada por el Estado en tiempos de apertura económica.

Estos documentos se formulan cuando en diversos ámbitos se insiste en que el Estado, a través de sus políticas, otorgue “el reconocimiento a la cultura popular²² como elemento indispensable del proceso colectivo y la paz social y [...] afiance las identidades regionales para equilibrar el desarrollo nacional” (Fals Borda, 1991, p. 85) y cuando soplaban con fuerza los vientos de la Constitución Política de 1991, que reconoció la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana, designó la paz como un derecho fundamental y estableció que el Estado tenía el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional, en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional (art. 70).

“La cultura en los tiempos de transición 1991-1994”, segundo documento CONPES²³ sobre cultura, presentado públicamente en abril de 1992, reflejó los nuevos tiempos de apertura económica y universalización de derechos y planteó a la gestión pública un doble reto: en primer lugar, el de conservar

²¹ En los dos planes de desarrollo anteriores (1983-1986 y 1987-1990) se asignaba un acápite particular para el tema cultural, aunque se reiteraba que el sector educación era el responsable de las políticas nacionales de desarrollo cultural.

²² Aunque en este documento el sociólogo Fals Borda no se extiende en explicaciones sobre el concepto de cultural popular, desde los años 70 planteaba la necesidad de una “cultura propia” y la existencia de dos culturas en el país, una elitista y una popular. En su texto *El problema de la autonomía científica y cultural en Colombia*, siguiendo a Gramsci, postuló e hizo una defensa de los saberes populares, sus aportes, autonomía y creatividad como una reserva cultural y técnica de primer orden.

²³ Aprobados por el Consejo Nacional de Política Económica y Social.

la identidad cultural y, al mismo tiempo, asimilar e incorporar las manifestaciones provenientes de otros ámbitos; y en segundo lugar, reconocer las diversidades culturales promoviendo el diálogo y la tolerancia con los otros, tomando al municipio como escenario “natural” de la cultura.

El documento señalaba como necesario reorganizar y modernizar la institucionalidad pública y reasignar competencias y responsabilidades a los diferentes actores institucionales presentes en el país, para pasar de la divulgación de las Bellas Artes a una búsqueda sistemática de apoyo a formas de expresión y creación ciudadanas; de una noción de conservación del patrimonio a una evaluativa que le diera valor de uso en la vida presente, y de una investigación centrada en las disciplinas a una que abarcara los procesos socioculturales en su conjunto. En consonancia con la idea en un Estado minimalista, y con el imperativo de la modernización, se propuso entonces el traslado de algunas dependencias de Colcultura, como el Teatro El Parque y el Museo Juan del Corral, a los municipios de Bogotá y Santa Fe de Antioquia, y la Escuela de Arte Dramático a la Universidad Nacional, así como la transformación de la Orquesta y Banda Sinfónica, el Teatro Colón y el Coro Infantil y Juvenil en corporaciones mixtas con asociaciones de amigos conexas, con el fin de promover su administración y la captación de recursos privados. El documento señalaba de la misma manera la necesidad de actualizar las normas que regulaban la actividad cultural, la capacitación en gestión, el establecimiento de sistemas de información, la asesoría a los municipios para la elaboración de un plan de desarrollo institucional y el impulso a las industrias culturales, todo para identificar nichos de mercado, generar públicos potenciales, conseguir financiamientos y realizar proyectos redituables, tanto para los empresarios como para sus inversionistas.

Vale señalar que a la par con estos propósitos modernizadores se planteaba en el documento la realización de una serie de programas de apoyo a las manifestaciones culturales regionales y locales, los cuales, en un informe de gestión entregado posteriormente, se destacan como estrategias para consolidar la descentralización en el país, proceso que en la mayoría de los documentos oficiales se asimilaba a desconcentración. Se asumía que se descentraliza la acción cultural cuando se diseñan programas en el nivel central que se llevan a las regiones o cuando en las regiones se realizan actividades culturales para ser presentadas en el nivel central. La descentralización, en el plan y en general en la literatura institucional del momento, no se entendía como el proceso de transferencia de una parte del poder y los recursos del Estado nacional a las instancias regional o local, sino como una distribución mayor en las regiones de la atención del nivel central o como una desconcentración o delegación de funciones, pero manteniendo el poder de

decisión a nivel central. Por ello el documento hacía referencia a las Jornadas Regionales de Cultura Popular, a las Jornadas Campesinas de Cultura, a la Caravana Itinerante de Cultura y al Programa CREA, Una Expedición a la Cultura Colombiana, entre otros, como estrategias de descentralización que abrían escenarios de visibilización al país pluriétnico y multicultural de la Constitución de 1991.

A su vez, el documento “Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XXI. Plan Nacional de Cultura” planteaba la responsabilidad constitucional del Estado, a través de Colcultura, de proteger, difundir y conservar el patrimonio del país y, como tareas prioritarias, el impulso y estímulo a procesos educativos, investigativos y de creación, así como el cuidado, estudio y preservación de la biodiversidad; la garantía de la presencia de la cultura en los medios masivos de comunicación y la participación ciudadana en ellos; el impulso a procesos de descentralización; el desarrollo del concepto de comunidad fronteriza y la promoción de la creación y difusión del conocimiento científico y tecnológico como producto cultural. Este documento, además de reiterar la necesidad de modernizar el sector, detallaba una serie de programas especiales que apuntaban a consolidar la descentralización, al promover “la investigación y la educación para la valoración, conservación y protección del patrimonio cultural colombiano”. Dentro de ellos, destacaban: el Programa CREA, el Plan Batuta para la Formación Musical Sinfónica, el Plan de Lectura “Es rico leer” y los encuentros recreativos de la tercer edad, todos ellos orientados por el despacho de la primera dama.

Estos documentos eran el sustento de los programas que surgieron en los años 90, en los cuales lo primordial es el *reconocimiento* de la existencia de una riqueza de formas culturales populares que no pasan por los dispositivos culturales de la cultura ilustrada (la biblioteca, el museo, la sala de conciertos) y que se encuentran “ocultos” en las diversas regiones del país. Las demandas por el reconocimiento de la cultura popular como elemento indispensable de la paz social se tramitaban a través del diseño y puesta en marcha de eventos que intentaban invertir el flujo cultural que históricamente se había dado del centro hacia las regiones. Ejemplo de este propósito fueron los Encuentros Nacionales de la Música y la Danza tradicional, los conciertos Noches de Colombia en el Teatro Colón, con artistas que interpretaban músicas regionales y que eran transmitidos en directo por la televisión nacional²⁴, así como las Jornadas Regionales de Cultura Popular y el Programa CREA. Especial interés revisten los dos últimos, en cuanto reflejan el espíritu de la época de celebra-

²⁴ En la denominación de estos dos programas ya se hace explícita una noción de lo popular que se asimila a la idea de folclor, en particular a aquellas expresiones tradicionales y regionales de música y danza.

ción de la diversidad y la cultura popular y, particularmente, de vincularlas a la construcción de la paz, por considerar que promueven el diálogo y la tolerancia con los otros.

JORNADAS DE CULTURA POPULAR

Las Jornadas de Cultura Popular con su esquema de fiesta, reflexión y formación fueron uno de los primeros programas de Colcultura realizados de manera mancomunada con otros sectores de la administración nacional; en este caso, con el Plan Nacional de Rehabilitación (PNR), un programa presidencial que hizo parte de la estrategia de paz en los años 80 y que tenía como objetivo aumentar la inversión social del Estado y su presencia en zonas rurales, para así disminuir el apoyo a la guerrilla. Durante el gobierno de Belisario Betancur, este programa concurre en la rehabilitación económica y social de los guerrilleros amnistiados en 1982²⁵, y durante el gobierno de Virgilio Barco Vargas, se propuso combatir la pobreza desde una perspectiva de desarrollo regional, aportando recursos y apoyo técnico para la construcción de vías, alcantarillado y acueducto, la construcción de puestos de salud o la readecuación de los mismos, y en proyectos de agricultura y educación, como lo expresan los documentos oficiales, en las regiones y poblaciones afectadas por la falta de convivencia y por la ausencia del Estado.

Los municipios receptores de los beneficios del Plan y el programa mismo fueron determinados inicialmente por la presencia de los conflictos armados en los municipios de su jurisdicción, pero luego fueron introducidos otros indicadores de tipo socioeconómico, consistentes con el viraje del discurso oficial de preocupación por la violencia y compromiso con la “erradicación de la pobreza absoluta”, en boga entonces dentro de las agencias internacionales. En consecuencia, con este giro, para el periodo 1986-1990 su objetivo fue integrar económica, social y políticamente a las comunidades y estratos más pobres de la sociedad, localizados en áreas donde la presencia del Estado había sido débil, para consolidar así los resultados económicos del plan de desarrollo y apoyar su política de “Reconciliación del Estado con la comunidad y normalización de la vida ciudadana”.

²⁵ Betancur planteó durante su gobierno la necesidad de iniciar un proceso de paz y de ejecutar una reforma política que facilitara la realización de diálogos con las guerrillas y demás grupos ilegales, con el fin de llegar a la solución negociada del conflicto armado y a la consecución de la paz. En 1982, como parte de este propósito, logró que el Congreso aprobara la Ley 35 de 1982, que concedió amnistía general a los autores, cómplices o encubridores de hechos constitutivos de delitos políticos (rebelión, sedición o asonada) cometidos antes de la vigencia de la ley.

Esta voluntad de integración económica, política y social que impulsó el PNR, como señaló su director Eduardo Wills en la presentación del libro que recoge las memorias de este proyecto, “no podía omitir el componente cultural, como elemento sustancial de difusión de un modelo democrático de sociedad, razón por la cual, mediante convenio suscrito con el Departamento Administrativo de la Presidencia de la Republica y Colcultura, se acordó la realización de jornadas culturales en zonas de rehabilitación” (1990, p. 10). Estas jornadas, según el informe de gestión de Liliana Bonilla, fueron un espacio de participación y comunicación que duraba una semana y al cual estaban “convocados creadores, depositarios de la tradición popular, investigadores de la región y artistas de diversas disciplinas” en torno a tres espacios:

... [uno] festivo creativo, que reivindica la fiesta popular colectiva como lugar de supervivencia y permanencia de las más arraigadas expresiones populares [...], [un] espacio de discusión y confrontación, [donde] se congregan los intelectuales y pensadores de la región, al lado de los participantes espectadores, alrededor de los foros, los videos y las películas, y [uno de] reflexión y aprendizaje a través de talleres de diversa índole (biblioteca, tradición oral, literatura, etc.) que abrían la posibilidad de seguir con grupos capacitados por Colcultura, la gestión autónoma de su patrimonio local (1990, p. 26).

Las Jornadas Culturales fueron concebidas por los directivos de Colcultura como “un instrumento de la política de reconciliación que busca acercar el Estado y la comunidad, y generar la credibilidad del ciudadano en sus instituciones” (Triana, 1990, p. 14) a través del reconocimiento de la diversidad cultural regional, expresada en un rico y variado imaginario colectivo: “música, danza, teatro, cine, recitales de poesía han posibilitado no solo la comunicación entre creadores, intérpretes y depositarios, sino que han dado origen a la convicción sobre la importancia de sus valores frente a sí mismos y frente a los otros, y al encuentro de su identidad como grupos sociales”.

Frente al papel hegemónico y privilegiado que históricamente se ha otorgado a los centros metropolitanos, en detrimento de otras regiones, y de cara a la emergencia de poderes y violencias regionales al margen de la ley, que pusieron de relieve en los años 90 la histórica tensión entre Estado central y regiones y amplificaron los profundos debates sobre configuración y organización espacial de las unidades territoriales vigentes en Colombia, Liliana Bonilla, directora de Colcultura, argumentó en su momento que las Jornadas de Cultura Popular eran la respuesta concreta del Estado a la ansiedad de la gente de todas las regiones de Colombia por ser reconocidas.

La existencia de las expresiones locales venía siendo tratada por el centro en forma marginal, de una manera no solo injusta, sino también torpe, pues ya se ve muy claro que el conjunto de las regiones es lo que conforma la identidad de la nación [...]. Es imperioso, entonces, el reconocimiento al papel de la cultura como parte esencial del desarrollo integral de un pueblo, como era imprescindible romper con el esquema de una cultura única, homogénea y rígida [...]. ¿Acaso no es la diversidad la verdadera base de nuestra riqueza colectiva? (1990, p. 8).

Preocupaciones de diferente calado sobre este tema ya habían sido expresadas en los foros y mesas preconstituyentes, particularmente en el Foro Nacional para, con, por, sobre, de Cultura. Imágenes y Reflexiones sobre la Cultura en Colombia – Regiones, Ciudades y Violencia²⁶, donde se alimentó la discusión nacional sobre la regionalización, se discutió la relación del proyecto nacional, se exploraron algunas dinámicas locales y se reflexionó sobre si debíamos propender por una cultural nacional o reconstruirla como suma de lo regional. Allí, Bonilla plantea que el interés principal de Colcultura en dicho evento no era otro que “develar cuál es el sentido y el alcance que puede tener lo cultural en las explicación de los procesos urbanos, regionales o de violencia reciente y qué es lo que sucede con las entidades culturales en su permanente interacción con los procesos de cambio suscitados en los diversos ordenes de la sociedad” (1991, p. 5).

Como hemos señalado, el proyecto nacional que se fundó en una sola raza, una sola lengua y una sola religión y el anhelo de progreso en el que se cimentó se vieron impugnados por el reclamo de sectores y grupos sociales de regiones hasta ahora vistas como periferias, regiones a las que se les había asignado la tarea de ascender de la jungla de la barbarie a la metrópoli de la cultura, la cual residía en Bogotá como centro del poder político y cultural. La tensión entre lo urbano y lo regional que se expresa en el Foro tiene que ver con un Estado que, en palabras del sociólogo Orlando Fals Borda, “supo centralizar pero no integrar” (1991) y también con el modo de valoración y la manera en que se fueron configurando conocimientos y formaciones discursivas sobre el territorio nacional, que pusieron en marcha un sistema de sujeción y control que se soportaba y reproducía la relación jerárquica entre centro y periferia.

La pregunta por la “cuestión regional” presente en este foro, en muchos de los debates públicos del momento y en la puesta en escena de las Jornadas Regionales mismas, deja ver preocupación por la manera en que

²⁶ Realizado en junio de 1990 y convocado por Colcultura conjuntamente con la Universidad Nacional de Colombia, el Centro de Investigación y Educación Popular (cinep), la Federación Colombiana de Trabajadores de la Educación (fecode) y la Corporación Colombiana de Teatro.

el discurso de la modernidad organizó la experiencia y el proyecto nacional en el país a partir del andinocentrismo imperante, que marginó y borró las subjetividades de grupos y paisajes sociales de las distintas regiones, en tanto se concibieron como receptores del progreso y, a su vez, mediante las falsas pero efectivas dicotomías bárbaro/civilizado, iletrado/letrado, indígena/blanco, que jerarquizaron la diferencia y privilegiaron una cierta subjetividad como el modelo a asumir. Las discusiones señalan cómo, en esta lógica de desarrollo histórico unilineal de las sociedades –cuya trayectoria hacia el progreso implicaría la superación de las expresiones locales y su organización social y económica–, la diferencia colonial se constituyó en una noción central del proyecto nacional en Colombia. Margarita Serje parece coincidir con este punto de vista cuando apunta que el proyecto nacional en Colombia sustentó “el poder colonial-moderno donde tanto la dominación de las razas, es decir el mantenimiento del ‘concierto colonial’, como la domesticación de su geografía tropical se transforman en un proyecto de progreso. La nación se ha definido a sí misma en términos de una empresa en particular: la de forjar una sociedad, una cultura y una forma de vida, a imagen y semejanza de las metrópolis” (2005, p. 21).

Aunque para Wills el componente cultural en este programa no era un constituyente fundamental del modelo democrático de sociedad, sino un elemento de difusión de este en las regiones, que debían ser integradas económica, social y políticamente, según lo propuesto en los objetivos del PNR, para quienes lo lideraron en Colcultura, las Jornadas Culturales realizadas en zonas de conflicto en los departamentos de Caquetá, Cauca, Chocó, Córdoba, Magdalena, Santander y Bolívar señalaban su preocupación por el panorama geopolítico de las regiones y por las articulaciones que el Estado había venido construyendo con estas. Frente a años de olvido y negación y a una representación del país en la que el pueblo era uno e indivisible, cobijado bajo el manto de unidad cultural, religiosa y lingüística, las Jornadas fueron para las políticas de Colcultura la posibilidad de reconocer y reconstruir el tejido social regional y una especie de puerta que se abrió a los debates académicos en torno al multiculturalismo²⁷, como corriente que intentaba consolidar una narrativa nacional basada en el reconocimiento de sectores sociales y culturales excluidos del relato nacional.

²⁷ De acuerdo con Stuart Hall, el “multiculturalismo” es un sustantivo que se refiere a las estrategias y políticas adoptadas para gobernar o administrar los problemas de la diversidad y la multiplicidad en los que se ven envueltas las sociedades multiculturales, en cuanto el término “multicultural” de manera adjetiva describe las características sociales y los problemas de gobernabilidad que confronta toda sociedad en la que coexisten comunidades culturales diferentes, que intentan desarrollar una vida en común y a la vez conservar algo de su identidad “original” (2010, p. 583).

Adicional a la preocupación por el reconocimiento de lo regional y la incorporación del discurso multicultural, es posible inferir de la lectura de los reportes y documentos que registran la intervención de Colcultura en el PNR que las Jornadas Culturales en zonas de rehabilitación también fueron para Colcultura una opción para montar otro esquema de relación con las regiones y una posibilidad para deslizar su gestión en un registro diferente del que convencionalmente se le había sido atribuido. Colcultura, desde su creación, se planteó un modelo de gestión que señalaba que su función principal era “*democratizar la cultura y descentralizarla*, lo cual supone una tarea a nivel nacional y popular” (Cromos, 15 de junio de 1970, p. 4; énfasis agregado), es decir, asumió que existe una cultura que hay que llevar a aquellos que no la tienen –los habitantes de las regiones– según el mismo modelo de difusión-extensión cultural que heredó de la Oficina de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Por ello centró su gestión en “la organización y modernización de las bibliotecas como verdaderos centros culturales en las regiones, el levantamiento de un inventario del patrimonio cultural y reorganización de los museos, el fomento a la educación artística en los pensum elementales y la unificación e integración de las escuelas de música y artes plásticas que operan en las regiones, entre otros” (pp. 4-7).

Esta idea de democratizar la cultura surge en la segunda mitad del siglo XX, cuando los gobiernos creen en el valor civilizador de la cultura y tratan de democratizar el acceso a la misma (Matarasso y Landry, 1999). Este tipo de políticas tienen dos elementos esenciales. Por un lado, parten del supuesto de que la cultura es un bien universal, que tiene unas expresiones paradigmáticas en la alta cultura, y por otro, fundamentan la intervención pública en tratar de acercar a la gente a este tipo de cultura. Este modelo difusión-extensión cultural se mantuvo vigente, con ciertos matices, hasta los años 90, cuando se introdujeron en el panorama nacional los debates que hemos venido mencionando, en particular, con las Jornadas de Cultura, que se presentaban como la posibilidad de abrir

... espacios de comunicación y participación a varios niveles, que permitan establecer contactos, recoger información y tener bases de datos para la elaboración de diagnósticos y programas más permanentes que surgen de propuestas de las mismas comunidades, rompiendo los esquemas burocráticos y etnocéntricos, paternalistas y, muchas veces, clientelistas con que se manejan los proyectos desde los escritorios (Triana, 1990, p. 19).

Respecto a la oportunidad de deslizar su gestión hacia un registro diferente del que convencionalmente le había sido atribuido, vemos que Colcultura se propuso responder a los reclamos por el desequilibrio entre la

promoción de la cultura ilustrada y las identidades locales, pero también ser un instrumento de la política de reconciliación del gobierno nacional. Para ello recalca que la cultura promueve el diálogo y la tolerancia con los otros y argumentaba que esta funge como zona franca para el acercamiento y el diálogo y como aglutinador de la población, cemento social que une lo roto. Así lo enfatizaba Bonilla:

Colcultura, como todas las entidades nacionales, debía ejecutar un programa de inversión en la zonas del PNR [...] y se partía del postulado de que la cultura, como pocas veces antes en la historia, debía en las actuales circunstancias del país jugar un papel protagónico en las zonas de conflicto y en las áreas tradicionalmente marginadas. La cultura era pues en estos casos el elemento aglutinador de la población y el espacio de tolerancia propicio para el acercamiento, el dialogo y la interacción de fuerzas sociales usualmente antagónicas, que requerían de la “zona franca” de la cultura para entrar en contacto. (Bonilla, 1991, p. 26)

Con las Jornadas de Cultura la institucionalidad cultural desliza su gestión hacia un nuevo registro y la idea de una cultura de paz conecta debates a lo largo de los años 90, como los de los foros de cultura de la preconstituyente, y argumentos de programas estatales, que reivindican ahora la tradición popular y sus depositarios como puntales para construir los anhelados escenarios de paz en el país. Esta idea de que la cultura es un “espacio de tolerancia propicio para el acercamiento, el diálogo y la interacción de fuerzas sociales usualmente antagónicas”, que planteaba Liliana Bonilla para conjurar la violencia desbordada en la que se sumió al país, se alimentó de una noción de cultura popular asociada al folclor que busca rasgos comunes a las expresiones culturales, mantiene vigente el velo de la autenticidad y la preocupación por el cambio y la vulnerabilidad de las expresiones culturales. Al mismo tiempo, se ligaba a otra práctica que tiende a “escindir lo violento de la noción de civilización, sociedad civil, cultura y artes”, sobre la base de que “la violencia no es uno de los órdenes de la racionalidad y de las relaciones humanas” (Ochoa, 2003a, p. 25), lo cual hace que automáticamente se piense que la violencia no forma parte de lo cultural. Pero también se nutría, por un lado, de las orientaciones emanadas del Congreso de la Unesco en Yamusukru, África, sobre la *Paz en la Mente de los Hombres* (Côte d’Ivoire, 1989), donde se sentaron las bases de la retórica sobre una cultura de paz, como un conjunto de valores, actitudes, tradiciones, comportamientos y estilos de vida que rechazan la violencia y tratan de atacar las causas de los conflictos para solucionar los problemas mediante el diálogo y la negociación entre las personas, los grupos

y las naciones, y por otro, de las cerca de 43 Declaraciones sobre la Cultura de Paz, que se produjeron con el respaldo de la Unesco en los años noventa²⁸.

Como hemos visto, la alianza con el PNR y la realización de jornadas culturales en zonas de rehabilitación fueron a la vez un mecanismo que permitió la visibilización de las culturas regionales, el inicio de un esquema de relación con las regiones y una oportunidad para ampliar la gestión de Colcultura en otros registros, hasta ahora desatendidos en su política cultural. No obstante, estas políticas también permiten vislumbrar algunos dilemas implícitos en su gestión. En primer lugar, es necesario señalar que, si bien fue un logro la inclusión de lo cultural en el PNR, esta inclusión fue marginal, en dos sentidos: en presupuestos y en el hecho de que las Jornadas no se imbricaban con los otros componentes del PNR de manera sustancial, pues ellas sucedían –y en aunque se daban públicamente en los municipios– estaban pensadas para visibilizar las “producciones” locales y para congregarse y construir propuestas con los agentes del sector cultural: “líderes negros e indígenas de organizaciones comunitarias, profesores universitarios, maestros, promotores culturales, antropólogos, funcionarios, directores de Casas de la Cultura, representantes de Fundaciones culturales, historiadores, poetas, literatos, quienes aportaron con sus ponencias las bases para la discusión abierta sobre los más diversos temas” (Triana, 1990, p. 19).

Aunque Gloria Triana señalaba que no hay proyecto de democracia que no sea un proyecto cultural, primó la idea de Wills de entender la cultura como un mecanismo de difusión de la noción de “democracia” que manejaba el PNR, en detrimento de una visión más amplia que pensase y actuase considerando lo que Galtung denominó “violencia cultural”, es decir, aquellos aspectos del ámbito simbólico que suelen utilizarse para justificar o legitimar y hacer percibir como normales situaciones de violencia profunda. Al ser pensada como un mecanismo o instrumento que sirve para divulgar, publicar, enseñar o circular información, que desde el nivel central se remite por el Estado y sus instituciones, se soslaya el potencial de la dimensión cultural para influir en el sistema de creencias sobre el conflicto y en los modos de movilizar recursos existentes entre los miembros de una comunidad para reconstruir y repensar el presente y futuro de forma diferente.

²⁸ El Foro Internacional sobre la Cultura de Paz que se celebró en San Salvador en febrero de 1994, fue el punto de partida de un trabajo que a lo largo de la década del 90 se adelantó en la Unesco y que llevó a que en noviembre de 1997 la Asamblea General de las Naciones Unidas proclamara el 2000 como Año Internacional de la Cultura de Paz. En América Latina hacen parte de esta labor la conferencia “La Historia, instrumento para la paz”, celebrada en Cartagena de Indias (Colombia) en noviembre de 1996, promovida por el Convenio Andrés Bello-Unesco, y la Cumbre Regional para el Desarrollo Político y los Principios Democráticos, de junio de 1997 en Brasilia, cuya declaración final “Gobernar la globalización: el consenso de Brasilia”, puso de manifiesto la necesidad de un nuevo pacto de gobernabilidad global.

En segundo lugar, y aunado a lo anterior, es necesario señalar que, aunque se resalta la importancia de los cambios y conflictos de las últimas décadas, que dieron origen a regiones caracterizadas por la heterogeneidad cultural, y se consideran los procesos acelerados de conformación de culturas populares urbanas, la reiterada apología de la cultura, particularmente de la cultura popular, como cemento social tiende a promover una noción sustantiva de la cultura, que se constituye *per se* en una experiencia elevada, cuyos artífices existen en un plano moral superior, ya que trabajan al servicio de una gran fuerza, que es inherentemente buena. Como lo señala Ochoa, se elimina lo violento de la noción de cultura popular. Se argumenta que lo popular debe ser entendido según los cambios y dinámicas contemporáneas, pero, al mismo tiempo, se exaltan la historia popular y los mitos, cuentos tradicionales, fiestas como espacios de tolerancia propicios para el acercamiento, el diálogo y la interacción de fuerzas sociales usualmente antagónicas, con lo cual se borran los conflictos y tensiones que puedan existir.

Finalmente, se resalta que las Jornadas de Cultura Popular en el marco del Plan Nacional de Rehabilitación se adoptaron como estrategia para integrar y administrar los problemas de una diversidad étnica y cultural que el país apenas reconocía en su Constitución, con una combinación de acciones que Stuart Hall denomina de “sesgo liberal”, porque buscan integrar a los diferentes grupos culturales lo más rápidamente posible dentro de lo establecido por una ciudadanía individual universal, que solo en privado tolera ciertas prácticas culturales peculiares y de corte corporativo, porque “administra” las diferencias culturales de las minorías en interés o beneficio de un centro de la multiculturalidad (2010, p. 584).

CREA: UNA EXPEDICIÓN POR LA CULTURA COLOMBIANA

Las Jornadas de Cultura Popular que se adelantaron en zonas de conflicto fueron también el antecedente inmediato de otro programa nacional diseñado en Bogotá para recorrer y reconocer el país diverso y multicultural: el Programa CREA: una Expedición por la Cultura Colombiana²⁹. Este programa tuvo dos versiones. La primera, comprendida entre 1992 y 1996, durante el periodo presidencial de César Gaviria, como programa presidencial del despacho de la primera dama, y la segunda, entre 1996 y 1998, cuando pasó a ser parte del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, y se incorporó al Plan de Desarrollo Nacional “El salto social”, de la administración de Ernesto Samper

²⁹ Sobre este programa, véase Ochoa (2003a).

(1994-1998), como una estrategia para promover “la autonomía y el fortalecimiento de la personalidad de todas las regiones, etnias y comunidades, como reflejo nítido y enriquecedor de la diversidad cultural” (DNP, 1991, p. 108).

En 1992, durante la administración Gaviria, en un ambiente permeado tanto por la discusión sobre la democracia y la adopción de nuevas formas de participación ciudadana como por el reconocimiento de la diversidad cultural y étnica, el despacho de la primera dama consulta a un grupo de intelectuales, artistas y gestores culturales para diseñar e implementar un programa nacional que atendiera las culturas populares. Como resultado de estas consultas se diseñó el Programa CREA: una Expedición por la Cultura Colombiana, con el propósito fundamental de “rescatar, valorar, promover y difundir las manifestaciones culturales a lo largo y ancho del territorio nacional” (Colcultura, 1997) a través de la realización de una serie de encuentros culturales que, a la usanza de las expediciones de siglos pasados, descubren las maravillas del país.

Con este programa, y con los ecos de la Asamblea Nacional Constituyente, se pretendía reelaborar la idea de nación vigente, que, como lo afirmó Jesús Martín-Barbero, hasta hace muy poco “era incompatible, tanto para la derecha como para la izquierda, con la diferencia: el pueblo era uno e indivisible, la sociedad era un sujeto sin texturas ni articulaciones internas y el debate político cultural se movía entre esencias nacionales e identidades de clases” (2000, p. 26).

En términos generales, el Programa CREA consistió en la realización de encuentros culturales en cada nivel territorial, empezando por el municipio, pasando por lo departamental y regional hasta llegar a lo nacional. En cada nivel territorial, creadores y artistas se reunían para compartir un escenario y experiencias con sus colegas, mientras se daba un proceso de selección que permitía que un grupo de estos artistas y creadores locales clasificara para representar a su región en un escenario del nivel nacional. Estos encuentros se plantearon como el medio para encontrar y visualizar la diversidad cultural y favorecer diálogos y contactos entre las expresiones culturales regionales existentes en el país. En los 150 encuentros intermunicipales se realizó una exhibición de expresiones de la más diversa índole, mediante la cual se convocó a la población en general a presentar sus creaciones, sin ningún tipo de preselección o clasificación previa. Posteriormente, de los 24 encuentros departamentales y los cuatro regionales se hizo una selección estructurada de acuerdo con los criterios establecidos por un grupo de jurados encargados de depurar la muestra, de lo intermunicipal a lo departamental y de allí a lo regional y nacional. En el folleto promocional se explicaba que una de las funciones de este comité de selección era “fijar criterios para la evaluación

y selección de las muestras que participaran en los encuentros culturales”, pero más adelante, en el mismo folleto, se planteaba que la tarea del comité era “seleccionar las obras de la mayor calidad dentro del contexto de la muestra y/o aquellas que sean innovadoras, tradicionales o están en proceso de desaparición”.

Así, a la usanza de la Expedición Botánica (1781 y 1817) y Corográfica (1850 y 1859) donde hace unos siglos un grupo de expertos recorrió el país y nos fue descubriendo las maravillas naturales, la *expedición por la cultura colombiana*, con su comité de selección, nos descubría –a nuestros ojos del centro, de Bogotá y del país nacional urbanizado y concentrado en dos o tres ciudades– el trabajo anodino y oculto que en diversas regiones del país realizaban cantadoras, tejedores, ceramistas, bailadores, poetas, pintores, narradores orales y cientos de personas que expresaban y manifestaban, bajo una mirada sustantiva, los rasgos distintivos de cada una de las regiones que constituyen este país.

... después de tres años de trabajo en las más apartadas regiones de Colombia desentrañando artistas de los rincones más anónimos, este programa de Colcultura ha logrado ubicar y promover el trabajo de 1.462 cultores populares provenientes de 769 municipios [...] // *Crea* ha venido realizando una expedición por la cultura desde 1992. En ese año comenzó a promover una serie de encuentros municipales y departamentales, en los que se invitaron a creadores e intérpretes del lugar a exhibir sus habilidades y su obra. Con la interacción del Estado y la iniciativa privada y comunitaria *Crea* partió de la Amazonia y la Orinoquia, llegó a Agua de Dios que demostró que ya no era solo la ciudad de los leprosos, revivió en Tolima expresiones ancestrales como Los Matachines y llegó finalmente a Aracataca. Y ahora esta expedición reúne en Bogotá las mil caras de la cultura popular rescatadas del olvido durante estos años (*Semana*, 2 de septiembre de 1995).

El Programa CREA se presentó como un proceso que revelaba las riquezas que posee el país y que son ignoradas por los colombianos que residen en los centros urbanos. Allí la diversidad cultural fue celebrada como una ventaja, como una riqueza acumulada –en sabiduría, comportamientos y experiencia humana– y se reivindicó como un tema fundamental en los procesos de desarrollo nacionales, los cuales, a su vez, postulaban la cultura y la diversidad cultural como recurso o instrumento para movilizar prácticas políticas y económicas de desarrollo. CREA fue un intento de redefinir a la nación mediante la presentación –inclusión– de aquellas poblaciones que han ocupado un lugar de otredad en la sociedad o de aquellas que han sido catalogadas como alteridades ambiguas, en cuanto han vivido procesos de interacción y mestizaje con otras poblaciones y no pueden ser pensadas en

términos de una cultura diferente a la de la sociedad blanca/mestiza, pero tampoco como parte de esta.

Con casi una década de diferencia, la intervención estatal hecha a través de las Jornadas Regionales de Cultura Popular y el Programa CREA mantenía en común la idea del reconocimiento y de la visibilización de esa Colombia oculta que ahora será incluida en el marco de una identidad nacional multicultural y diversa. Este mecanismo –las Jornadas y la Expedición– intentaba reconocer al otro, pero al mismo tiempo lo “encerraba o atrapaba” en una representación determinada, a partir de la cual unas cosas son visibles y otras no, unos comportamientos son inducidos y otros evitados, unas cosas son tenidas por naturales y verdaderas, mientras que otras son reputadas de artificiales y mentirosas.

En otras palabras, la idea multiculturalista de la diversidad busca la unidad a pesar de las diferencias étnicas y culturales, naturaliza las identidades, fijándolas como sujetos sociales genéricos y atemporales, y soslaya las condiciones desiguales en las que los grupos participan en la construcción de la nación, por ejemplo, comunidades marginales (negros, indios) frente a otros sectores de la población urbana y alfabetizada con mayores recursos para el despliegue de sus derechos. Después de la fiesta y del desfile, cada uno vuelve a su lugar y los problemas o tensiones que emergen de la diversidad cultural se resuelven a través del consumo, en este sistema donde sigue marcando la ruta la diferencia colonial, es decir, aquella lógica de identificación, clasificación y jerarquización de las personas, por sus lenguas, religiones, color de piel, grado de inteligencia, etc., la cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica.

La idea recurrente del reconocimiento como forma de inclusión que soportan estos programas se complementa con la noción de cultura como una especie de “zona franca” donde es posible suspender los conflictos o una especie de antídoto contra la violencia. Este discurso, que intenta borrar los conflictos, hace parte de las luchas de sentido que se libran dentro de estas entidades y de los mismos proyectos estatales de normalización de la cultura. En el país la cultura –tanto en su concepción restringida de alta cultura, como en su concepción ampliada de modos de ser, estar y expresarse– instituyó formas jerárquicas de relación, y se proclamó como “espacio de tolerancia propicio para el acercamiento, el diálogo y la interacción de fuerzas sociales usualmente antagónicas” (Bonilla, 1991, 26). Es en este contexto donde se reitera cada vez más la importancia del reconocimiento de la cultura como elemento indispensable del proceso colectivo y de la paz social y el papel que puede cumplir como zona donde se suspenden las diferencias y los conflictos. Al respecto, Ana María Ochoa señaló:

... en Colombia el clamor de la cultura como una ruta hacia la paz aparece reiterada por grupos de artes populares en diversas regiones y ciudades del país, por intelectuales y artistas letrados de diversos tipos, por integrantes de los movimientos sociales, entre otros. La controvertida idea de que la cultura es un ámbito desde el cual es posible construir la paz se traduce de diferentes modos y desde distintos lugares y no tiene por tanto un único significado (2003a, p. 4).

Con esa idea de cultura celebratoria de la diversidad y el reconocimiento formal se anulan las demandas políticas y sociales de los grupos históricamente excluidos. Como si por la inclusión formal se respondiera a la injusticia histórica real y como si la expedición por la cultura fuese el remedio de las desigualdades económicas, políticas y sociales existentes.

A MODO DE CIERRE

Al inicio de este texto hemos argumentado que fue en la década de los 90 del siglo XX cuando empieza a movilizarse en Colombia la idea de que la “cultura” puede ser un instrumento de paz. Para contextualizar esta argumentación, presentamos en primer lugar algunas experiencias alrededor del mundo que hacen uso de las artes en la transformación de conflictos y trabajos que tienen una conexión implícita o explícita en la construcción de la paz a partir de procesos basados en prácticas culturales y artística, como métodos creativos para resolver conflictos y reconstruir relaciones, al tiempo que señalamos ejemplos de la retórica institucional en Colombia que apela al binomio cultura-paz y algunos estudios críticos sobre estas relaciones, los cuales analizan la potencia, pero también los límites y dilemas, que se derivan de asumirla acríticamente.

En segundo lugar, se dio un vistazo a la historia reciente de Colombia con el fin de ubicar el periodo en el cual la demanda colectiva, pública y organizada por la paz se expresa de manera contundente. Allí, señalamos los años 90 como la década en la que, en medio de una situación de desasosiego, temor y escepticismo, se expresó un repertorio de acciones que se movieron en torno al deseo de un estado de paz y el momento inicial en el que aparecieron las primeras voces que llamaban la atención sobre la potencialidad de la cultura como un mecanismo que haría posible generar el anhelado estado de convivencia pacífica, a tal punto que en 1997 el Ministerio de Cultura emergía como el Ministerio para la Paz.

A renglón seguido se exploraron algunas acepciones de los polivalentes conceptos de paz y cultura, por cuanto se reconoce que adquieren diferentes

dimensiones, cualidades y fuerzas vinculantes, según sea el contexto desde el que se los mire, los sujetos que involucren y los fines que persigan. En lo que respecta a la paz, se revisaron las concepciones dominantes de la cultura occidental, que llevan muchas veces a postular una noción de la paz entendida como mera ausencia de guerra y de desórdenes internos, al tiempo que se consideraron los aportes de Johan Galtung en la construcción del campo de los estudios de paz y en la introducción de los términos de violencia estructural, directa y cultural. En particular, nos interesa resaltar la idea de Galtung de que la paz se consigue evitando que la violencia aparezca y reduciéndola, una vez que se manifiesta, lo cual implica trabajar en los tres tipos de violencias al mismo tiempo, y no en asumir que un cambio básico en una de las tres automáticamente conduce a cambios en los otros dos o a la paz. Por su parte, el término cultura se analizó a partir de lo registrado en los documentos de las dependencias culturales públicas, en los cuales se identificaron dos acepciones la humanística y la antropológica, acepciones que hacen parte o se movilizan mediante las políticas culturales.

En este punto, y antes de adelantar la revisión de los documentos de políticas culturales públicas en Colombia que han incorporado asociaciones entre cultura y paz, introdujimos el concepto de política cultural, en cuanto esta tiene referentes ideológicos y propósitos que han servido para movilizar nociones particulares de cultura y a su vez diversas concepciones de paz y de relaciones y usos de la cultura. Se identificaron así dos líneas de pensamiento y acción que se entrecruzaban para movilizar proyectos específicos: una que centró el interés en la acción estatal y se enlazó a unos objetivos que se propusieron como “universales” que frecuentemente aparecen codificados en las constituciones de cada país, y otra que abarcó un amplio terreno de acciones a través de las cuales se redefine la manera como valoramos las artes y la cultura en la sociedad. En ambos casos, se señaló que es posible encontrar imbricadas o bien la idea de cultura como un recurso extraordinario exento de violencia o como un recurso para llenar los vacíos de un sujeto que se define como éticamente incompleto.

En concreto, se revisaron dos documentos de políticas culturales que señalaban los derroteros de la acción cultural desde el Estado en el país, en tiempos de apertura económica: “La cultura en los tiempos de transición 1991-1994” y “Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XX. Plan Nacional de Cultura (1992-1994)”. En estos dos documentos, formulados con casi un año de diferencia, revisten especial interés las Jornadas Regionales de Cultura Popular y el Programa Crea: una Expedición por la Cultura, en cuanto reflejaron el espíritu de la época de celebrar la diversidad y particularmente de vincular la cultura popular a la construcción de la

paz. La revisión de estos dos programas nacionales mostró cómo las políticas culturales en Colombia generadas desde el Estado se soportan en la idea de que la cultura funge como aglutinador de la población, como cemento social que une lo roto o como camino seguro para la paz, en cuanto se considera que ella promueve el diálogo y la tolerancia con los otros. Es decir, se soportan, al mismo tiempo, en las nociones humanista y antropológica de cultura escindidas de lo violento y celebratorias de la diversidad, que anulan las demandas políticas y sociales de los grupos históricamente excluidos y, por tanto, los conflictos que generan y la situación de violencia, pues tramitan dichas situaciones con acciones que buscan integrar a los diferentes sectores sociales dentro de lo establecido por una ciudadanía individual universal y “administrar” lo más eficientemente posible las diferencias culturales existentes.

En síntesis podríamos afirmar, por una parte, que estos programas y las políticas culturales que los soportaban intentaron reforzar el modelo de Estado nación que ve la diferencia como conflicto y propende por la consolidación y la cohesión de la población diversa. De tal modo, asume que un cambio básico y temporal en una de las tres violencias, anteriormente enunciadas, automáticamente conduce a la paz. Por otra parte, nos interesa señalar que estos programas, como muchas de las políticas culturales que se han promovido en las últimas décadas coinciden en que son acciones de gobierno que se diseñan y piensan en los centros urbanos y, más específicamente, en Bogotá, y pocas veces son pensados, diseñados o cimentados en las regiones donde se ejecutan, pues los programas son llevados, ejecutados y evaluados, en el mejor de los casos, a miles de kilómetros de donde tienen lugar las violencias y los conflictos. Otro elemento que deriva de esta revisión es la manera como se diseñan los programas –que se suceden unos a otros sin mayores revisiones o evaluaciones– y se esparcen iniciativas en el tiempo y en las regiones, al vaivén de los cambios de gobierno o de equipos en las entidades gubernamentales, sin mayores explicaciones o valoraciones sobre sus impactos ni sobre la eficacia o el logro de sus resultados.

Desde otra perspectiva, es necesario subrayar que estas intervenciones no son unilaterales. Incluso, como se observa en el caso de las Jornadas Regionales de Cultura Popular, una cosa pensó el PNR y otra los profesionales involucrados en su diseño en Colcultura. Para el PNR el componente cultural era un mecanismo de difusión y para Colcultura era una oportunidad para iniciar un giro en las formas, modos y asuntos propios de la gestión de esta entidad. Las intervenciones estatales con intenciones normalizadoras se canalizan y la gente las toma con otros propósitos, diferentes a los pensados desde los escritorios de Bogotá. Si bien no cambia todo, tampoco es que no sirvan para nada, pues de cierta manera han incidido en la comprensión que la gente tiene

sobre la paz y lo cultural; en la ampliación de voces, cuerpos, olores, saberes, colores o sensaciones que reconstruyen la historia reciente de Colombia; y en los retos de carácter teórico y existencial que se plantean a quienes, en distintos órdenes de la institucionalidad pública, tenemos un espacio para desplegar el sentimiento, el saber y el conocer en diversas formas.

Para finalizar, quisiera subrayar la importancia de este tipo de indagaciones, para entender que las acciones, intervenciones o propuestas que se están barajando actualmente no surgen de ahora. Son recientes, pero tienen antecedentes, y conocer esos precedentes nos permite leer la realidad e interpretarla de otra manera. En este sentido, conocer lo realizado hace veinte años por Colcultura, sustentado en la compleja y problemática relación cultura-paz, nos lleva a preguntarnos por las propuestas del Ministerio de Cultura en el contexto actual y a llamar la atención sobre la posibilidad –opción– que ofrecen las políticas culturales para problematizar las identidades e introducir nuevas presentaciones de las existentes, para cuestionar y transformar nuestros imaginarios dominantes sobre paz, guerra, conflicto y violencia y para hacer más visibles los antagonismos sociales y las nuevas formas de imaginar la vida cotidiana en nuestro país.

REFERENCIAS

- Acosta, María del Rosario (2016). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades.
- Arcadia (2017). Los planes culturales del posconflicto beneficiarán al campesinado. Entrevista a Rafael Pardo. Agenda, 2 de agosto. En línea: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/rafael-pardo-ministerio-para-el-posconflicto-y-ministerio-de-cultura/61952>
- Bermúdez Suzy (ed.) (1999). Culturas para la paz. En Simposio “Culturas para la Paz”, VI Congreso de Antropología, Bogotá.
- Bonilla, Liliana (1991). *Foro nacional, imágenes y reflexiones de la cultura en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Castro-Gómez, Santiago (1999). Fin de la modernidad nacional y transformaciones de la cultura en tiempos de la globalización. En: J. Martín-Barbero, F. López de la Roche y J. E. Jaramillo. Cultura y Globalización. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Centro de Estudios Sociales
- CNMH - Centro Nacional de Memoria Histórica (2014). ¿Qué es el Centro Nacional de Memoria Histórica? En línea: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/somos-cnmh/que-es-el-centro-nacional-de-memoria-historica>

- Colcultura - Instituto Colombiano de Cultura (1992). Plan Nacional de Cultura 1992-1994: Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XXI. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- (1997). Crea: una expedición por la cultura colombiana. Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social.
- Contravía (2009). Séptima Papeleta - Constituyente 1991. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=E1vC5mjvZs>
- Corporación Nuevo Arco Iris (2014). Cultura será importante en posconflicto. 8 de septiembre. En línea: <https://www.arcoiris.com.co/2014/09/cultura-sera-importante-en-posconflicto/> (consultado enero 2017)
- DNP - Departamento Nacional de Planeación (1991). La cultura en los tiempos de transición. Bogotá: DNP.
- El Tiempo (2017). *El arte como actor en el proceso de paz*. Especiales. En línea: <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/el-arte-como-actor-en-el-proceso-de-paz/15925137/1>
- (2017b).
- Escobar, Arturo, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino (2001). Política cultural & cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Bogotá: Taurus - ICAANH.
- Fals Borda, Orlando (1970). El problema de la autonomía científica y cultural en Colombia. *Revista Eco*, 126, 610.
- (1991). Región y cultura, algunas implicaciones teóricas y políticas. Foro Nacional Imágenes y Reflexiones de la Cultura en Colombia. Bogotá: Colcultura.
- Galtung, Johan (2003). *Violencia cultural*. España: Centro de Investigación para la Paz, Fundación Gernika Gogoratuz.
- Gamboa, Alejandro (2016). Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte.
- García-Durán, Mauricio, S.J. (2006). Paz en el territorio: dinámica de expansión geográfica del accionar colectivo por la paz en Colombia 1978-2003. *Revista Territorios*, 15: 9-32.
- García Canclini, Néstor (1995). *Políticas culturales en América Latina*. México: Siglo XX.
- Geertz, Clifort (2001). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón Editores, Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.
- IDARTES – Instituto Distrital de las Artes (2015). Comunicado, 4 de marzo. En línea: <http://www.idartes.gov.co/content/comunicado>

- López de Mesa, L. (1935). *Gestión administrativa y perspectivas del Ministerio de Educación 1935*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional.
- Barbero, J. M. (2000). Las identidades en la sociedad multicultural. *Guaraguo*, 4 (10), 54-70.
- Matarasso, François y Charles Landry (1999). *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy* (4). Strasbourg: Council of Europe.
- Mena, Úrsula y Ana Rosa Herrera (1994). *Políticas culturales en Colombia. Discursos estatales y prácticas institucionales*. Bogotá: Nomos.
- Miller, Toby y George Yúdice (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Mincultura (2016). "No hay nada más importante que los cambios culturales para que la paz eche raíz": Sergio Jaramillo. *Prensa, Noticias*, 19 de febrero. En línea: <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/No-hay-nada-m%C3%A1s-importante-que-los-cambios-culturales-para-que-la-paz-eche-ra%C3%ADz-Sergio-Jaramillo.aspx>
- Moreno Millán, Franklin (2014). El concepto de paz en la constitución política de Colombia de 1991: reconstrucción dialéctica de su significado a partir de la jurisprudencia de la Corte Constitucional. *Revista de Derecho (Coquimbo)*, 21 (2): 305-346. En línea: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-97532014000200009>
- Naciones Unidas (1992). Un programa de paz. Asamblea General – Consejo de Seguridad, 47 Período de Sesiones, 17 de junio, A/47/277-S24111. En línea: <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=S/24111>
- Nullvalue (1997). Un ministerio para la paz. *El Tiempo*, Archivo, 13 de noviembre. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-670256>
- Ochoa, Ana María (2003a). *Entre los deseos y los derechos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- ___ (2003b). Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. *Signo y Pensamiento*, 22 (43): 51-69. En línea.
- Rettberg, Angelika (2013). La construcción de paz bajo la lupa: una revisión de la actividad y de la literatura académica internacional. *Estudios Políticos*, 42: 13-36. Universidad de Antioquia, Instituto de Estudios Políticos.
- Rey, Germán (2002). Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan. *Revista de Cultura Pensar Iberoamericano* (febrero). En línea.
- Rojas, Axel y Elizabeth Castillo (2005). *Educación a los otros: Estado, políticas educativas y diferencia cultural en Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Roth, André-Noël (2002). *Políticas públicas. Formulación, implementación y evaluación*. Bogotá: Aurora.
- Sáenz O., Javier (2007). Desconfianza, civilidad y estética: prácticas formativas estatales por fuera de la escuela en Bogotá, 1994-2003. *Revista de Estudios Sociales*, 23: 11-22.

- Serje, Margarita (2005). *El revés de la Nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes - Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.
- Teixeira, Coelho (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- Triana, G. (1990). Las Jornadas Regionales de Cultura Popular: un espacio de participación y comunicación. En G. Triana, *Aluna*. Bogotá: Procultura.
- Unesco (1982). Informe Final. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales: México, D.F., 26 de julio-6 de agosto. París: Unesco. En línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf>
- Unidad de Arte y Educación - Universidad Nacional de Colombia (2008). *Experiencia y acontecimiento. Reflexiones sobre educación artística*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Vich Flórez, Víctor M. (2014). Las poéticas del duelo: Memorias que ocupan la ciudad. *Salapreta*. En línea: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/81753/85353>
- Wills, Eduardo (1990). Las Jornadas Regionales de Cultura Popular: un espacio de participación y comunicación. En G. Triana, *Aluna*. Bogotá: Procultura.

La voz que clama en el desierto

Jorge Peñuela

*¿Quién no se conmueve y tiembla de horror cuando Te ve a Tí,
mi Salvador, en el madero de la cruz. Llevas el ropaje de la muerte,
pero también estás envuelto en el manto de la eternidad.*

K. Weitzmann

ANUNCIADO

Los gestos artísticos hacen visibles las voces múltiples que figuran el *entre* inaudible e invisible en el cual yace el *hay* de la existencia que *hoy* claman mujeres y hombres. La verdad de ser seres sentidos en el acto de la apertura de la existencia no es asequible a los protocolos del método científico, y aun así, desde su marginalidad, con cada gesto artístico se reivindica el *ahí* de la verdad *espaciosa* con la cual se modelan mujeres y hombres. Con los gestos artísticos se *accede* al *entre*, al umbral en el cual se *figuran* los cuerpos comunes de los hablantes poscontemporáneos. Cada vez que un poeta clama por su existencia, se anuncia un acontecimiento, cada vez que se distancia con su escritura, modela el *acceso* mismo al vértigo de su finitud, abriendo la comprensión del ser que habla a la infinitud de su diferencia y expandiendo diversamente una multiplicidad de afectos. Los cuerpos comunes son discursos retenidos, restos de realidades sometidas para someter las



Caravaggio: La muerte de la Virgen.
Muerte de la Virgen (Caravaggio) - Wikipedia, la
enciclopedia libre

diferencias por venir. Con su escritura, el poeta libera a los cuerpos de sus servidumbres.

Los gestos artísticos expanden el sentido estancado en el sentir codificado y regido por el interés común; con el fluir de este último, se actualiza una y otra vez toda su intensidad, se modelan los cuerpos sentidos en comunidad singular. Los límites discursivos que retienen los cuerpos solo pueden desbordarse mediante una *excritura*, mediante un salto por fuera del régimen del sentido común. El acceso a la mismidad de los cuerpos comunes singulares se abre cuando el artista *toca* y desborda los límites que cercan los cuerpos. Los cuerpos de sentido habitan en los límites de la verdad del régimen del sentido común. Traspasado el límite, el poeta se encuentra en el umbral del sentido de ser. Los cuerpos gestuales que propician la construcción de un cuerpo común singular son inacabados e inacabables: finitud infinita: precarización sin rendición. Así se declara la existencia: abierta, libre y ofrendada a la experiencia de la gravedad ligera que habla haciendo mundo. Mediante este *toque* de ser habla, realizado por el poeta, se desborda el flujo de la verdad del sentido en el *hecho mismo* de la existencia, presente en cada existencia singular.

La libertad de la decisión abre lo abierto y agita los bordes mismos que *figuran* la existencia en cada existencia singular. El acceso abierto *al-ahí*, a los mundos que *anuncian* el mundo sentido, es aquello que es necesario abrir permanentemente. Con el gesto del artista, ese *ahí* se abre para disolver todos aquellos discursos que no sienten la gravedad ligera del sentido, que obstaculizan la realización de las múltiples libertades detonadas en la igualdad instaurada con el acontecimiento del gesto artístico. El *ahí siendo* en cada gesto se espacia con parsimonia dentro de un *mundo común*, lo desborda y lo abre a otros estados de ser singulares.

El artista y el poeta danzan en el borde de aquello que es inapropiable en su propio acontecer. Una y otra vez, desdibujan los signos que cosifican lo *común* y anuncian la ofrenda por venir, aquella realidad erigida sobre cada uno de sus gestos. El acontecimiento del gesto revolucionario es imprevisible e introduce un desfase sentido en la experiencia de ser común. Por ello mismo, su cadencia es singular e insujetable por los protocolos que rigen la medición discursiva. Con sus múltiples voces, el artista y el poeta dispersan a su alrededor anuncios de mundos otros. La finitud del gesto artístico potencia y amplía la experiencia infinita de mundos otros. En la piel abierta de los poetas revolucionarios, se espacia el acceso por medio del cual se problematiza permanentemente la dificultad infinita de los hablantes: mantener, en lo común, la apertura infinita de la verdad del sentido en la muerte. Todo arte mantiene la intensidad que da sentido a lo común.

Pensar consiste en vadear *entre* las intensidades de ser¹. Exultantes, el artista y el poeta revolucionarios gritan su propia finitud *entre* el mundo que dispersa mundos, en aquella dispersión infinita de ser finitamente otros. La intensidad de esta verdad se mantiene mediante el *distanciamiento* prometido en cada *escritura* poética. La escritura es la distancia de ser con la cual se modela cada existencia. Mediante este recurso, el poeta espacia lugares dentro del mundo común, dispersándolo en multiplicidades diversas. La escritura preserva a los sujetos hablantes de caer fulminados bajo los efectos instrumentales de las fuerzas discursivas instaladas en lo común, que irrumpen y menguan la verdad del sentido en un morir infinitamente, una y otra vez, en cada gesto artístico. La poesía interrumpe el sentido de aquello que no hace sentido dentro del mundo instrumentalizado. El mundo está constituido por la cercana distancia abierta por la poesía en sus bordes. Bajo la figura de unos labios entreabiertos al ser, la poesía silente de Caravaggio despliega la verdad del sentido de la muerte anunciada en las voces que brotan borbollones de existencia.

Ya no se comparte el sentido como lo más compartido de las cosas del mundo, afirma Nancy (2002). Al contrario, lo más compartido en la contemporaneidad es el sentido como problema. Urge una problematización del sentido. Las artes proporcionan la *experiencia de ser* desde la cual parte la actividad de todo pensamiento: esta búsqueda de verdad sentida con sentido. Abruados con la evidencia no visible de la pérdida de sentido, crece el vértigo de la existencia y la urgencia de mostrar otros mundos no posibles. El gesto artístico es un acontecimiento de sentido no previsto, no autorizado por el régimen del sentido común. Al percibirse el sentido como fuga hacia el abismo, como ausencia de existencia, como pérdida de sí, como vacío de ser, el poeta evidencia la necesidad de asumir con coraje el acontecimiento de su gesto, con el cual irrumpe en el vacío intenso de la existencia mínima y reactualiza las verdades detenidas y custodiadas en el sentido común. En la contemporaneidad, afirma Nancy (1996), la carencia de sentido detona el sentido como problema de la libertad. La libertad es el *hecho* de la existencia.

No se trata de implementar el juego general de la verdad instrumental, sino de renovar permanentemente el acceso a la verdad veraz por medio de la escritura en sus bordes, de la *excritura* del sentido de morir una y otra vez, *excritura* que *figura* la finitud de los mismos sujetos hablantes en su mismidad

¹ "Pensar intensidades en lugar de (y antes que) cualidades y cantidades; profundidades en lugar de longitudes y latitudes, movimientos de individuación en lugar de especies y géneros; y mil pequeños sujetos larvarios, mil pequeños yo (*moi*) disueltos, mil pasividades y hormigueos allí en donde ayer reinaba el sujeto soberano. En Occidente, siempre se ha rechazado pensar la intensidad. Las más de las veces, se la ha plegado bajo lo mensurable y el juego de las igualdades; Bergson, bajo lo cualitativo y lo continuo. Deleuze la libera ahora con y en un pensamiento que será el más alto, el más agudo y el más intenso" (Foucault, 2010c, p. 289).

infinita. Se es *excribiéndose*, saltando fuera de sí, fuera de la externalidad de los discursos instrumentales. El *acceso*, el límite en el cual los cuerpos son percibidos al tocarse, permanece inaccesible a la razón instrumental y a los protocolos de investigación. El *acceso* es aquello que insiste en esconderse, en permanecer *inaccesible*. La percepción corporal del poeta y del artista no es reducible a un protocolo de visibilidad, no se trata de ejercitarse en la realidad por medio de un órgano especializado. Se trata de *tocar la diferencia de ser* en aquel *entre* en que se manifiesta al poeta. Con el *toque de ser* se suspende la instrumentalización de los sentidos en favor de una percepción de mundos múltiples. La idea de Nancy según la cual al existir se llega para tocar, desbordar, y simultáneamente saludar y decir adiós, indica que solo mediante la *excritura* se accede a los cuerpos atrapados y retenidos en el discurso. El discurso del alma es la cárcel de los cuerpos sentidos. Hurta a los cuerpos la fuidéz del alma, ese gozo infinito prometido en la finitud que aquellos claman. Al tocar, el gesto artístico disuelve los discursos con los cuales los cuerpos son sometidos. La escritura artística expande sus cenizas y crea lugares otros para la emancipación.

En el ahí figurado entre los límites de afección y comprensión, el acceso al *entre* de la existencia es una realidad poética, pues es experiencia de habla de sentido *sentida*. Comprender los gestos artísticos consiste en cuidar la afección finita de las *medias* verdades que las cosas susurran infinitamente a los poetas y a los artistas, en aquel *entre* en el cual se encuentran para ser cuerpos de sentido singulares. Cada vez, en un gesto artístico se reactualiza el conflicto infinito *entre* las verdades de ser sentido. La actualización consiste en propiciar la apertura de los corredores cerrados en que se pierden los hablantes. La búsqueda de todo poeta comienza con su propia incompreensión y termina con su perdición, con la pérdida del habla en común. Mediante esta acción plástica –sin fines pragmáticos–, se incentivan las rupturas de los cerreros proposicionales, se habilitan pasajes finitos que llevan fluidamente de unas verdades a otras. Cada vez, el artista cuida la fluidez dentro de dichos *corredores de verdad*. Con sus gestos, impide la sedentarización del sentido, su cosificación, su mercantilización. Propicia que acontezca lo no posible y perdure el sentido infinito de la diferencia en la finitud reivindicada con gozo en cada uno de sus gestos. Poesía: cuerpo-gesto que se gusta, que se place en su perdición, en su perversa finitud; llevada por el poeta, arrastrada hacia el acontecimiento, hasta la apertura del umbral de múltiples voces que lo reclaman con igual fuerza, intensidad, legitimidad y persistencia.

Las artes detonan pluralidades, rupturas, umbrales, de las cuales emerge una multiplicidad de voces que se con-prometen en diversas modalidades de ser otros cuerpos y otras realidades entre los flujos de ser. Dejan de hacer-

lo cuando esta pluralidad se *determina* o se *regula* por medio de dispositivos instrumentales, es decir, cuando se usan técnicas diseñadas para dominar la existencia. Suprimida la poesía del mundo que habita en los restos esparcidos en cada una de las huellas de existencia dejadas por las artes, solo resta la exterioridad cerrada, nuda, sin apertura, sin decisión, sin libertad: mecánica del mundo despojado de su mundo sentido. Restan solo sujetos *in-mundados* o *des-mundados*, sin posibilidad de ejercitar un pensar sentido, con gravedad ligera, con peso libre (Nancy, 2002, pp. 167-171).

La verdad del sentido, en la experiencia intensa de morir infinitamente en los cuerpos de neustros amantes, emerge *entre* la distancia abierta en el umbral, en ese *pasaje* a través del cual el sujeto hablante se abre a su mismidad. En este *hay*, los hablantes del *hoy* se guarecen libres de determinaciones y regulaciones proposicionales (p. 165). Con el *toque* del gesto finito del artista, el umbral evidencia la no visibilidad de la infinita distancia abierta por el poeta del sentido. Los hablantes se mantienen separados, *ahí*, inmersos en la intensidad del *entre* de la exposición del gesto de la muerte; *ahí* acontece la comprensión del sentido de ser existente. Sin sentido *sentido*, los hablantes quedan sin la experiencia de la comprensión, sin el afuera de la afectividad. Sin las voces que emergen en este *entre* en que acontece el mundo, quedan a merced del aparataje (*Gestell*) de la técnica mercantil, divinidad esbelta, anoréxica, que cada vez los devora solo por el placer de excretarlos o vomitarlos. El placer de la época mercantil es individual, consiste en el placer de excretar y vomitar el ser otros singulares, múltiples y veraces.

Trans EL ANUNCIADO

La *excritura* aquí ensayada se inscribe en aquello que Alain Badiou presenta como el programa de la filosofía francesa a partir de 1950. Las coincidencias en este programa común exaltan las singularidades que mantienen el flujo del sentido del mundo. No desconocen la multiplicidad de métodos, conceptos, tensiones y contradicciones entre los filósofos que, como Kant, tienen el coraje de salir al encuentro de la actualidad y no temen implicarse en sus intrigas (Badiou, 2013, p. 22). La verdad se pone a prueba tomando distancia de la intriga, de la polémica política. Al contrario, este programa resalta la presencia de una ontología de la multiplicidad. Esta ontología figura aquello que Foucault denomina la *episteme* que le da carácter a una época (Revel, 2014, p. 31). Durante esta práctica escritural, los teóricos estudiados se leen desde la perspectiva del arte poscontemporáneo, un conjunto de prácticas con el cual se incentiva la emergencia de subjetividades que se proponen mo-

delar una sensibilidad epocal, más incluyente e igualitaria. Aquí es necesario preguntar: en la actualidad, ¿qué resta del hombre y la mujer por fuera de la intriga *entre* las diversas multiplicidades que se desencuentran? Poca cosa. Se es en este *entre* que configura la intriga de mundo, se es en esa distancia escritural, en los bordes de las polémicas desatadas por el control del ser de los hablantes.

Badiou resume los seis puntos del programa de la filosofía francesa. En primer lugar, refrenda el interés contemporáneo por la existencia. Experiencia y existencia actualizan el mismo estado de ánimo. Ninguna de ellas se opone a la realidad que se instauro con el concepto de multiplicidad con el cual se relaciona a los diversos teóricos. En ambas instancias se figura la misma infinitud de la experiencia como condición de la finitud de la existencia, de su singularidad. Es necesario resaltar el concepto de multiplicidad como ambiente urgido de un estudio con el cual se señalan las fuerzas reales que intervienen su propia realidad, para anunciarla, censurarla, disminuirla, extinguir la, modelarla, potenciarla o transfigurarla. Por otro lado, en su exposición, Badiou no diferencia claramente entre existencia y vida, entre una apuesta subjetiva radical y una claudicación cientista y biologicista.

En segundo lugar, se asume plenamente una actitud contemporánea, aquella que Foucault destaca del pensamiento de Kant: la preocupación por la actualidad. Ser actual consiste en dejarse mirar por las ideas de los tiempos que diversamente hacen presencia en la actualidad, consiste en dejarlas en libertad de ser en la actualidad aquella multiplicidad olvidada en el ser. Al tener el coraje de mirar las ideas que acontecen, se les permite interrogar los diversos acontecimientos en los cuales están inmersas. Ser actual consiste en dar la cara a lo real desde las sombras que proyectan las ideas en los espacios abiertos, alejados del régimen de la significación, tal y como propone un lector atento de esta tradición, Giorgio Agamben (2011). Consiste en sacar la filosofía de la academia y ponerla a circular dentro del conjunto de ambientes específicos en los cuales las prácticas de los sujetos hablantes están inscritas. Si la filosofía está inmersa en diversos ambientes de aprendizaje, no puede evitar contagios, simbiosis o hibridaciones con otros medios de expresión con los cuales cada uno a su manera *figura* ambientes de aprendizaje perpetuo. Esta práctica está abierta a los contagios propiciados en la intriga del mundo.

En tercer lugar, Badiou resalta el peso de la filosofía de Kant en el pensamiento contemporáneo. Se abandona el régimen moderno que aquel filósofo identifica con el programa kantiano, según el cual se separa la explicación del conocimiento teórico de la comprensión del saber práctico, y estos dos del goce en el juego de la experiencia artística. Como la ética y las artes, el conocimiento científico es una práctica afectada por múltiples modos de existir,

de producir sentido y *excribir* verdades de diverso género². En este mismo orden de ideas, la filosofía debe responder al reto de mirarse como un modo de existencia que está interactuando con otras comunidades, tanto en aquellas que se concentran en una determinada discursividad como en aquellas otras que se dispersan en múltiples escrituras.

En cuarto lugar, además de proporcionar una reflexión sobre la política, la filosofía contemporánea se sitúa directamente en escenarios reales para propiciar la creación de otras subjetividades políticas. Los artistas poscontemporáneos denominan a este tipo de actividad con el concepto de prácticas *in situ*, en lugares específicos. Badiou aboga por un *militantismo* filosófico combinado con una filosofía política. Cambiando aquello que se ha de cambiar, el campo del arte se enfrenta a la misma problemática, es decir, dilucidar si es adecuado que paralelamente el artista se inserte en la acción política y propicie la creación de figuras pensativas acerca del acontecer de la política actual (Rancière, 2010, p. 105). Será necesario esclarecer qué se expresa en el campo del arte mediante el anunciado *todo arte es político*. Es oportuno mencionar que este ejercicio que el lector tiene en sus manos es una apuesta política: se propone crear un *entre*, una relación de filosofía e historia del arte, de investigación y creación. Este tipo de relación no es una relación de compromiso y unidad. La política del arte no consiste en tomar partido por algunas de las ideologías en pugna. Está dirigida a crear subjetividades artísticas como origen de subjetividades ciudadanas.

El sujeto cartesiano, como problemática central en las discusiones contemporáneas, ocupa el quinto lugar del programa del pensamiento contemporáneo. Se abandona la perspectiva moderna del sujeto y se entra a dialogar con el psicoanálisis, en opinión de Badiou, el enemigo mortal de la filosofía francesa. Como en la mayoría de los puntos, a este respecto los filósofos también expresan tensiones, ponen de manifiesto múltiples contradicciones,

² "La práctica requiere oficio" (Heidegger, 2001, p. 137). Los oficios son caminos que se hacen en una marcha incesante ante y hacia el mismo lugar del acontecimiento de la misma singularidad de ser. Antes de alguna acción posible, *hay* prácticas que reclaman al sujeto hablante. Atendiendo a las indicaciones de Foucault, se entiende la noción de práctica como modos de estar y de comprenderse en *ambientes* específicos. Las prácticas son *ambientes*, campos de fuerzas rodeantes y rodeadas de los cuales los hombres y las mujeres emergen bajo el cobijo de aquellos *oficios* que los caracterizan en su singularidad y su propiedad más propia. Las prácticas son campos relativamente regulados que padecen el asedio de otras fuerzas discursivas (el saber) o no discursivas (el poder). Las prácticas parten de la experiencia de los cuerpos que se desprenden de sí mismos para encontrar su propia mismidad, allí, en medio de una diversidad de ámbitos específicos de comprensión, afección y habla, como son la vida, la economía y el lenguaje, entre otros. Debido a esta interacción *entre* las que ellas están alojadas, las reglas que los hacen posibles son transformadas permanentemente. La transformación de las reglas es una acción política. Las prácticas reales son acciones políticas en las cuales la teoría es práctica: "el papel del intelectual ya no consiste en colocarse 'un poco adelante o al lado' para decir la verdad muda de todos; más bien consiste en luchar contra las formas de poder allí donde es a la vez su objeto e instrumento: en el orden del 'saber' de la 'verdad', de la 'conciencia', del 'discurso'. Por ello la teoría no expresará, no traducirá, no aplicará una práctica, es una práctica" (Foucault, 2012, p. 32).

aunque reconocen ser parte del mismo programa filosófico, exaltando sus divergencias singulares. En este punto, contingencia y singularidad permiten comprender este programa. Es importante mostrar la tensión teórica entre Badiou y Nancy. *Entre* ellos existe una controversia con respecto al sentido, al pensamiento, a la finitud, al mundo y la verdad (Badiou, 2013, pp. 182-191). Nancy se coloca del lado del sentido como límite, como expresión de la finitud del pensamiento del mundo, mientras que, de ascendencia platónica y matemática, Badiou centra sus ideas en los procedimientos de verdad como expresión de infinitud (2009, pp. 109-117). En su querella con el psicoanálisis, Nancy ofrece su definición sintética de mundo, en la que se instala esta escritura. El mundo intima con el sentido: “el mundo es el espacio donde el *sentido se compromete o se inventa*, más allá de la verdad, y en consecuencia más allá de la ‘responsabilidad de la verdad’ sobre la cual debe desembocar el proceso analítico” (2003d, p. 78). La responsabilidad ante la verdad se manifiesta menos ante las demandas formales que plantean los sistemas de pensamiento y más ante el llamado del sentido real que clama en la existencia. Se es responsable ante la inaudibilidad del mundo. Se responde por la ausencia de coraje ante los cierres que obturan la existencia. Nancy destaca el carácter de co-promesa y de invención que reivindica la finitud en cada gesto en la experiencia infinita del sentido del mundo. En el *entre* abierto en los límites del sistema discursivo y la existencia real, emerge la co-promesa de otros mundos, de lugares otros propicios para la emergencia de subjetividades reales, salidas de la transgresión del sentido hecho discurso común. Es importante registrar que las ideas instauran lógicas mientras que las palabras singulares reivindican el sentido de lo no posible, lo no autorizado por ser incomún. Ahora, mientras los deseos a los cuales sirve la palabra singular detonan direcciones múltiples, las subjetividades *excritas* modelan las verdades sobre las que se afina el sentido del sujeto histórico. El entrecruzamiento de proposiciones científicas, frases literarias y enunciados metafóricos teje la verdad en la que emerge una subjetividad singular. Ideas, palabras, deseos, subjetividades, son fuerzas *entre* las cuales emerge esta realidad.

Una vez señaladas las afinidades diferenciadoras que Badiou³ y Nancy mantienen con las nociones de finitud e infinitud, el ejercicio actual opta por

³ Dice Badiou: “La ciencia [...] es captura del vacío y del infinito mediante la letra. No se preocupa de ninguna manera de la infinitud subjetiva de las situaciones. El arte representa lo sensible en la finitud de una obra; es ejemplarmente una producción de finitud, y lo infinito no interviene allí sino en la medida que el artista destina lo infinito a lo finito. La política, en cambio, es quien trata, bajo el principio de lo mismo, o principio igualitario, lo infinito como tal. Es su punto de partida: la situación es abierta, nunca cerrada, y lo posible trabaja su infinitud subjetiva íntimamente. [...] Lo infinito interviene en todo procedimiento de verdad, pero está en posición primera únicamente en la política. Porque sólo en este caso la deliberación sobre lo posible [...] es el proceso mismo” (2009, p. 110).

el camino explorado en sus límites, el *excrito* por Nancy. La noción de *excritura* figura la red sobre la cual se erigen los enunciados que se expresan a continuación. A este respecto, es relevante mencionar que la extrema formalización de las prácticas artísticas propuesta por Badiou no logra tocar el sentir contemporáneo acerca del espacio y de los cuerpos sentidos en los bordes del sentido. Su descalificación del arte centrado en la deconstrucción del yo abre una brecha entre su teoría política y las prácticas reales de los artistas poscontemporáneos (2005b, pp. 97-105).

Badiou expresa algunos acuerdos y diferencias con Rancière. Respecto a los acuerdos, ratifica que los dos comparten una “doctrina de las singularidades”, aclarando que, mientras Rancière concibe la singularidad dentro del tiempo histórico, él la “determina en su ser” autónomamente (2009, p. 91). Esta escritura opta por la singularidad explorada por Foucault, aquella que acontece en los márgenes, en la mismidad de los límites del sentido. Con respecto a las diferencias, Badiou defiende la pertinencia de revindicar la autonomía de la filosofía en su esclarecimiento de la idea de igualdad y el concepto de democracia (pp. 89-95). Rancière da un paso hacia afuera del régimen axiomático que Badiou reclama para la filosofía como rectoría de la práctica política.

Finalmente, en sexto lugar, los filósofos del programa de la filosofía francesa se proponen rivalizar con la literatura, explorando creativamente estrategias vitalizantes de exposición filosófica acordes con las múltiples urgencias de sentido de la contemporaneidad (Badiou, 2013, pp. 24-25). El ejercicio actual intenta reivindicar otras maneras de imaginar espacios otros entre los márgenes de la filosofía y la historia del arte.

Es importante resaltar que Deleuze y Foucault hacen parte de este programa filosófico. Deleuze estudia la propuesta de Foucault acerca de las tres estrategias discursivas que hacen posible el acercamiento a la realidad y a la producción de conocimiento, a saber, las proposiciones, las frases y los enunciados (1987b). La primera estrategia establece una formalización, las dos últimas abren los cuerpos hechos discursos a la figuración de ser. En primer lugar, estudia el régimen abstracto mediante el cual se producen y jerarquizan las proposiciones. En este medio, la producción de proposiciones es abundante y queda anclada a un movimiento *vertical*. Los protocolos que rigen *lo posible* constituyen su marcha, determinan rutas y proscriben *desvíos*. *Lo real* que yace en lo *desviado* queda domeñado y no encuentra expresión ni ser real en las proposiciones (1987b, p. 28). En la modernidad, las proposiciones determinan el campo de la investigación.

En segundo lugar, Deleuze explica el desplazamiento horizontal de las frases. Su ritmo lo *regula* la negación, la contradicción y los ejercicios de represión de unas frases en contra de otras. Esta actividad genera una inflación de contenido *virtual*, cuyo sentido demanda interpretación (1987b, p. 28). Las frases modelan el campo de la creación. En tercer lugar, presenta una entidad in-esencialmente *rara*, *trans*, múltiple, flotante, “lacunar”, fragmentante, fragmentaria y “fragmentada”. In-esencial quiere decir en los bordes de la existencia. Se trata del enunciado anunciante, del enunciado en sus confines, tentando límites, *tocándose* en los abismos de su mismidad; bajo la mirada de lo otro, desintegrándose en una miríada de otras espacialidades múltiples. Lo *posible* y lo *virtual* no cuentan en esta experiencia del límite, de la experiencia de superficie, de *arealidad*, de finita infinitud, dice Nancy (2003). Los enunciados extienden la existencia dispersándola, provocan el sentido retenido en lo común y anuncian otros mundos en los cuerpos por-venir. La finitud infinita o diferida alude a este anuncio de otras no posibilidades. El anunciado no anuncia lo posible. Su anuncio es lo no posible, lo no autorizado por la proposición. Sus prácticas están localizadas, inmersas y desbordadas con la presencia de lo *real*, todo lo que vibra en aquellas es *real*. Lo real anunciante goza, *se place* en este *entre* fuerzas, en la intensidad que caracteriza a los estados larvarios de la existencia. Un movimiento parsimonioso, transversal, singular, modela los lugares de *paso* en donde los anunciados circulan (Deleuze, 1987b, p. 29). Lo *real* tensa la realidad consensuada o común, destruye la armonía unidimensional y silenciosa, tejida por las proposiciones. Lo *real* escapa finalmente de la tragedia ilusionista de las proposiciones y del melodrama de las frases. De esta catástrofe de sentido emerge el enunciado anunciante de un nuevo centro en el borde de la realidad. El anunciado abre en lo abierto. Solo en la catástrofe emerge un mundo sentido en los cuerpos en expansión.

Lo *real* hace que en el campo de los enunciados sea poco lo que *se dice*, pues aquello que acontece es lo-no-posible que irrumpe y fulmina los consensos autoritarios de las proposiciones. Foucault los denomina *El orden del discurso* (2010d). El *desvío* de ser balbucea su experiencia en estos límites, solo en estos se alcanza la oscuridad desde la cual despunta placenteramente el nuevo día. Esta disminución signica es compensada con el gesto del desplazamiento transversal, llamado por Lucrecio *clinamen*. Al silencio transversal y parlante de los cuerpos en grado signico cero, el campo del arte poscontemporáneo lo denomina figura en expansión, es decir, *performancia*. Toda *performancia* es una sucesión espontánea de figuras que se repiten una y otra vez. La vivaz desesperación de la actualidad se capta mediante este *clinamen*. La *performancia* modela el ambiente en el cual las figuras exploradas por las subjetividades *trans* tensan el régimen del sentido común. Ante el anunciado

de ser siendo, nada vuelve a ser lo mismo, pues aquello que cuenta allí es la mismidad, la diferencia propia e inapropiable y por ello mismo infinita. Afec-tándose unas a otras, proliferan las desviaciones que tensan la experiencia de ser sujetos no proposicionales o fraseográficos desbordantes de palabras rigidamente determinadas. El enunciado anuncia la filosofía de los confines, de los confinados, de los desviados llevados al límite de sí mismos en la búsqueda de su mismidad (Nancy, 2003d, p. 68). En Colombia, como ejemplo de este tipo de prácticas de borde, se pueden mencionar los ejercicios de Nadia Granados realizados en la performance *Con el Diablo Adentro*⁴.

Se puede pensar la realidad modelada por los signos mediante círculos concéntricos, realidad en la cual las proposiciones constituyen el círculo más concéntrico, más denso, más prolijo en posibilidades pero, paradójicamente, más opresivo al ser. Llamemos Arte o Filosofía a este círculo. Las frases *regulan* un círculo intermedio amplio, en cuyos gustos se rozan los diversos, sin jamás encontrarse uno al otro. Se denomina zona de gustos a la amplitud diversa de este espacio. En el borde externo de esta franja se puede ubicar un sector angosto al cual se le puede llamar *buen gusto*. Este gesto es una declaración. Se trata de un manifiesto mediante el cual se toma distancia respecto al Arte institucional y al gusto arbitrario. En los bordes de lo real, más allá del buen gusto, los *enunciados anunciantes* flotan en el borde del círculo del buen gusto fragmentado, el más excéntrico, el más sensible y sensibilizado por su relación intensa con lo real. Este último círculo está perforado por cráteres, por explosiones virulentas de sentido. De este cinturón con que se rodea y se vitaliza la existencia negada en las proposiciones emerge la no relación que relaciona los hablantes que hacen perceptible la idea de mundo. De-sujetados del centro-panóptico de las proposiciones, los enunciados anunciantes son desvíos, pasajes secretos hacia espacios otros, que se expanden hacia lugares no posibles en la realidad de aquellas. Siguiendo indicaciones de Heidegger, se

⁴ *Con el diablo adentro* (Cda) es una performance con la cual Nadia Granados obtiene el premio de la Bial de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Avendaño. La acción fue realizada el día 6 de octubre de 2014. Granados evoca la tradición feudal de ascendencia hispana en la cual el salirse de los parámetros éticos religiosos se lo denomina *Tener el diablo adentro*. A pesar de que esta metáfora nos invita a deconstruir nuestros principios morales de ficción, el título dado al ejercicio no le hace justicia al enorme esfuerzo realizado por la artista durante esta acción extenuante, en la cual al tocarse todo es tocado y derribado. En verdad, Granados es una religiosa impenitente, pues en cada una de sus acciones expone su piel con la crudeza a la cual nos tiene acostumbrados el régimen económico en boga. CDA no busca un puñado de dólares, pues esta acción no es una mercancía. Granados crea su propia religión y ya tiene sus devotos en el campo del arte contemporáneo. Un grupo significativo de hombres y mujeres siguió cada uno de sus gestos durante una hora: cuatro intensos y agotadores ejercicios de emancipación colectiva. La *performance* se estructuró en cuatro repeticiones de 15 minutos en las cuales la artista alcanza una expresión no lograda en sus ejercicios anteriores. La virulencia de su cuerpo disuelto en gesto abre las puertas del arte contemporáneo a un expresionismo no visto en Colombia desde la muerte de Lorenzo Jaramillo, un expresionismo para sentir en *Lo real*, no para contemplar como ficciones estéticas. Granados tiene el reto de sostener su propuesta performática, pues no es una tarea fácil.

puede afirmar que las proposiciones del Arte Institucional no tienen mundo, que las frases que lo ensalzan son pobres de mundo y que los enunciados poéticos tienen mundo⁵. Resolviendo sus múltiples contradicciones, la filosofía contemporánea francesa se apostó en el círculo de los enunciados. Solo así cumple el punto seis del programa formalizado por Badiou.

EL SUJETO INSTRUMENTAL MODERNO ANUNCIA EL SUJETO COMERCIAL CONTEMPORÁNEO

Las figuras con las cuales Homero y Hesíodo atisban lo real en la realidad no vislumbran la transgresión poética del siglo VI a.C., es decir, la suplantación de la verdad por la apariencia que Simónides introduce en la tradición de la verdad occidental (Detienne, 2004, pp. 171-173). Ninguno de ellos entrevé la futura instrumentalización de su palabra, la palabra verdadera, la palabra de ser siendo en sus múltiples diferencias. La tensión entre aquello que Kant denomina uso público y uso privado de la razón es solo el último acontecimiento con el cual se anuncia la actualidad del pensamiento moderno, la formalización final que rige la experiencia de mundo a partir del siglo XIX (Kant, 2011, p. 86). Como afirma Detienne, la historia del pensamiento occidental recuerda otras rupturas que lo desvían de la verdad de ser y lo arrojan al mercado de las apariencias. A partir de la transgresión de Simónides, son muchas las rupturas introducidas por aquellos y aquellas que asumen una actitud crítica, rupturas prolíficas como aquella que se registra en *Qué es la ilustración*. En los bordes de su propia grilla conceptual, Kant piensa la actualidad de aquello que se denomina *Ilustración*. El pensamiento del sujeto hablante emerge en libertad veraz en la medida que se reconoce como parte de un engranaje en el cual desempeña una función vinculante. Razón meditativa y razón instrumental tensan la tramoya conceptual entre la cual hace presencia el sujeto moderno.

⁵ Esta actitud de mundo la corrobora Nancy citando a Claude Rabant: “Se trata de que ‘el sujeto se apropie de su mundo y lo cree como «mundo» volviéndolo exterior’. Pero para ello alguno debe tener acceso al mundo. Un ‘sujeto’ no puede hacer mundo –hacer sentido– si no puede exponerse al mundo de todos los mundos monádicos, a la mundialidad como tal. Este acceso no puede tener lugar a través de la sola verdad. Se necesita dar un paso más –el paso fuera del análisis, el paso del análisis mismo fuera de sí (Nancy, 2003d, p. 68). Este *pasaje* fuera del discurso dominante, lo realiza Michelangelo de Caravaggio cuando pinta la *Muerte de la Virgen* en 1606. Según Gombrich (2008), en este momento los entendidos hablan del fin del arte infinito. La Virgen es expresión de la finitud, de la cual la actualidad está plenamente consciente. Caravaggio anuncia nuestro estado de ánimo. Si el *San Juan Bautista* de Leonardo, pintado en 1513, dirige su mano exultante hacia la infinitud del cielo, la mano de la Virgen de Caravaggio señala precariamente la finitud infinita de la tierra.

En *La época de la imagen del mundo*, Heidegger expone el programa filosófico que la filosofía francesa contemporánea radicaliza (2005). Algunas de las problematizaciones de esta última yacen allí en su *mismidad*, cada una a su manera reivindica su diferencia y anuncia las maneras de existir en las cuales está sumergido el sujeto contemporáneo. Sus enunciados anuncian el estado actual del debate acerca del lugar del pensamiento en la época de la imagen globalizada como ser de las cosas en los mercados. Desde el documento de Heidegger, varios olvidos salen al encuentro de los y las hablantes contemporáneos, se abren y se ofrecen a su comprensión. En primer lugar, se destaca el olvido del pensarse como ser existente, ejercicio en el cual el ser mismo se presenta en su mismidad, realizando infinitamente su diferencia⁶. El colapso del pensar es el colapso de ser y el fracaso del hombre y la mujer contemporáneos. En segundo lugar, se muestra el olvido del coraje como temple del ánimo, como uno de los estados límite en los cuales emerge pensamiento sin supuestos ideológicos, éticos, estéticos, políticos o sociales.

La modernidad resuelve la querella entre antiguos y modernos fusionando dos disposiciones centrales a la comprensión del ser hablante moderno: meditar y calcular, señalar y demostrar (Heidegger, 2001, pp. 98-99). Simónides no hace otra cosa distinta⁷. El humanismo instrumental moderno derogó el habla en el ser, es decir, la meditación. Causa extrañeza meditar por fuera del marco de la reflexión instrumental. Al reducirse el pensamiento a cálculo proposicional, las singularidades que se desprenden de lo *real* son marginadas, ocultadas, reprimidas y finalmente olvidadas. Las singularidades son sacrificadas para asegurar el ilusionismo de la continuidad histórica en el *entre* que se espacia una y otra vez durante el devenir del pensamiento que habla a través de sus múltiples diferencias. Se evidencia el olvido de las subjetividades múltiples que emergen *entre* los ejercicios de meditación. Desde Simónides, aquello que se denomina cultura consiste en una estrategia de ocultamiento proposicional. Mediante este olvido esencial, que es el mismo olvido fundamental de ser, pero percibido desde otra perspectiva, se propicia la instauración de un sujeto lógico-matemático, el cual tiene la responsabilidad programática de reducir la múltiple diversidad de múltiples procesos de afección, comprensión y subjetivación a una representación instrumental sin sentido de verdad veraz.

⁶ "El ser se manifiesta en tanto que pensamiento, lo que quiere decir que el ser de lo ente se descubre como ese fundamento que yendo hasta el fondo de sí, se fundamenta a sí mismo" (Heidegger, 1990, p. 125).

⁷ "Simónides fuerza, pues, a sus contemporáneos a reconocer el valor comercial de su arte y estos se vengán tratándolo como un hombre ávido: para una larga tradición, de Jenófanes a Elión, la codicia de Simónides es un tópico (Detienne, 2004, p. 166).

El programa del sujeto lógico-matemático presenta la investigación como dispositivo esencial de la ciencia moderna, dejando en el olvido las prácticas de ser puestas en escena en la meditación. Su representación de lo *ente* en general se constituye en imagen del mundo. El ente moderno es la última fase de la supresión de ser. El mundo se transforma en un depósito de energías, en un estado de cosas previsible, constatable, controlable, medible, verificable, comerciable, reciclable. Cosificada la experiencia de mundo, su sentido queda olvidado y la comprensión singular del ser del ente queda instrumentalizada. Con el objetivo de asegurar la representación del sujeto investigador, los ejercicios del sabio desaparecen del horizonte de afección y comprensión de los hablantes.

La exposición de Heidegger en *La época de la imagen del mundo* se convierte en una herramienta sugestiva para aquellos y aquellas que están empeñadas en secundar los desplazamientos actuales de las prácticas del arte contemporáneo pensadas en Colombia. En particular, Heidegger estudia dos elementos de gran relevancia para la comprensión de las prácticas artísticas en la actual deriva colombiana. En primer lugar, realiza un análisis comparado acerca de las condiciones que en diversas épocas dan lugar a la emergencia de procesos específicos de pensamiento y producción de conocimiento. La historia es un espacio poblado de lugares *impensados*, de realidades que dan la espalda a los hombres y a las mujeres. Son muchas las cosas que quedan por pensar. El problema es que desde hace dos milenios ya no se piensa, quizá es que nunca se ha pensado verazmente. Nunca como antes *hay* tanto qué pensar. Sin embargo, nunca como antes, el hombre muestra que no se piensa (Heidegger, 2001, p. 97). Aún no se es mayor de edad para asumir el reto de pensar lo más acuciante, el sí mismo de los hablantes. Los procesos de comprensión y traducción de las experiencias de ser *entre* el sentido de mundo facilitan el olvido de ser⁸. El coraje de meditar nos compele a dar un salto hacia esos *impensados*, hacia la experiencia de aquella apertura en donde se actualiza la misma diferencia de ser como presencia (Heidegger, 1990, p. 145). Mediante esta estrategia histórica-filosófica, Heidegger esclarece las condiciones que determinan la aparición de aquello que se denomina ciencia moderna. Al comparar la *episteme* antigua con la epistemología moderna, se vislumbran algunos puntos claves para comprender la esencia de la ciencia moderna. La explicación a la cual aquella da lugar, en su momento despoja a las artes de su experiencia como exposición de verdad de ser.

⁸ "El hombre sólo llegará a saber lo incalculable o, lo que es lo mismo, sólo llegará a preservarlo en su verdad, a través de un cuestionamiento y configuración creadores basados en la meditación. Ésta traslada al hombre futuro a ese lugar intermedio, a ese Entre, en el que pertenece al ser y, sin embargo, sigue siendo un extraño dentro de lo ente" (Heidegger, 2005, p. 78).

En segundo lugar, Heidegger sale al encuentro del concepto de investigación que asecha al pensamiento en la modernidad, lo interroga y se deja interrogar por él. Solo mediante esta interrogación mutua cada uno logra *transpropiarse* en el instante que dura el encuentro. La *transpropiación* permite acceder al dejar pertenecer que se abre con el acontecimiento (Heidegger, 1990, p. 91). De la misma manera que el ente moderno oculta el ser en su *mismidad*, en la actualidad los protocolos de investigación se convierten en dispositivos esenciales para capturar el ser del arte y arrebatárle su existencia. Atendiendo algunas indicaciones de Foucault, se puede afirmar que el campo del arte ha sido el último en caer presa del exceso de racionalización que padece Occidente a partir del siglo XIX⁹. Mediante la aprehensión y cosificación de su realidad, lo ente artístico se vuelve previsible, calculable, comerciable y vendible: el gesto del artista es domeñado por el régimen discursivo del mercado. Respecto al *proceder anticipador* mediante el cual se caracteriza la investigación, se destaca la representación como instrumento programático para reducir el ser a ente, y este último a imagen (Heidegger, 2005, p. 71). Por primera vez en la historia del olvido del ser, el mundo deviene imagen (p. 73). Otro tanto se puede constatar en el olvido del ser del arte, de aquella multiplicidad de voces que acontecen cada vez en el *entre* abierto en cada gesto poético. La verdad que se desprende del dispositivo representacional es instrumental. La modernidad llama método al olvido de las singularidades, a este dispositivo cultural que tiene el propósito de asegurar al ser en la representación del ente (p. 70). El ser es la amenaza a la regularidad beatífica del mercado. El ser es aquello que urge domesticar y enclaustrar.

En concordancia con el Kant de *Qué es la Ilustración*, Heidegger considera que el ejercicio de pensar exige asumir una actitud crítica. Exige dar un salto atrás, hacia la luminosidad de la *mismidad* en el sí mismo cosificado, hacia la diferencia de ser, hacia aquella intensidad propia y singular de ser que por principio es inapropiable. La comprensión de ser se difiere infinitamente y escapa de la positivización de la investigación. Los hablantes deben tener el coraje de cuestionar las verdades más ciertas, en especial, las más evidentes, aquellas que cuentan con el aval del sentido común. La evidencia de la verdad no consiste en visionar lo ya visionado, lo ya domesticado en el discurso. Más que ver lo autorizado por el sentido común, los ojos escuchan aquello que aquel silencia una y otra vez. Aunque demasiado tarde, los ojos respon-

⁹ En *Qué es la crítica*, Foucault se hace algunas preguntas acerca los excesos de racionalización propios del siglo XIX y XX: “¿qué ocurre con esta racionalización que estamos de acuerdo en que caracteriza no sólo el pensamiento y la ciencias occidentales desde el siglo XVI, sino también las relaciones sociales, las organizaciones estatales, las prácticas económicas y quizá hasta el comportamiento de los individuos? ¿Qué pasa con esa racionalización en sus efectos de coacción y quizá de obnubilación, de implantación masiva y creciente, y nunca contestada radicalmente, de un vasto sistema científico y técnico? (2004, p. 20).

den constantemente a los llamados que se desprenden de la experiencia de lo real. El reto del artista y del poeta consiste en tener el coraje de atreverse a escuchar el llamado de las cosas en su mismidad, atravesando todos los dispositivos de visualización modernos mediante los cuales se suprime la emergencia de cualquier singularidad. Esta actitud se denomina *meditación*. Meditar es mirarse en aquellas acciones específicas que diferencian a los hablantes de otros entes que o son pobres de mundo o no tienen mundo (Heidegger, 2007). En la modernidad, con la exposición de sí en cada meditación, se modela una respuesta a la razón instrumental que rige las prácticas investigativas de las ciencias. Los hablantes contemporáneos deben tener el coraje de volverse *hacia* sí, de saltar hacia sí mismos, de atreverse a meditar acerca de la verdad del régimen de la investigación en el cual andan inmersos. En la actualidad, el régimen instrumental es aquello que debe ser más cuestionado¹⁰.

De una u otra manera, a partir del siglo XIX, los protocolos de la investigación científica modelan la vida cotidiana y la sensibilidad de la contemporaneidad. Dichos dispositivos se expanden hacia la ética, la estética, la historia y la política¹¹. Heidegger orienta su meditar hacia la diferencia entre hablante y entes en general. La indagación, la inmersión en la mismidad de la diferencia del pensar, indica las sendas que es necesario recorrer para acceder a la invención del espacio en el cual acontece la existencia, con sus múltiples singularidades. Heidegger se plantea la siguiente pregunta: con respecto a las ontologías previas, ¿qué concepción de lo ente y qué concepto de verdad hacen posible que la ciencia tradicional se vuelva investigación? (2005, p. 71). Al elaborar su respuesta, compara épocas claves para interpretar la transfiguración permanente de la comprensión del pensamiento científico occidental. Los pasajes que se abren en los caminos que Nietzsche, Heidegger y Foucault recorren evidencian la continuidad del pensamiento como una insistente discontinuidad. El tiempo se resiste a ser retenido en una forma totalizante (Revel, 2014, pp. 61-71).



Caravaggio: *La muerte de la Virgen.*

Muerte de la Virgen (Caravaggio) - Wikipedia, la enciclopedia libre

¹⁰ "La meditación consiste en el valor de convertir la verdad de nuestros propios principios y el espacio de nuestras propias metas, en aquello que más precisa ser cuestionado" (Heidegger, 2005, p. 70).

¹¹ En Colombia, algunas prácticas artísticas se orientan usando los protocolos promovidos por Colciencias.

La exploración histórica pone en entredicho el proyecto que da lugar al nacimiento de la modernidad, cuestiona los efectos de esta última en la contemporaneidad y propone la salida pertinente; en términos de Kant, se trata de encontrar múltiples salidas a los diversos estados de sumisión. Por un lado, Heidegger indaga acerca del ámbito (*am-bios*) donde se crean las condiciones de emergencia de esta experiencia y de sus respectivas verdades. El centro de interés es lo real circundante, en lo cual se nos da una experiencia. El pensamiento moderno prescinde del ámbito de la existencia y se olvida del ser existente en su mismidad. Heidegger manifiesta una extrañeza: la comprensión de los ámbitos de ser se encuentra supeditada al uso que de ella se hace en el campo de la ciencia experimental y demostrativa. Por otro lado, problematiza el sometimiento de los hablantes a la tutela de un sujeto instrumental que intenta determinar la totalidad de la comprensión de la verdad de ser siendo, haciendo caso omiso de aquello que es más propio en la experiencia de ser, a saber: la experiencia de la diferencia. El sujeto instrumental silencia el sentido de ser con el cual se hacen audibles las cosas en sus procesos posteriores de visualización, institucionalización y mercantilización. Asumir esta actitud crítica y meditativa permite pensar con coraje acerca de la verdad del sujeto moderno. En particular, esta estrategia de ser se convierte en una herramienta privilegiada para interrogar las condiciones que determinan la existencia del sujeto artístico en la contemporaneidad, inmerso en los protocolos de sujeto mercantil que hace investigación.

El artista poscontemporáneo medita en las cosas mismas, es decir, se atreve a pensarlas desde la mismidad abierta en cada una de sus diferencias. Su meditar gira permanentemente alrededor del *entre* en donde ellas emergen y resguardan sus diferencias. Meditar consiste en *rodear* aquello que sale al encuentro del gesto y el habla artística, aquello que convoca el habla a expandir y modelar la verdad del sentido en la experiencia intensa de la muerte del sujeto moderno, cosificada en el lenguaje común de los mercaderes de la muerte a partir del siglo XIX. Cosificada la muerte en la funeraria del sentido común, la vida pierde su potencialidad expresiva y las artes quedan sin lugar en el mundo. Cosificada la muerte, solo queda el desierto de la mercancía como horizonte de desrealización poética. La verdad del sentido intenso de la muerte del sujeto moderno modela la promesa incesante de ser diferencia una y otra vez. A propósito de *Diferencia y repetición* de Deleuze, Foucault afirma: ser es aquello que se habla de todas las diferencias en sus múltiples repeticiones¹².

¹² “[...] las diferencias girarían alrededor de sí mismas, diciéndose el ser, de la misma manera, de todas ellas, y el ser no sería la unidad que las guía y las distribuya, sino su repetición como diferencia” (Foucault, 1995, p. 35).

El artista contemporáneo no instrumentaliza las cosas. Mediante sus giros, en los cuales su experiencia de ser se desplaza, las siente en su mismidad, las comprende en sus múltiples afecciones y las habla cada vez en cada uno de sus gestos. El artista habla al ser del lenguaje. Esta comprensión lo lleva a tomar distancia del pensamiento estético modelado con base en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant (1992). El desplazamiento del artista con respecto al discurso estético de la modernidad se le denomina contemporaneidad, aunque esta, en las tres últimas décadas del siglo XX, quedó reducida al mercado. En el abismo que aquel gesto genera, los artistas modelan otros lugares más propicios a la verdad del sentido de ser que la espacialidad moderna. Allí, en el abismo, se erigen subjetividades otras, múltiples y diversas. Esta emergencia de subjetividades que se aprecia en algunas propuestas artísticas la denomino poscontemporaneidad.

TRAZOS HABLADOS QUE DIBUJAN LA EXISTENCIA

Sin experiencia no acontece el pensar que espacia, pesa, distribuye y contrapesa los múltiples *cuerpos* con los cuales emerge un mundo¹³. El artista es un ser creado para sentir la diferencia de la verdad del sentido de ser. Ser es *ser expuesto* ante la verdad del sentido de la muerte del sujeto moderno en el lenguaje común, el habla cosificada desprovista de su potencia emancipadora. El habla creativa es figura no significada, comunica sin comunicar consigna alguna, es una multiplicidad de historias sin historia. Por un lado, el artista se *expone* espaciando su propio lugar de existencia, erigiendo mundo en su encuentro con otros cuerpos extraños. Por otro lado, mediante una transfiguración infinita de sí, vadeando la existencia modela su propia comprensión de finitud y hace presencia infinita ante otros hablantes. Con Nancy (2006), este espaciamiento de múltiples cuerpos se denomina mundo. El mundo se sostiene mediante el encuentro de esa multiplicidad de arbotantes que son los hombres en su mismidad¹⁴. La verdad del sentido del mundo y de la muerte se modela mediante este *espaciamiento pesado*, con gravedad ligera y sentido disperso. La verdad del sentido de la muerte acontece cuando el pensamiento siente pensar el sentido de su peso y los contrapesos en la disper-

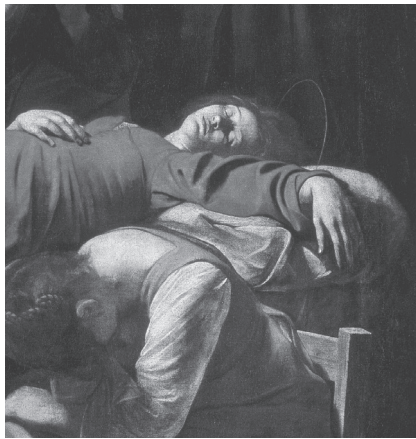
¹³ "Pesaje: creación. Eso por lo que comienza una creación, sin presuposición de creador. Sujeto antes de todo sujeto, peso, empuje ejercido, recibido, comunidad completamente archiprimitiva de fuerzas de los cuerpos en tanto que fuerzas de las formas de los cuerpos –psiques– en tanto que fuerzas que se empujan, se apoyan, se repelen, se equilibran, se desestabilizan, se interponen, se transfieren, se modifican, se combinan, se amoldan" (Nancy, 2003, p. 75).

¹⁴ "El hombre es el exponente del mundo, no es ni su fin ni su fondo –el mundo es lo expuesto del hombre, no es ni su medio ni su representación" (Nancy, 2006, p. 34).

sión de su ser, en su fragmentación vital. Espacios sentidos, cuerpos pesados, pensamientos contrapesados y sentido abierto acontecen de manera simultánea, modelando lugares en su dispersión de la verdad de ser-entre-mundos. La actualidad mercantilizada está desprovista de mundos, pues ya no acontece temor ni temblor en la experiencia de estar solos ante la dispersión de ser. Las ferias mercantiles usurpan los espacios de las artes y se muestran impertérritas, inconmovibles ante la experiencia de ser. Emocionarse es un crimen político en contra de la seguridad del Estado Estético contemporáneo. Heidegger denomina *Gestell* a este dispositivo de seguridad, a esta estructura que constituye la razón instrumental, que clausura los accesos poéticos a la verdad del sentido de ser (2001, p. 19). Sin embargo, restan dispersos unos fragmentos de ser que precauteladamente vuelven la espalda a los filósofos y a los artistas que aún no tienen el coraje de pensar. Es necesario pensarlos en el mismo instante que regresen. Solo así el artista puede salir del círculo de aquellos *cosquilleos* estéticos logrados con pequeñas transgresiones de las reglas que modelan el discurso común de las mercancías que cotillean en las Ferias de Arte en representación de los hablantes. Actualmente, a estas pequeñas transgresiones cosquilleantes se las denomina *resignificar*: pacer en el habla cosificada en discursos. La resignificación mantiene el orden instaurado por el lenguaje común.

Una figura antigua se reactualiza como imagen del sujeto mercantil. Como el antiguo *becerro de oro*, esta figura es un ídolo falso; es sorda a la verdad del sentido, por tanto, no puede hablar verazmente. El sujeto mercantil es una entidad completamente cerrada, sin afuera, un ídolo sin salidas, por ello mismo sin umbrales ni accesos. El sujeto mercantil no manifiesta ninguna búsqueda de verdad, pues perdió su vínculo con la verdad del sentido de ser en la desaparición del sujeto moderno, aquel que fue capturado por el mercado. El ídolo se separa de la existencia, le da la espalda. El ídolo modela la marginalidad individual que caracteriza la contemporaneidad. No tiene posibilidad de *experiencia* porque no puede establecer ningún juego de verdad, ninguna relación de ser *entre* el sentido de la existencia: no siente la experiencia del pesar de su pensarse (Nancy, 2003, p. 86). El ídolo no tiene actualidad. Reivindica eternidad vacía. La mercancía no posee gravedad, flota, circula globalmente. El sujeto comercializado no puede expresar la existencia con veracidad. Estas expresiones son los *accesos* al sentido de ser diferencia *pesante*. Al decir *se existe*, se mienta otro que vuelve *hacia* sí, el sí mismo diferente que en *sí mismo* se difiere infinitamente. La diferencia cualitativa rompe la monotonía de la repetición dialéctica, vacua. Al mentarse en su diferencia de sí finita y actualizarse en gesto, se establece una relación de espaciamento infinito consigo mismo. Se modelan los lugares en los cuales acontecen las

relaciones con ese otro que es diferencia en la mismidad de ser. Este espaciamiento de ser-entre-mundos se denomina *poiesis*. Foucault la denomina *aleturgia*. Actualmente, el acceso al sentido de ser es un acceso a los mundos que se abren una y otra vez a la pluralidad, denominada los otros *nosotros*, que es por donde transita el sentido¹⁵. Se es como acceso finito al infinito de ser otras realidades en los bordes de lo real. El *los* y el *nos* se juegan permanentemente en sus juegos de verdad, intercambian sus lugares y se disuelven en el *se* que modela la existencia: no existe el *los*, tampoco el *nos*. Los cuerpos en red de redes se emancipan de su yo lógico y conquistan el *se* de la existencia, la libertad del anonimato de ser *areal*, aquella experiencia entre la cual se modela la existencia más allá de la realidad significada.



Caravaggio: *La muerte de la Virgen* (detalle).

Heidegger muestra que, en la modernidad, la verdad del sentido de existencia queda reducida a una constatación técnica, restringida a establecer una correspondencia lógica entre el lenguaje y la realidad. Amparada por el régimen curatorial, la razón instrumental reduce la experiencia de mundos a las proposiciones científicas. Con Kant, estas *determinan* o *regulan* la experiencia. La modernidad crítica se instaaura realizando los correspondientes silenciamientos, exiliando los *haiku* con los cuales se modelan la verdad del sentido de la muerte y se anuncia el mundo por venir. Solo mediante esta verdad veraz se

modela una subjetividad bella en sus transgresiones, apta para gobernarse a sí misma en el caos abierto en su mismidad e idónea para gobernar las singularidades de los otros, libres en su espaciosidad¹⁶.

La exactitud del gesto artístico promete la repetición infinita de su finitud. La precisión de la representación científica de la realidad se calcula

¹⁵ "Lo que cuenta en arte, lo que hace arte del arte (y lo que hace del hombre el artista del mundo, es decir, exponente del mundo *para* el mundo), no es lo 'bello' ni lo 'sublime', no es la 'finalidad sin fin' ni el 'juicio del gusto', no es la 'manifestación sensible', ni la 'práctica de la verdad', es todo ello, sin duda, pero de otro modo: es el acceso al distante origen, en su distancia misma, es el tacto plural del origen singular [...]. No accedemos sino a nosotros -y al mundo. Pero no se trata de otra cosa: todo acceso está ahí, en todo origen" (Nancy, 2006, pp. 30-31).

¹⁶ "La existencia de la cosa co-incide en que, en esta incidencia, ella *espacia*, ella abre un *continuum* (que no existe) por la cantidad discreta de un *ahí* [y], que es su cualidad misma de cosa. Espaciamiento del tiempo (que hace el tiempo mismo), espaciamiento del espacio (que hace el espacio), espaciamiento del sujeto (que lo hace), etc. El ser es el 'espacioso' [*spacieux*] de un espaciamiento tal. No espacialidad sino espaciosidad. No geometría sino presencia, venida a la presencia del corazón inmóvil de las cosas" (Nancy, 2002, p. 176).

progresivamente con antelación y al margen de la experiencia viva y auténtica con las cosas. Para acceder al conocimiento intenso de las cosas, Heidegger reitera la alternativa discursiva que otros autores proponen como ejercicio articulador de la experiencia de las ciencias históricas: conocer es volver a sí desde la mismidad de ser: consiste en precomprender aquello que requiere ser sentido, comprendido y hablado. Mediante el modelamiento de la finitud de la figura inestable de los cuerpos, se accede a la apertura del infinito que aquella promete al gesto artístico. Se es afuera, en la existencia que se vuelve hacia sí y se disuelve en los espaciamentos que abre la escritura poética, en los balbuceos de ser que salen en busca de habla metafórica, valga la redundancia.

En menor grado, mediante la investigación se llega al conocimiento de las cosas en su mismidad (Heidegger, 2005, p. 68). Recogiendo una idea kantiana con respecto a la belleza, se pueden hacer dos afirmaciones. Por una parte, el conocimiento explicativo, investigativo, proposicional, es un conocimiento *adherente*, de segundo orden, externo a las cosas mismas. Por otra parte, el conocimiento pensante y *pesante* se realiza mediante el acceso a la verdad del sentido de las cosas. A esta última vertiente del pensamiento Kant la denomina acceso libre (1992, §139). Solo puede haber investigación si previamente el *infinito sentido* que hace presencia en la finitud del gesto artístico irrumpe dentro del *becerro de oro*, lo hace explotar y se encuentra con el acontecimiento del habla metafórica, balbuceante de sentido de ser. Mediante esta dispersión de la verdad en lo sentido retenido, resuena el llamado de las cosas. Estas, a su vez, exigen realizar una reconfiguración de las reglas discursivas que rigen su experiencia con los sujetos hablantes.

Existe investigación, si previamente acontece el instante que abre el gesto artístico, detonando la lucha por la dirección de la verdad del sentido y actualizando la *anunciación* de las cosas mismas del mundo. Se habla del instante como ruptura del tiempo, como origen absoluto de ser otro singular, a saber: el anuncio de un acontecimiento universal (Nancy, 2006c, p. 36). El gesto artístico anuncia la singularidad de los cuerpos por venir. Esta es la condición de existencia de toda significación e investigación. La investigación se realiza dentro de los consensos que establece el sentido común. El avizoramiento del *sí mismo como anuncio de ser* modela la apertura al infinito prometido en la finitud de las figuras transitorias de los cuerpos. Durante este *acto*, el artista revolucionario rasga su pecho escrito con todo tipo de inscripciones y ofrece su sangre-tinta-pus, en respuesta al llamado que hacen las cosas para transmutarse en verdad de sentido universal. Los poetas y los artistas propician esta apertura porque se de-sujetan de los arneses que atan su habla al formalismo aristotélico que determina la imagen del mundo en la modernidad. Es oportuno resaltar que Alain Badiou establece una relación

entre singularidad y universalidad y destaca la destrascendentalización de la figura artística en el siglo XX. Por una parte, reitera la diferencia como singularidad en su proceso de universalización, y por la otra, explica su de-sujeción del infinito potencial aristotélico¹⁷. En sus conmociones de ser, el artista teje mundos, pinta emociones, *excribe* sentimientos, esculpe relaciones, marca sus gestos, escupe los signos envenenados, sangra en la puesta en escena de sus esperanzas. Mediante estas acciones plásticas, anuncia la materialidad del lugar que los sujetos hablantes requieren para habitarse y deshacerse en la libertad de ser cuerpos para existir infinitamente libres¹⁸.

Las cosas se ocultan cuando el entendimiento inexperto de los investigadores novatos intenta imponerle aquellas formas *a priori* que la modernidad denomina *proyecto*. Su insistencia en cargarse la verdad del sentido de las cosas, en sacarlas del infierno cínico en que ellas se conmocionan, las deteriora, de la misma manera que los malos pintores echan a perder una pintura cuando desconocen los modos mediante los cuales los colores pueden brillar intensamente en el *entre* de la oscuridad luminosa de los mundos pintados. En la luminosidad del cielo instrumental todo color se ciega y se apaga para siempre. El investigador científico no cuenta con una sensibilidad adecuada que asimile el brillo en el cual el *instante* irrumpe con todas sus sombras y esperanzas. El investigador positivista es sordo al acontecimiento del habla que clama desde el sí en su encuentro con el ser sentido. No escucha los movimientos intensos, no siente las vibraciones de los cuerpos que detonan y modelan mundos¹⁹. Es necesario aclarar que no se trata de la creación de mundos posibles. Con el gesto del artista acontece una multiplicidad de mundos improbables (Blanchot, 2008, p. 51). Esta es la transgresión vital que demanda la existencia. El investigador solo atiende a las posibilidades autorizadas por los protocolos diseñados por la razón instrumental. No tiene

¹⁷ "Denominamos *particular* a aquello que está inserto en el saber a través de conceptos descriptivos. Denominamos *singular* a aquello que actúa como proceso en una situación y se sustrae a toda descripción conceptual" (Badiou y Zizek, 2011, p. 32). "Habría que comparar aquí dos sentidos de la palabra 'forma'. El primero, tradicional (o aristotélico), se sitúa del lado de la puesta en forma de una materia, de la apariencia orgánica de la obra, de su evidencia como totalidad. El segundo, que es el sentido característico del siglo, ve la forma como lo que el acto artístico autoriza en cuanto *nuevopensamiento*. La forma es entonces una idea presentada en su indicio material, una singularidad sólo activable por el influjo real de un acto. Es, esta vez en el sentido platónico, el *eidos* del acto artístico, y es preciso comprenderla desde el prisma de la formalización. [...] Pero en 'formalización' la palabra 'forma' no se opone a 'materia' o 'contenido', se acopla a lo real del acto" (Badiou, 2009, p. 200).

¹⁸ "No hay infinito separado o ideal. Hay una forma finita que, tomada en la animación de su acto, es lo infinito del que el arte es capaz. Lo infinito no se captura en la forma, *transita por ella*. La forma finita puede equivaler a una apertura infinita si es un acontecimiento, si es lo que *adviente*" (Badiou, 2009, p. 195).

¹⁹ "El arte siempre es cosmogónico, pero expresa la cosmogonía como lo que es: necesariamente plural, difractada, discreta, toque de color o timbre, frase o masa plegada, resplandor, aroma, canto o paso suspenso, ya que es el nacimiento de un *mundo* (y no la construcción de un sistema). Un mundo, son precisos siempre tantos mundos para hacer un mundo" (Nancy, 2006, p. 30).

oído para escuchar el habla balbuceante, los ruidos poco conocidos de los cuales habla Richard Rorty (1991).

La historia de las artes muestra que el proceso *infinito de sentido*, presente a través de las figuras en el tránsito de los cuerpos, se manifiesta con predilección dentro de la finitud que infinitamente modela el sujeto artístico. El infinito actualizado mediante el gesto artístico es devorado por el sentido común, esa especie de *eternulidad* responsable del ateísmo religioso contemporáneo²⁰. Con la escritura poética, una y otra vez, se rasga nuevamente el infinito sentido, allí, en el instante en que unos labios mortales anuncian un gesto inmortal desplegado ante la evidencia de la verdad del sentido la muerte. Entre la finitud del gesto artístico, el poeta se coloca a distancia tanto del abismo de la muerte como de aquello que yace muerto, cosificado en sí mismo. La escritura poética es el despliegue de la muerte en su multiplicidad de verdades (Foucault, 2012, p. 81). Los artistas propician la irrupción de ese instante en el cual las cosas emancipadas de los lastres vitalistas fulguran y reclaman *arealidad*²¹. Materializan la experiencia límite mediante la cual rodean una y otra vez el adentro-afuera. Modelan los labios que anuncian el habla metafórica con un propósito sin finalidad pragmática: constituir mediante la voz *veraz* una existencia libre y plena por su gravedad: un ser *areal*, gestado y parido por fuera de los protocolos impositivos del sentido común. Ser aéreo, dancístico, perfecto en su grave superficialidad. Solo lo superficial, aquello que se libra de las profundidades discursivas, puede reclamar el atributo de la perfección y la existencia. Se es dentro-fuera. Se es umbral. En el umbral se es libre. El umbral es paso infinito. El artista modela permanentemente los labios de uno, para que se tenga el coraje de responder al llamado del otro y decirle ¡hola-adiós! Simultáneamente gesticula el hola-adentro que llega y se enmascara, y el afuera-adiós que se desoculta de la mirada que intenta retenerlo. El artista da cuenta tanto de aquello que se vislumbra en el gesto como acontecimiento como de aquello que se sustrae a la escritura poética: la voz, la intensidad que vibra en la existencia.

²⁰ “El hombre cotidiano es el más ateo de los hombres. Es de tal índole que ningún Dios podría tener relación con él. Y así se entiende cómo el hombre de la calle escapa de toda autoridad, ya sea política, moral o religiosa” (Blanchot, 2008, p. 313).

²¹ “Arealidad’ es una palabra envejecida, que significa la naturaleza o la propiedad de área. Por accidente, la palabra se presta también para sugerir una falta de realidad, o bien de realidad tenue, ligera, suspensa: la de la separación que localiza un cuerpo, o en un cuerpo. Poca realidad de ‘fondo’, en efecto, de la substancia, de la materia o del sujeto. Pero este poco de realidad constituye todo lo *real areal* donde se articula y se juega lo que ha sido llamado la arqui-tectónica de los cuerpos” (Nancy, 2003, pp. 35-36)

EL INSTANTE DE SER: AVE, EVA: HOLA, ADIÓS

En el cuerpo los artistas, la escritura y la imagen se encuentran con el propósito de elaborar múltiples pensamientos (Belting, 2012b). El poeta se vale de su escritura para tomar distancia ante los imaginarios recibidos acerca de la muerte cuando con ellos se golpea su existencia. *La muerte de la Virgen*, la pintura de Caravaggio, muestra que el poeta se siente convocado a dar sentido a la historia de la cristiandad que hace presencia en su propia existencia. Más allá de los dogmas del sentido común investigativo, la historia efectiva exige sentido real: unos labios que son la herida de ser reclaman la atención del artista. Caravaggio modela los labios infinitos de la Virgen como si fueran los labios finitos de María de Magdala. Los labios de la primera son la entrada al ser. Los labios de la segunda son su salida. Entrar y salir son *acciones de umbral* mediante de las cuales se configura una y la misma realidad, al entrar-salir se configura el mismo umbral de ser. De este salir a su encuentro mutuo, las dos figuras se *transpropian* y acontece lo propio de cada una. En la escritura de esta tetrarquía carnal, en el modelado de este agenciamiento de labios dispersos, en su superposición, la muerte real despliega todo el sentido de su verdad. La sensualidad de los labios audaces de María de Magdala muestra la apertura que acontece en la verdad de la muerte cantada en los labios de la Virgen. En este juego finito atrapado en los labios infinitos de la Virgen se vislumbra el infinito sentido de la verdad de la muerte en su mismidad, en su diferencia real. La escritura del poeta ofrece una vaga idea de ese abismo de ser en el cual, mediante la voz, se llega a la presencia del habla metafórica que anuncia el lenguaje de una época ligera, grave y barroca²². En un instante se accede a la palabra *areal*: llega, señala y dice ¡hola! Pero, ¡ay!, solo para decir ¡adiós! El ser hablante es fugaz: cuerpo glorioso: luciérnaga: ser del instante. La voz anuncia al sujeto hablante y en el acto se retracta de su esperanza de verdad y de sentido (Nancy, 2007, pp. 36-37). El instante, realidad del ser, da la espalda al método instrumental. El instante no se deja explicar. Solo se lo puede mostrar en acto, cantar, danzar, dibujar, figurar. Todo dibujo es una figura de ser, un acto de resistencia ante el ejercicio de poder en lo real, una performance de sentido. En todo poema se escenifica una percepción instantánea del sí mismo desbordado. Retenido en el gesto del artista, el instante reclama vivacidad. Esta se encuentra solo en la existencia de ser a la cual lo devuelve el artista por venir²³.

²² “[...] la poesía habla, pero habla con esa habla que no ejecuta ninguna lengua y de la que, al contrario, surgida de la voz, una lengua nace. La voz es la precesión del lenguaje, es la inminencia del lenguaje en el desierto en que el alma está todavía sola” (Nancy, 2007, p. 42).

²³ “El poema [...] es la trampa verbal para cazar vivo al instante, es decir, a la poesía. Una trampa que se

La Virgen y María de Magdala son dos caras de la misma moneda: canto sonoro y gesto visual se transpropian, prescinden de su funcionalidad instrumental (Nancy, 2007, p. 31). Sin pretender comunicarse ninguna consigna, durante el acontecimiento de su propiedad más propia permanentemente intercambian sus múltiples voces y miradas. Mientras dura su encuentro, extraen de ellos mismos sus múltiples olvidos y los ponen en juego por medio de teatralizaciones: la verdad olvidada en la santidad infinita y el crimen olvidado por la humanidad finita. La brecha entre habla cantada y mirada figurada se potencia en el *entre* que se crea para que el instante emerja entre ellas. Esta distancia infinita debe ser escrita en su verdad, en aquello que manifiesta de finitud. La Virgen y María de Magdala transpropian mutuamente el lugar en el cual yacen todas las intensidades retenidas, no sentidas en lo real. Muestran cómo en el intercambio entre el infinito sentido que anima los cuerpos finitos y el infinito del sentido actualizado en sus figuras transitorias, solo se pueden intercambiar *ausencias de miradas* y escenificar los desfases del habla de ser cuando deciden hacer presencia. Una y otra realidad están modeladas por unos labios ausentes con el propósito de escenificar el acontecimiento de la verdad del sentido mismo que anuncia la muerte del sujeto moderno. María de Magdala siente la potencia de la muerte en acto en sí misma para vivir infinitamente como Virgen. La Virgen experimenta el tránsito mundano hacia el sí mismo de una existencia verdadera, infinitamente diferente. El acceso ausente en la Virgen es abierto mediante la intensidad del acceso que hace presencia en la figura de María de Magdala. De este intercambio de voces múltiples, de gritos y susurros, emerge el instante sentido en la experiencia de la verdad de la muerte. El habla metafórica les corresponde. Se convierte en el destino de los sujetos que tienen el coraje de comenzar una y otra vez, de hablar, de decir, de señalar el ¡hola-adiós! como propiedad propia, *transpropiada*, de su existir. Sus labios relacionan lo infinito, sentido en el acto de la existencia finita, con el infinito de la figura finita que les sirve de transición, relación en la cual se conmocionan los hablantes que se comunican mediante metáforas. La conmoción de ser es el acontecimiento de todos



Caravaggio: *La muerte de la Virgen* (detalle).

cierra para apresarlo pero que el lector abre para que el instante se escape de nuevo y regrese a la vida, a la vivacidad" (Paz, 2014, p. 37).

los acontecimientos, morir infinitamente para existir un poco, solamente un instante. Relación de temor y temblor en el abismo de ser que abre los sujetos a la mismidad de sus voces. Voz-gesto que expande a los sujetos que hablan de la verdad del sentido de la muerte del sujeto moderno²⁴. Mediante este gestogrito, los artistas revolucionarios rasgan el lenguaje para responder al llamado de la historia, corren los límites impuestos a la verdad infinita del sentido de existencia²⁵.

A diferencia de los científicos, los artistas no echan a perder su experiencia en las cosas que logran fracturarse y abrirse a un infinito en acto. La razón es simple. Los artistas tienen vocación de desvío, rodean las cosas una y otra vez sin nunca pretender alcanzarlas completamente. Evitan robarles su partida, repudian quitarles su libertad de sustraerse a la inquina proposicional en la cual muere toda anunciación de verdad y de sentido (Nancy, 2006b, p. 30). Los rodeos del poeta con las cosas son abrazos que se quiebran, son abrazos abiertos que, sin cesar, cierran sin cerrar, que no pretenden atrapar sus múltiples figuras en proposiciones unívocas, que propician el tránsito permanente y pertinente de la verdad del ser sentido. Al ser no se le toca para no retenerlo. Los artistas permiten a las cosas mantener sus misterios en la nebulosa que emerge en el *entre* cuando se siente la verdad del sentido de ser con otros. Al infinito sentido solo se accede mediante las figuras poéticas, mediante las metáforas que huyen permanentemente de las formas a las cuales son reducidas.

La poesía es acceso, es esperanza inacabable de presencia y actualidad, actitud de comienzo. Solo se es real cuando el acceso tiene lugar una y otra vez de manera diferente: el eterno retorno de lo mismo, de la misma dificultad, de la dificultad misma de la existencia (Nancy, 2004, p. 11). La escritura modela el acontecimiento de ese instante, la verdad del sentido de la muerte del sujeto moderno, ese acceso, ese infinito actuado mediante el cual los sujetos hablantes se expanden hacia la existencia, que los dispersa hacia el ser infinito que alberga las figuras finitas, para devenir existentes, para existir un instante *entre* sus entradas, *entre* sus umbrales. En la existencia se es umbral de ser que parte. Cada poeta revolucionario debe buscar el acceso a su diferencia, pensarla, pesarla y contrapesarla. Solo así se accede a ese acceso abierto en sí mismo. Con su nacimiento, modela su propio mundo para entrar

²⁴ “María es el modelo de María, y la reversibilidad, en este caso no termina. Cada una es algo así como el afuera de la otra, o como su adentro, de manera simultánea y alternativa. Cada una la estofa o la carnación de la otra. Ya no es posible saber dónde está la Madre de Dios y dónde la mujer pública. Dónde está la santidad, dónde el placer. Pero no es un juego especular. Una no se ve en otra. Antes bien, intercambian sus ausencias de mirada” (Nancy, 2008, p. 92).

²⁵ “Que lo infinito, como una forma parcial pero rigurosamente decidida, pueda ser la resultante de un azar escénico: tal es el ideal del siglo. Y tal es su directiva para salir, con dificultad, del romanticismo. Es el ideal de una *formalización materialista*. En ella, lo infinito procede *directamente* de lo finito” (Badiou, 2009, p. 197).

en la constelación de mundos que constituye el mundo. No hay camino pre-establecido, porque cada acceso pensado es perfecto en sí mismo y por ello mismo irrepetible. De la irrepetibilidad de la figura del infinito en acto que hace presencia en el gesto del artista nace la necesidad de crear nuevamente el acceso para volver a ingresar. Todo poeta debe encontrar su propio umbral, debe *recomenzar* el acceso a la verdad del sentido, una y otra vez, en una y otra obra, mediante una y otra figura²⁶. La poesía rechaza identificarse con una forma impuesta –niega toda especificidad, todo sujeto discursivo–. La escritura poética busca la existencia, el poeta de borde deviene *existente*, se unge como nuncio del habla balbuceante: la metáfora. El poeta es anunciante que enuncia la verdad del sentido de ser mundo con otros diferentes fuera de sí y con otras diferencias en sí mismo.

El Arte como institución es la cárcel en donde muere la metáfora y con ella la voz de la existencia. La escritura poética *no* se encuentra en aquello que se denomina institucionalmente poesía. Aquello que se interpreta como emoción poética tiene poco de poético y mucho de la banalidad banalizada presente en el inundo contemporáneo (Nancy, 2003, p. 71). La emoción fingida en las instituciones que crea el Arte amenaza la poesía de la relación de sentido consigo misma. Razón por la cual el poeta emprende sus ejercicios en otros lugares alternos a los establecidos por la poesía institucionalizada. A pesar de esta negación que hace el poeta de la poesía, aquí no hay método ni dialéctica. Existe una “y” enigmática, lo real es su *entre*. No existe *investigación* ni especulación teórica. Sin embargo, al negarse la poesía a sí misma, se evidencia que existe una negación en su ser, pues se busca a sí misma en un lugar ajeno a la llamada cotidianamente poesía. La negación de la poesía es una negación de la dificultad absoluta, es decir, la poesía es la dificultad misma y la misma dificultad genera un eterno retorno de la misma dificultad que cada una o uno de los poetas convocados al *cultivo* y *cuidado* de sus múltiples diferencias recibe como tarea. En este sentido, la poesía es afirmación de la dificultad misma de ser sentido en la diferencia (Nancy, 2007, p. 35). La dificultad consiste en replantear infinitamente, una y otra vez, mediante figuras finitas, la exactitud que caracteriza a la poesía. La filosofía constituye la dificultad de la poesía. A su vez, la poesía es la dificultad misma de la filosofía. Filosofía y poesía no se oponen, no constituyen un pensamiento dialéctico ni místico. Juntas constituyen la dificultad misma: la dificultad de mantener la verdad en el sentido de la existencia (Nancy, 2004, p. 11). La poesía no resuelve problemas pragmáticos ni instrumentales. Produce su pensamiento en el borde, en el límite, en el *entre*

²⁶ “Mais cela signifie qu’il n’y a que de telles différences: l’accès ne se fait, chaque fois, qu’une fois, et il est toujours à refaire, non parce qu’il serait imparfait, mais au contraire parce qu’il est, lorsqu’il est (lorsqu’il cède), chaque fois parfait. Eternel retour et partage des voix” (Nancy, 2004, p. 12).

que anuncia la dificultad de la verdad del sentido de ser en la partida²⁷. En este umbral, la investigación es torva, estorba la libertad.

El artista, el poeta, y los sujetos hablantes que emulan su ejemplo quedan expuestos a la indeterminación de los seres que se espacian en sus gestos, que transitan infinitamente hacia otras existencias o estados de ser. Son existentes en busca de una escritura, pero que simultáneamente rehúsan cualquier sujeción a un sujeto o forma discursivos. Con coraje llegan en sus respectivas figuras solo para irse, las conquistan solo para separarse de ellas: lacónicamente dicen “hola-adiós”. Llegan, vencen, dan la espalda, se van y dejan sin pensar lo que más urge pensar, pues el hombre no piensa, no encuentra el acceso al pensamiento. Este es el problema del *a priori* histórico de la poesía que anima el problema de la filosofía en su mismidad. El artista y el poeta son existentes que solo pueden ser en su partida (Nancy, 2006b, p. 29). Se habita el instante en el umbral abierto *entre* la multiplicidad de infinitas voces que no cesan de anunciar los cuerpos y la experiencia de su figura finita, en tránsito, en viaje de regreso en el mismo momento que es anunciada por un gesto de ser transgresor.

El poeta es ser en el instante. El poeta balbucea su existencia *entre* el concepto instrumental de la ciencia y la meditación ontológica. En este *entre* se habita simultáneamente afuera y dentro, disposición que caracteriza la experiencia del umbral, fuera de lo común sentido dentro de lo común sin sentido; dentro de la existencia mínima, fuera en la existencia máxima. Se es este *entre* que rompe y fractura los consensos de ser común o de ser existente. Simultáneamente, por una parte, los hablantes son sujetos cercenados del dominio de los entes comunes. Por otra parte, son existentes dispersos en el dominio de la existencia. Mediante la voz del sentido que alcanza a lo ente, el existente anuncia el sujeto hablante, entre ellos se establece un juego de existencias en el cual los entes comunes ponen en juego la verdad del sentido que encarnan para desencarnarla, para jugársela en este juego. La urgencia e inminencia del juego de la muerte insta a transitar libremente por las figuras que anuncian el *infinito actuado*. Los hablantes son seres que nacen y se sus-traen en el instante de ser (ave-eva: hola-adiós). Son seres para la existencia que muere en cada uno de los instantes infinitos alcanzados en una figura de ser, en el mismo momento en que se dice adiós para no dejar de existir en las figuras finitas que visibilizan los espacios de verdad.

²⁷ “Ainsi, l’histoire de la poésie est l’histoire du refus persistant de laisser la poésie s’identifier avec aucun genre ou mode poétique –non pas toutefois, pour en inventer un plus précis que les autres, et pas non plus pour les dissoudre dans la prose comme dans leur vérité, mais pour déterminer incessamment une autre, nouvelle exactitude. Celle-ci est toujours à nouveau nécessaire, car l’infinie est actuel un nombre infini de fois. La poésie est la praxis de l’éternel retour du même: la même difficulté, la difficulté même. La poésie est la praxis de l’éternel retour du même” (Nancy, 2004, p. 11).

Existir en grado máximo consiste en estar presto a decir adiós, a partir. Existir poéticamente es cuidar esta relación entre existencia, muerte, ausencia y presencia de ser. Los sujetos hablantes son existencias que duran un día. Existen para partir y perdurar en la apertura singular de sus figuras y en la dispersión infinita del sentido de su ser. Al diluirse las figuras con las cuales hacen su propia presencia en su actualidad, los límites de lo infinito real, se ensancha ese *entre* que constituye el acceso al infinito actual, es decir, a la eclosión de la singularidad de los múltiples infinitos. La figura finita se abraza al infinito real arrancándole su diferencia mortal y verdadera. Es importante destacar que este *entre* es un umbral que solo puede ser siendo simultáneamente muchos umbrales.

El pensamiento artístico contemporáneo evidencia la compleja relación entre finitud e infinitud, entre presencia, actualidad y pasado, entre singularidad y universalidad. Modela una realidad de excepción pertinente y de ruptura permanente. Se trata de la actualidad configurada como el *estado de excepción* que irrumpe como *instante*, como fongonazo de ser tiempo, como acontecimiento singular de lo universal (Badiou, 2011, p. 22). Esta actualidad permuta permanentemente sus cualidades constituyentes ante el acoso de lo real y el apremio de un pasado que se resiste a ser conmemorado como *documento cerrado* sin ser pensado. Como *monumento abierto*, disperso, en expansión, el pasado vuelve su ser a lo ente, reconsidera su retiro y susurra unos balbuceos de ser presencia actual. Uno y otros reiteran la misma esperanza, prometen un acceso a la dificultad misma que constituye la verdad del sentido de la muerte. El instante es la rasgadura del tiempo en el cual acontece la verdad del sentido de la muerte. Pese a su incompatibilidad,



Anunciación: Carlos Correa.

<http://pinturacolombiana.blogspot.com.co/2009/07/carlos-correa.html>



Pablo Picasso: Guernica.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

en el instante, pasado y actualidad coinciden, y modelan una misma presencia en la cual la muerte queda suspendida en su infinita verdad finita²⁸.

La historia verdadera es la que cantan los poetas en los balbuceos que llegan hasta las actualidades que modelan el habla metafórica de ser en las diferencias²⁹. El *cuidado de sí* comienza como *treno*, como canto fúnebre. Es el caso del *Guernica* de Pablo Picasso, la *Hiroshima* de Alain Resnais, la *Anunciación* de Carlos Correa y el registro periodístico de guerra de **Edward Adams**, premio Pulitzer 1969. No se puede esperar más de la historia y el pasado. Pasado y actualidad aúnan sus voces en el *treno* infinito de ser. Se espera más de aquello que se anuncia en el pasado que de los enunciados históricos, pues la historia está dominada por sus propios regímenes discursivos, mientras el pasado fluye desde las múltiples experiencias que cantan la verdad del sentido de la muerte. Esperar algo más que balbuceos es dejarse tentar por la ciencia ficción que tejen las historiografías que despojan a las cosas, al pasado y a la actualidad, de la multiplicidad de sus voces.

Este *estado de excepción* en el cual surge el balbuceo consiste en una promesa fallida. Con su exactitud, los poetas fallan una y otra vez. Los cuerpos-metáforas que emergen en este *estado* llegan, saludan y solo alcanzan a decir adiós. La excepción anuncia un vínculo imposible de sostener entre el infinito en acto y la figura finita que intenta retenerlo, entre aquello que se excribe poéticamente y aquel discurso que intenta dar cuenta de



Alain Resnais: *Hiroshima, mon amour*.

<https://es.pinterest.com/pin/378020962458609401/>



Edward Adams: *Ejecución en Saigón*.

<https://www.flickr.com/photos/nostri-imago/albums/72157623484633083>

²⁸ “[...] he aquí la muerte, esa muerte que es la obra del tiempo, suspendida, neutralizada, tornada vana e inofensiva. ¡Qué instante! Un momento ‘liberado del orden del tiempo’ y que recrea en mí ‘un hombre liberado del orden del tiempo’” (Blanchot, 2005, p. 33).

²⁹ El poeta “susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada” (Deleuze, 2005, p. 178).

esta experiencia. Incondicionales uno al otro, los amantes deben separarse. Amor es aquello que siempre está partiendo, que bajo ningún pretexto retiene. La experiencia de los amantes de estar dentro y afuera simultáneamente en su relación, es decir, en los bordes del límite a los cuales arrastra la experiencia amorosa, es el gesto-grito que de-sujeta a los amantes de la finitud de las figuras en que sus cuerpos hacen presencia y los dispersa hacia el infinito de la verdad del sentido de la existencia que parte sin cesar en otros cuerpos.

La presencia del artista abre el acceso al umbral de ser. Con su gesto, el artista rasguña la realidad de uno y otro lado del borde que une y separa las formas finitas y el infinito en acto, en trazo, actuando, dibujo del cual se vale para fugarse de uno y otro dominio. El artista encuentra su ser-con las cosas que solo pueden ser-con-sentido *en el afuera-borde-en el entre* abierto en la experiencia artística. El artista se sustrae del alcance de los artificios del *discurso-Gestell*, universal e indiferente a la con-moción de ser amantes destinados a la fractura, a cantar la propiedad de su muerte. Las artes modelan aquella experiencia en la cual se deviene acceso al dentro en lo abierto que espacia la existencia de ser. De esta experiencia se habla en *Guernica*, en *Hiroshima*, en *La Anunciación* y en el registro periodístico del premio Pulitzer de 1969. El acceso poético es un excrito, es un exceso de pensamiento mediante el cual se espacia la materia pensada, así como el pintor espacia el color sobre el lienzo que le proporciona una nueva existencia. Solo mediante el gesto artístico se puede exceder la experiencia cotidiana de las cosas que impone la razón instrumental. Se corrige al poeta del pasado: la poesía no se coloca en la otra orilla (Paz, 1979). Entre las dos orillas, la poesía modela un instante, un *entre* diverso a través del cual actualidad y pasado se fugan de la razón instrumental y modelan la misma experiencia de sentido. La escritura, la metáfora es la aventura del habla, no garantiza el regreso al mismo lugar.

Las artes pintan el umbral, los labios de la existencia. Se habita un borde que una y otra vez la pintura desborda. El artista existe en la alegría, en aquellos instantes infinitos que fracturan el tiempo formal, homogéneo. El punto de partida de la creación poética es la alegría de poder romper los diques significantes que separan al poeta de los instantes esenciales. Es la alegría de recobrar aquellos instantes capturados por el tiempo. Es el entusiasmo requerido para modelar la esencia de la existencia, esa verdad que palpita detrás de los instantes plenos y vacíos de sentido (Blanchot, 2005, pp. 40, 41). El poeta y el artista buscan las esencias en la *arealidad*, en la perfecta superficialidad del instante que la mantiene alejada de cualquier centro densificado por el discurso instrumental. Pensar artísticamente no es representar, no es sujetar lo real en una *realidad* significada. Se trata de relacionar infinitamente mundos diversos (en la sociedad actual, el Facebook es un buen

ejemplo). El asunto del poeta pictórico consiste en crear texturas y aplicar los pigmentos que caracterizan sus umbrales. Acceso, *entre*, estado de excepción, umbral no son palabras vacías. Constituyen lugares en expansión, son pinturas del vacío pleno y expresan una existencia en los bordes del lenguaje. Nunca se sabe cuándo se *entra* en la plenitud del vacío porque se llega demasiado temprano para intentar sentirla o demasiado tarde para pretender explicarla. La muerte acontece en la pintura de este acceso y anuncia la verdad de ese *entre infinito* en que *se es luciérnaga del instante*³⁰. La relación del artista con las cosas no es epistemológica, no tiene carácter instrumental. El pensamiento artístico no pretende *constituir* o *regular* la realidad. No es ética, porque su interés es desregular la existencia. Su pregunta es por el *sí mismo* que articula su relación con la verdad del sentido del mundo. La inquietud del artista es de carácter existencial.

Una y otra vez, Heidegger recuerda cómo el aristotelismo alejandrino reduce la verdad a una adecuación entre los juicios del entendimiento y la naturaleza de las cosas: esta última *se muestra* en los primeros. Con la técnica de la representación, la investigación clausura todos los corredores que atraviesan el pensamiento poético e impide pensar la múltiple diferencia existencial que se encuentra más allá del campo que hace visible las cosas. La diferencia queda reducida en favor del control que todo proyecto de investigación ejerce sobre el sentido³¹. El método científico obliga a las cosas a comportarse de una determinada manera, a comprenderse bajo un régimen discursivo, a responder por una identidad y una semejanza que son pilares fundamentales del conocimiento moderno, pero son ajenas a ellas. Acorde con Foucault, igual que las cárceles, los hospitales, las escuelas y los cuarteles, el método científico consiste en crear un sitio de encierro para *normalizar* las metáforas, para reducir la diferencia ontológica que separa al *ente proposicional* del *ser habla*. En el método científico no se manifiesta un interés vivo por las cosas, solo le interesa constatar la precisión de los cálculos que se realizan en la representación del mundo³².

³⁰ “[...] afuera y dentro a la vez, pero sin comunicación entre ellos, sin mezcla, sin mediación y sin travesía. Quizá sea esto a lo que tenemos acceso aquí, como a aquello que carece por completo de acceso. Y tal vez nosotros mismos, los mortales, somos el acceso a esto” (Nancy, 2008, p. 88).

³¹ “Lo singular, lo raro, lo simple, en definitiva lo grande de la historia, nunca es algo que se entiende de por sí y por eso mismo siempre permanece inexplicable. La investigación histórica no niega la grandeza de la historia, sino que la explica como excepción. En esta explicación, lo grande se mide por el rasero de lo habitual y estándar. Y tampoco puede haber otra explicación histórica, mientras explicar signifique reducir a lo comprensible, y mientras la ciencia histórica siga siendo una investigación, es decir, una explicación” (Heidegger, 2005, p. 69).

³² “Pervirtamos el buen sentido, y desarrollemos el pensamiento fuera del cuadro ordenado de las semejanzas. Entonces, el pensamiento aparece como una verticalidad de intensidades, pues la intensidad mucho antes de ser graduada por la representación, es en sí misma una pura diferencia: diferencia que se desplaza y se repite, diferencia que retracta o ensancha, punto singular que encierra o suelta, en su aconte-

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ___ (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ___ (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Askew, Pamela (1990). *Caravaggio's death of the Virgen*. Nueva Jersey: Princeton UP.
- Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial
- ___ (2005b). *Filosofía del presente*. Buenos Aires: Libros del Zarzal.
- ___ (2009). *Compendio de Metapolítica*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- ___ (2011). *Elogio del amor*. Madrid: La esfera de los libros.
- ___ (2013). *Las condiciones del arte contemporáneo*. Brumaria. En línea: <http://www.brumaria.net/284-alain-badiou/>
- Badiou, Alain y Slavoj Zizek (2011). *Filosofía y actualidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blanchot, Maurice (1993). *Michel Foucault tal como yo lo imagino*. Valencia: Pre-Textos.
- ___ (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trota.
- ___ (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena libros.
- Baudelaire, Charles (1999). *Salones y otros escritos sobre arte. El pintor de la vida moderna*. Madrid: Visor.
- ___ (1988). *Curiosidades estéticas*. Madrid: Jucar.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Kats.
- ___ (2012). *Floencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*. Madrid: Akal.
- ___ (2012b). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Davidson, Donald (1990). *De la verdad y la interpretación*. Gedisa: Barcelona.
- Deleuze, Guilles y Parnet Claire (2004). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- ___ (1970). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- ___ (1977). *Filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra.
- ___ (1987). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*. En línea: <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110/70>
- <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>
- ___ (1987b). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- ___ (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ___ (2009b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena.

cimiento agudo, indefinidas repeticiones. Es preciso pensar el pensamiento como irregularidad intensiva. Disolución del yo" (Foucault, 1995, p. 30).

- ___ (2014). *Michel Foucault y el poder. Viajes iniciáticos I*. Madrid: Errata Naturae.
- ___ (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, Jacques (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Detienne, Marcel (2004). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México: Sexto Piso.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal (1996). *The return of the real*. Massachusetts Institute of Technology.
- Foucault, Michel (1995). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- ___ (1999c). *Estética, ética y hermenéutica*. T. III. Barcelona: Paidós.
- ___ (2002). *Los anormales*. México: FCE.
- ___ (2004). *Sobre la ilustración*. Madrid: Técnos.
- ___ (2010). *El coraje de la verdad*. México: FCE.
- ___ (2010b). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- ___ (2010c). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- ___ (2010d). *El orden del discurso*. Barcelona: Túsquets.
- ___ (2012). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- ___ (2015). *La gran extranjera*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ___ (2015b). *La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gadamer, Hans-Georg (1977). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gombrich, E. H. (2008). *La Historia del Arte*. China: Phaidon.
- Heidegger, Martin (1990). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- ___ (2000). *Hölderling y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- ___ (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- ___ (2002). *De camino al habla*. Barcelona: Serbal.
- ___ (2002b). *Serenidad*. Barcelona: Serbal.
- ___ (2005). *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza.
- ___ (2006). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- ___ (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza.
- Kant (1981). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Porrúa.
- Kant (1987). *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.
- Nancy, Jean-Luc (1996). *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós.
- ___ (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
- ___ (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- ___ (2003b). *El olvido de la filosofía*. Madrid: Arena.

- ___ (2003c). *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós.
- ___ (2003d). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca.
- ___ (2003e). *El "hay" de la relación sexual*. Madrid: Síntesis.
- ___ (2004). *Résistance de la poésie*. Périgueux: William Blake & Co.
- ___ (2005). *Hegel. La inquietud de lo negativo*. Madrid: Arena.
- ___ (2006). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- ___ (2006b). *Noli me tangere: Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: 2006.
- ___ (2006c). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- ___ (2006d). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ___ (2006e). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ___ (2007). *El peso de un pensamiento*. Pontevedra (España): Ellago.
- ___ (2007b). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra.
- ___ (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Paz, Octavio (1979). *El arco y la lira*. México: FCE.
- ___ (2014). *Itinerario poético. Seis conferencias inéditas*. [México: Colegio Nacional de México, 1975] Girona: Atalanta.
- ___ (2014b). *La llama doble*. Bogotá: Planeta.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Revel, Judith (2014). *Foucault, un pensamiento discontinuo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Escenarios de la autoficción: nueve asaltos en primera persona

Sandro Romero Rey

*No-one's frightened of playing it
Ev'ryone's saying it,
Flowing more freely than wine,
All thru' your life I me mine...*
George Harrison, *I Me Mine*

ESPEJOS

Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient...
Jean Cocteau

245 textos en un blog sobre artes representativas¹ constituyen una suerte de autobiografía regulada, en la que un autor se camufla en los espectáculos de otros para hablar sobre sí mismo. Quien escribe sobre la escena es, a su vez, partícipe de experiencias similares y, quizás por identificación o por simple envidia, se empeña en vencer a la memoria evocando, con sus propias palabras, lo que ha visto. El teatro es el epicentro de sus reflexiones. Pero también la danza, los conciertos, las conferencias, los performances, los festivales de cine. De alguna manera, el cronista intenta develar, en los actos de representación *en vivo* (un festival de cine también es un ritual irrepetible), una disposición abierta para la simulación, una entrega de alto riesgo en la que quien habla, presenta o re/presenta se somete a un acto de juzgamiento. Como en el circo romano, aquel que actúa le teme al escarnio, pero sabe que está expuesto a sus dictámenes. Y una de las formas establecidas para

¹ Sandro Romero Rey, *Contra Escena*. Blog (<http://bogota.vive.in/blogs/sandroromeroey>).

el matoneo público o para la reverencia desmedida nace del comentario escrito, de la palabra empeñada a través de la impresión. El autor de los 245 blogs del espacio titulado “Contra Escena”² se ha protegido, a lo largo de los años, en la primera persona, inventándose un rol que no es necesariamente la palabra empeñada del que escribe. El yo de quien critica es el yo de quien ha observado y prefiere reivindicarse como espectador, antes que como crítico. Durante años, actor, director, dramaturgo, ha atravesado la cuarta pared imaginaria de los antiguos escenarios para convertirse en juez sin parte, lo que le ha obligado a someterse a las justificaciones para poder mantener la razón de su nuevo oficio. Entre sus colegas, ha habido protestas³ y enojosos malentendidos. Sin embargo, el que escribe se desdobra y se representa como otro, se impone condiciones y traza su propio manual ético para proteger sus recuerdos a través de la palabra. En realidad, los textos de Contra Escena nunca fueron (¿son?) negativos ni descalificadores. Opuesto al método de las estrellas (cinco estrellas: excelente; cuatro estrellas: muy bueno; tres estrellas: aceptable; dos estrellas: malo; una estrella: pésimo), el autor de las entradas advierte que sus textos son invitaciones a los espacios escénicos, son aventuras literarias con la representación como pretexto, antes que diatribas o violentos escupitajos contra lo que no está de acuerdo con su sensibilidad. El cronista prefiere callar ante lo que no le convence. Hunde la cabeza como el avestruz en la arena. Al contrario del poeta Harold Alvarado Tenorio⁴, el autor de Contra Escena prefiere insuflar el entusiasmo, antes que estimular el escepticismo. En un país acostumbrado al insulto, al vituperio, a la intolerancia o a las vías de hecho, escribir sobre las representaciones artísticas se convierte, a ojos del cronista, en un ejercicio para estimular la curiosidad, antes que para alimentar a los que se excitan con el fracaso.

Escribir sobre la escena se convierte entonces en una reflexión en voz alta sobre su propio oficio, donde, al mismo tiempo, se está invitando al lector a que participe de una ceremonia que, de repente, se le antoja esquiva. Ante los comentarios adversos al mundo del teatro⁵, el autor de Contra Escena ha

² A partir del año 2014, el blog de Romero Rey se trasladó a la edición digital de la revista colombiana *El Malpensante*. Se publicaron 16 textos que pueden consultarse, con los artículos publicados tanto en las ediciones impresas como en las ediciones online de esa revista (http://www.elmalpensante.com/autor/37/sandro_romero_rey). El blog de Sandro Romero Rey ha continuado, de manera intermitente (www.sandroromero.com).

³ A raíz del texto publicado el 25 de marzo de 2010, el director colombiano, radicado en la ciudad de Cali, Alejandro González Puche, escribió una carta de protesta al diario *El Tiempo* (Contra Escena ha tenido su espacio en la edición digital de dicho diario, a través del portal Vive.in) por tener como crítico teatral a un director de escena (http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450019818).

⁴ El poeta, traductor y ensayista Harold Alvarado Tenorio (Buga, 1945) se convirtió en un feroz crítico de sus colegas y amigos, a través de ingeniosos y temibles textos publicados en su sitio en Internet (<http://www.haroldalvaradotenorio.com>).

⁵ Reconocidos escritores, como el español Javier Marías o el colombiano Héctor Abad Faciolince, han publicado artículos donde reconocen su rechazo al mundo de la escena.

preferido estimular la curiosidad y destacar virtudes, antes que ponerse en la arrogante posición del que juzga desde arriba a los equivocados actores del teatro del mundo. Es preciso tener en cuenta que sus *entradas* son escritas en Colombia o, por lo menos, para Colombia, a pesar de que estar en la red implica un tácito pacto con la universalidad. No se piensa para la inmediata recepción, sino que se *suben* los textos para una indeterminada atemporalidad. Por tal razón, el blog se concibe como un acto coyuntural, pero, al mismo tiempo, se aspira a una existencia sin fecha de caducidad. Por tal razón, quien escribió *Contra Escena* ha retratado una época (entre el 17 de julio de 2007 y el 27 de diciembre de 2012⁶), lo que lo ha convertido, sin proponérselo, en un testigo de una honda transformación de los fenómenos escénicos, no solo en su país, Colombia, sino en otro tipo de inmersiones representativas, tanto nacionales como internacionales. A caballo entre dos rupturas (las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, los lenguajes posdramáticos), el escribir sobre la escena convierte, poco a poco, a los efímeros fenómenos inventados por actores y directores en los artificios de una latente tradición. El autor, es decir, yo, el cronista⁷, va detrás de los pasos de las distintas experiencias representativas y las fustiga, las describe o las ensalza, como una manera de formar parte de las mismas. Es, por supuesto, un ejercicio de persistencia de la memoria y, al mismo tiempo, un pretexto para mirarse al espejo, para saber cómo nos vemos cuando miramos a otros. Aunque, como diría Christopher Bollas, “podríamos seguir y seguir intentando caracterizar la compleja subjetividad, y aun así el bosquejo de sus atributos haría un flaco servicio a su realidad” (1994, p. 64).

Pero, ¿en qué consiste el “yo” del crítico, del comentarista, del apólogo? Desde 1977, Doubrovsky habló de la “*autofiction*”⁸ para referirse a determinados textos literarios en los que el escritor se inventa como personaje y convierte su realidad en un ejercicio de la imaginación. A diferencia del escritor que “miente” en sus creaciones para darle paso, al decir de Mario Vargas Llosa (1990), a una “verdad” que no es otra que la aceptada convención ficticia de la literatura, la *autoficción* revela verdades, pero, al mismo tiempo, se permite licencias que la realidad le tiene vedadas. En el caso de un texto que apunta a

⁶ Los blogs de Sandro Romero Rey se pueden seguir consultando en la red. Sin embargo, es pertinente encontrar las evidentes diferencias entre los textos críticos concebidos para el ciberespacio y los escritos publicados en ediciones impresas o que son distribuidos a través de ambos mecanismos.

⁷ “El cronista” era la denominación que tenía el escritor Guillermo Cabrera Infante (La Habana, 1929- Londres, 2005) para sus columnas sobre cine, recogidas en el ya clásico volumen titulado *Un oficio del siglo XX* (1963). Utilizando las primeras sílabas de su apellido, el cronista firmaba sus artículos (en las revistas *Carteles* y *Lunes de revolución*) como G. Caín. Seudónimo que le serviría, a su vez, como crédito en sus guiones de largometraje. “El cronista” o “Caín” eran formas prudentes de esconder la primera persona del singular.

⁸ En particular, refiriéndose a su extenso libro titulado *Fils* (1977) y, 37 años después, conocido como *Le mons-tre* (2014).

mantener distancias con la imaginación, el crítico puede tenderle una trampa al lector, de tal manera que su comentario se convierta en un juego de la invención y la reflexión sobre el objeto artístico pueda traducirse, al mismo tiempo, en una estrategia para hablar sobre sí mismo y, por otro lado, para reinventarse la realidad. De esta forma, el cronista descompone el objeto teatral y se puede dar el lujo de realizar su propia puesta en escena. El montaje fue así, pero también pudo haber sido de otra manera, de la manera como el que escribe lo imagina. En la literatura colombiana, el ejemplo del escritor antioqueño Fernando Vallejo, aunque alejado del teatro, podría servir para, guardadas las debidas proporciones, hablar sobre cómo un punto de vista se puede convertir en detonante de un estilo. No hay mucha diferencia entre las novelas de Vallejo (la serie de *El río del tiempo*, *La rambla paralela*, *El don de la vida...*), sus biografías (*El mensajero*; *Almas en pena*, *chapolas negras*; *El cuervo blanco...*) o sus estudios científicos (*La tautología darwinista y otros ensayos*, *Manualito de imposturología física*, *La puta de Babilonia...*). El “yo” de Vallejo pareciera ser el mismo de sus discursos incendiarios, de sus declaraciones de prensa, de sus *Peroratas* (2013)⁹. Pero ese yo también es asesino (*La virgen de los sicarios*), pirómano (*Años de indulgencia*) o “matricida” (*El desbarrancadero*). El autor se reinventa con sus textos y se puede dar el lujo de aullarle a la luna sus arbitrariedades, arriesgándose ante el beneficio de la duda frente a Darwin, Einstein o Newton, destapando el infierno de la religión católica o convirtiéndose en *el peor de todos*, con el firme propósito de destrozar a hachazos los muebles de la tradición. Los libros, artículos y conferencias de Vallejo lo permiten, porque hay un “pacto narrativo”, al decir de Diana Diaconu (2013, p. 27), entre quien narra y quien recibe, hasta el punto que la realidad escrita, más allá del guiño autobiográfico, puede ser establecida como un artificio, una impostura o una hiperbólica mentira. Y aceptarse. De allí que si se leen, uno tras otro, los textos de Vallejo, se tenga “la impresión de que el antioqueño siempre ha escrito el mismo libro” (Garrido, 2009, p. 29). Por razones similares, *Contra Escena* aspiraba a convertirse en una corriente de acontecimientos en los que se pudiera seguir, día tras día, como en los antiguos folletines por entrega, una saga, una obra en construcción, el *tempo* generacional de un conjunto de voces y de gestos que se van inventando los caminos de un oficio, a través de una caprichosa y entusiasta mirada, la cual se compromete desde su propia subjetividad. Ahora bien, en el caso de Vallejo hay una extensión más allá de sus propios escritos. En primer término, se encuentra a través del cine, manifestación expresiva que desarrolló con propiedad en México, la cual se materializó en tres largometrajes (aunque en Colombia ya había realizado

⁹ A propósito de los orígenes del “yo” de Vallejo, véase Baldestorm (2013, pp. 409-413).

algunos cortos): *Crónica roja* (1977), *En la tormenta* (1980) y *Barrio de campeones* (1981). Son películas argumentales, realizadas dentro de los parámetros de la industria convencional del audiovisual mexicano, pero que, de alguna manera, dan cuenta del aliento provocador de quien se encuentra detrás de las cámaras¹⁰. Con los años, Vallejo despreció las posibilidades expresivas del cine, hasta considerarlo “un embeleco del siglo XX”. Sin embargo, es a través del documental como el yo de Vallejo cobra un nuevo poder, tal como se puede evidenciar en el largometraje *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), dirigido por el realizador caleño Luis Ospina (1949). En este viaje exhaustivo al interior de las múltiples pasiones del autor de *El río del tiempo*, se puede evidenciar la vehemencia de sus pasiones: la literatura, el cine, la música, la diatriba, el homosexualismo, la muerte. Esta voz se hace extensiva en la versión cinematográfica realizada por Barbet Schroeder (Teherán, 1941) de la novela *La virgen de los sicarios* (1994), estrenada en el año 2000 en el Festival de Venecia. Ambas películas (la primera, desde los escenarios del documental; la segunda a través de los artificios de “la ficción”) sirvieron para que la voz de Vallejo ahondara la confusión entre ficción y verdad. O, mejor, ambos trabajos le dieron una patente de corso a las supuestas “licencias poéticas” de sus creaciones literarias. Comenzando el nuevo milenio, Vallejo asumió el rol de un activo polemista y sus discursos y conferencias se convirtieron en verdaderas puestas en escena que recogían miles de espectadores, no solo en su país natal, sino a lo largo y ancho de Hispanoamérica. Cerrando el círculo, el autor de *Contra escena* recogió la experiencia de Vallejo como personaje público en una de sus entradas (10 de febrero de 2011), a propósito del éxito de una de sus charlas bogotanas. El texto, titulado “Fernando Vallejo Superstar”, introduce al autor, ya no solo como un escritor, sino como una *bête de scène*:

Fernando Vallejo es el actor más importante de nuestra literatura. Por eso quiero hacerle un homenaje de prisa, en este espacio consagrado al mundo de las tablas. No sólo me sé de memoria sus libros escritos con candela, sino que lo he disfrutado muchas veces en distintos escenarios: en el Parque Nacional, rodeado de escritores desconcertados; en la Biblioteca Nacional de Colombia, durante el lanzamiento de *El río del tiempo*; en su casa, donde vuelan los pianos, en el corazón mismo del Distrito Federal; en el antiguo Teatro Heredia en Cartagena, durante el Hay Festival, como si fuera el papa de los infiernos, hablando contra la religión sin tomar agua; lo he visto insultando a Juan Pablo Segundo en las entrañas mismas del Festival de Cine de Venecia. Porque Fernando, ya lo sabemos, es un provocador, un ángel exterminador, que sabe sentarse frente a un auditorio de miles de personas y dejarlo extasiado durante las horas que bien disponga. Y para ello se ne-

¹⁰ De hecho, la película *Crónica roja* fue prohibida en Colombia por la Junta de Censura.

cesita tener muy bien puestos los huevecillos del alma, como las grandes bestias que no sufren nunca del pánico escénico (Contra Escena, 10-02-2011).

Recién llegado a México, Vallejo escribió alguna pieza de teatro infantil, hoy refugiada en los baúles del olvido. De igual forma, la discreta presencia de su compañero y amigo David Antón (a quien le ha dedicado casi todos sus libros), escenógrafo, director de arte en México y Colombia durante décadas, quizás le han otorgado a Fernando una secreta y entusiasta pulsión hacia los *happenings*. Desde sus presentaciones travestis en la televisión “azteca” hasta su discurso mefistofélico en una silla imperial, al centro del escenario del Teatro Adolfo Mejía de Cartagena de Indias, todo en él pareciese que borrarse sus propias fronteras y termina colaborando en disciplinas con las que, de repente, no se ha sentido especialmente atraído. De allí que el narrador de *La rambla paralela* (2002), de *El don de la vida* (2010), de *Casablanca la bella* (2013) o ¡Llegaron! (2015) se parezca tanto al “personaje” Vallejo de *La desazón suprema* o, incluso, se refleje sin problemas en el actor Germán Jaramillo que interpreta al escritor llamado “Fernando” que regresa a Medellín en la versión cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, el mismo que se enamora de jovencitos sicarios y es testigo y cómplice de temibles crímenes, en una capital antioqueña excitada por el desastre¹¹.

LA PUESTA EN ESCENA DE UN BLOG

Es bien conocida la dificultad de los historiadores del teatro contemporáneo al tratar de seguir las rutas de nuestros antepasados escénicos. No hay críticas, son pocas las crónicas y los periódicos esconden en sus amarillos archivos una memoria que tiende a desbaratarse entre los dedos de la curiosidad¹². Contra Escena ha perseguido, como desesperada tabla de salvación, una manera de luchar contra la efímera verdad de la mortalidad del teatro (y de la danza y de la ópera y del performance). Cada entrada del blog es un capítulo que debía conducir a una época, a unas circunstancias y, por qué no, a un estado de ánimo de quien está escribiendo. A pesar de la inmediatez de las llamadas “redes sociales” o de las publicaciones *online*, un blog es una forma de remplazar la difícil permanencia en los “medios escritos” o la continuidad no permitida a través de las revistas especializadas. El blog, convertido en el espacio de los necesitados, es un impulso inevitable de aquel que escribe

¹¹ Sobre la relación entre Fernando Vallejo, Luis Ospina y Barbet Schroeder, véase Romero (2003-2007; s.f.-a).

¹² En especial, remitirse a la bibliografía, al final de este estudio, de autores como Marina Lamus Obregón o Carlos José Reyes.

porque, de lo contrario, estalla o recurre a los estupefacientes. Aunque teóricos como Robert Darnton admiten que el acto de bloguear, en su esencia, se ha construido sobre la base de develar o provocar escándalos¹³, como un equivalente contemporáneo de los pasquines, *Contra Escena* ha querido fustigar desde la creación, antes que descalificar con excitantes improprios o imponiendo gustos y tendencias, camuflado en la comodidad del escritorio. A través de sus entradas, el cronista no evade el chisme o la provocación, pues, siguiendo con el profesor Darnton, estos son tan importantes como la abstracta reflexión, toda vez que un rumor puede ser también el reflejo contundente de una época. El crítico, insistimos, no se esconde en una supuesta neutralidad o en una sabiduría omnisciente. Al contrario, busca establecer una cómplice conexión con el lector latente, a través del humor, el guiño y, paradójicamente, evadiendo la sencillez. El cronista no va hacia el lector. Espera que el lector llegue algún día a él. No hay ninguna presión editorial, así cuente en silencio el número de entradas que acompaña su texto. El cronista es paciente y espera, a ultranza, ser “él mismo”, sin tener que pedirle el favor a quien lo lee para que lo acepte. Mientras el artículo en un medio impreso (o su reproducción digital) tiene límites, estrategias, coordenadas, convenciones, en las llamadas “redes sociales”, más allá de las fotos familiares, el proselitismo, las propagandas o el matoneo, los escritores de Facebook diseñamos noticias interiores para establecer felices diálogos con el vacío¹⁴. ¿Riesgos? Cada vez la velocidad, como en Twitter, exige que las ideas se simplifiquen hasta el punto de que todo lo que se diga está influido, finalmente, por el mismo modelo que antaño tenía el método de calificar al mundo con estrellas de opinión. ¿Se ejerce la crítica a través de Facebook, de Twitter? Se opina, se afirma, se recomienda, se advierte o se destruye. Las redes sociales prohíben la extensión, necesitan de la síntesis, obligan a la concreción, a la sinceridad, al desparpajo, a la velocidad. Quienes recurren a las redes para hablar de los espectáculos en vivo deciden, sin quererlo, aplanar el fenómeno, volverlo diminuto, simplificar sus dos o más horas de duración en un párrafo o en 140 caracteres, tan directos como arrogantes¹⁵. En este escenario, el teatro, el ballet, la ópera, el performance, todos a una, están condenados casi siempre al foso de los leones.

¹³ A propósito, véase la conferencia de Robert Darnton, en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, “Bloguear: ahora y antes desde hace 250 años” (2004).

¹⁴ A propósito, Zygmunt Bauman (2014) plantea que el éxito de Facebook radica en ser un dispositivo para remediar el pánico a la soledad.

¹⁵ Véase “Teatro en Twitter”, en Romero (s.f.-b).

¿Qué hay en un blog? Contra Escena se gestó a contracorriente de uno de los principios básicos del “site”: debería haber sido concebido como un espacio de *discusión*. Sin proponérselo, se inscribía entre los que consideran que el principio de un blog se nutría de la simple necesidad de contar cuentos (o de opinar) y de que otros los supiesen. Así, se fueron creando comunidades donde se intercambiaban ideas, amores y odios, hasta que finalmente se saturaban y pasaban a otro tema. El tiempo del blog es efímero y circunstancial. Pero, con la brevedad de los años recientes (ya se sabe: la velocidad del mundo no es la misma en el siglo XXI que en el siglo XIX), con el boom de las redes sociales y su posible muerte¹⁶, el blog continúa siendo un nicho de liberación del yo, en el que el artífice promueve sus ideas y las lanza al vacío, sin esperar respuestas. Al menos es la conclusión del cronista que guiaba a Contra Escena, al justificar el sentido de sus reflexiones. De repente, no es casualidad que Contra Escena haya nacido en 2007, justo cuando el espacio de los blogs entró en tela de juicio y tendió a ser remplazado por la inmediatez de Facebook y, aún más, por Twitter. Esas “ventanas para lanzar gritos”, al decir de Miguel Olaya, tienden a ser cada vez más inmediatas, más intensas y, a su vez, más efímeras. Por el contrario, quizás por su obligado y precoz anacronismo, el blog terminó convirtiéndose en un refugio más “intelectual”, más reflexivo, frente a la urgencia de las redes sociales.

Ahora bien: la lectura de un blog es un ejercicio circunstancial que corresponde al fragor de la vida diaria, en el que se opina para el presente. Yo, el cronista de Contra Escena, al leer con el tiempo y la distancia el conjunto de textos que conforman los comentarios a mis distintas experiencias frente a los escenarios, sintió (*sentí*) que era pertinente, a su vez, una lectura en bloque, en perspectiva, que permitiese acercarse a una generación desde la mirada de la historia. En ese momento, surgió la idea de pensar en la *traducción* de Contra Escena hacia el mundo del libro. ¿Para qué? Hay, evidentemente, un retroceso, un viaje al pasado, una regresión, un rebelde ejercicio de nostalgia. Sin embargo, al mismo tiempo, hay una urgencia por *leer* a una generación, pensando en una comunidad de analistas que aún van, en última instancia, al objeto impreso, antes que al precipitado desorden del mundo virtual. Aún hoy, en 2017, la publicación en papel, para ciertos territorios, es un *sancta sanctorum* donde finalmente se analiza y no se aúlla, se sistematiza y no se descalifica, se interpreta y no se banaliza¹⁷. Por esta razón, pensar en reescribir

¹⁶ Estas ideas están desarrolladas en la mesa redonda “¿Los blogs han muerto? La opinión y la masificación de los contenidos” (BLAA, 2014). En dicha mesa redonda, Aleyda Rodríguez plantea que los blogs, al menos en Colombia, no han muerto, sino que “ni siquiera han nacido” en todo su potencial. Es evidente que en la academia (salvo en las facultades de comunicación) los blogs y las redes sociales ni siquiera son tenidos en cuenta como plataformas de reflexión y/o de difusión del pensamiento.

¹⁷ Las universidades no tienen en cuenta los blogs, los post de Facebook y mucho menos los tele/gramáticos

Contra Escena en función de la arquitectura bibliográfica se fue convirtiendo en un proyecto –y, en última instancia, en una obligación– determinado por las reglas académicas. Para ello, el cronista ensayó, en primera instancia, un prólogo que justificara la transición del ciberespacio a la plataforma de Gutenberg. Las notas de ese prólogo hipotético terminaron siendo la fuente detonante de estos asaltos.

No es accidental, por supuesto, que el Yo de quien estas líneas escribe esté ensayando una tercera persona. La idea es conectar diversos textos en los cuales el Yo deambula, se esconde, se busca a sí mismo, sirve de ejemplo. Por esta razón, la neutralidad de un narrador omnisciente es, simplemente, una trampa. En mi caso, siempre había escrito en primera persona, quizás influido por la tácita impronta de Andrés Caicedo (1951-1977) para quien, en todas sus narraciones de ficción, el Yo jugaba como protagonista. Ninguno de mis textos se separaba de mí mismo. Mi yo defendía el Yo. Pero se interpuso el rigor universitario. Primero, el D.E.A. de L'Université de Paris VIII, donde escribí un texto (en francés, lo que ayudó a la distancia) bajo la neutralidad del que indaga. Luego, llegó la tesis doctoral. Allí, el lugar de partida fue el punto de vista. Es decir, el Yo que se colaba sin permiso. El desafío consistía en trasladar la mirada arbitraria al territorio del ensayo, de la crítica, del pensamiento. Pero todo fue en vano. Hubo demasiados obstáculos que venían, cómo no, de mí mismo. Tantos que, en la tesis doctoral que escribí para la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona (Romero, 2015a), el desafío fue escribir 900 páginas en las que el yo o el nosotros desaparecieran por completo. Como un reto, un desafío para probar otros registros de expresión.

Pero volvamos al frustrado libro de los blogs. Olvidémonos, por un momento, del tono de un texto para los estudios doctorales. Devolvámonos a la prehistoria, al intento de introducir unas memorias, a partir de un punto de vista, de la mirada de un individuo que duda. Si volvemos a la idea de un prólogo para un libro construido sobre tácitos fragmentos que aspiran a un todo, el texto debería arriesgarse a recuperar el Yo y combinarlo con la neutralidad de la tercera persona. El “mí mismo” se objetiva y, al mismo tiempo, se autoanaliza, intenta entenderse y, al mismo tiempo, se ubica en un tiempo, en una generación, en distintos colectivos escénicos, en la voz individual que forma parte de equipos que piensan pero que no pierden sus caprichos, sus dudas, sus urgencias privadas. Construyamos el texto y denominémoslo *La cuarta pared*.

comentarios de Twitter. La polémica por la no renovación del contrato de la profesora Carolina Sanín en la Universidad de los Andes, a finales de 2016, abrió la discusión acerca de la libertad de expresión y de si lo que se opina en Facebook puede tener consecuencias, hasta el punto de poner en tela de juicio la estabilidad laboral de una docente.

LA CUARTA PARED

Cuando comencé a ir al teatro, muy niño, en los primeros años sesenta, me encantaba el telón de boca de los teatros¹⁸. Me producía una irreprimible curiosidad el hecho de imaginar cuándo quitarían esa barrera para poder ver lo que se escondía detrás de sus límites. Muchos años después, cuando empecé a actuar y estuve al otro lado del telón, la sensación de expectativa era mucho mayor. Los murmullos del público, al otro lado del mundo, me inquietaban. Y, poco a poco, el conjunto de ojos que empezaban a mirarme serían motivo de distintos ataques de pánico. El miedo al “qué dirán” se confundía con el miedo al cómo lo dirán, al cuándo lo dirán, al por qué lo dirán. La línea que dirige la mirada desde las butacas hasta la escena se convertía en un ataque de mil rayos, como las célebres batallas de las películas de ciencia ficción. A los doce años, uno de los primeros cuentos que escribí tenía que ver con aquella dimensión de la paranoia. Tenía un título espantoso, que prefiero olvidar. Lo que sí no quiero dejar pasar por alto era la historia del relato: un par de jóvenes actores esperaban a que se abriera el telón, para comenzar a interpretar sus personajes. Ambos estaban muy preocupados por lo que podía haber más allá de la boca de la escena. Todo el relato estaba construido sobre la reflexión en primera persona de uno de los muchachos. Al final, sonaba el tercer timbre, se acomodaban en la lateral y se abría el telón. El muchacho salía a escena y miraba hacia el frente, hacia el público: ¡Mierda!¹⁹, decía el muchacho y se acababa el relato. Por supuesto, yo tampoco sabía qué era lo que había visto el personaje y aún no lo sé. Lo que sí tengo claro es que mi pasión por la actuación, por estar “del lado de acá” del escenario fue cambiando, paulatinamente, hacia el otro lado del muro. Ahora, prefiero dirigir. Y escribo sobre lo que otros hacen. Pero hay una barrera mental entre el que ve y el que representa, la cual sigue aún intacta.

La idea de la cuarta pared es una ilusión del teatro realista. Se instala, supongo, con el telón de los teatros a la italiana y se mantiene en los escenarios que conservan la necesidad del principio de frontalidad. Esto es, la separación natural entre el espectáculo y el que lo ve. El espectador instala un muro inconsciente, de *voyeur*, entre lo que está mirando y su propia pre-

¹⁸ El autor hace referencia al Teatro Municipal de Cali y a la Sala Julio Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes de la misma ciudad. Aunque, al parecer, su primera visita a un escenario, en su primerísima infancia, fue al Teatro al Aire Libre “Los Cristales”, cuya estructura corresponde a la de los antiguos sitios de representación griegos. Es decir, sin la presencia de la cuarta pared.

¹⁹ En aquel tiempo, el narrador no sabía que la palabra “mierda” se usaba para desearse suerte entre los actores. Al parecer, el origen de la expresión venía de las antiguas barracas españolas. Si al final de las representaciones había muchas huellas de la mierda de los caballos que habían transportado al público, quería decir que la obra había sido un éxito de taquilla. Por tal motivo, los actores, aún hoy, dicen “mierda”, como sinónimo de “buena fortuna”, esperando que lleguen muchos espectadores.

sencia. Según cita Patrice Pavis en su *Dictionnaire du théâtre* (1987), ya Molière reflexionaba sobre su virtual existencia en la obra *L'impromptu de Versailles*: “si ce quatrième mur invisible ne dissimule pas une foule qui nous observe”. Aquí, por supuesto, el autor se permite dicha digresión, en la medida en que se trata de una comedia de “teatro dentro del teatro” en la que un grupo de actores se prepara para una representación y pueden reflexionar, ellos mismos, sobre su propio oficio. Pero, en términos generales, la cuarta pared es una idea que permite mantener la autonomía de una historia. La participación del público se hará desde el interior, desde la reflexión o, sobre todo, desde la emoción. A partir de Brecht, la cuarta pared, como en la canción que interpretaba Daniel Santos (“esa maldita pared / yo la voy a romper cualquier día”), ha desaparecido. Por supuesto que, antes del dramaturgo alemán, los actores se relacionaban con los espectadores de múltiples maneras, en especial en las farsas. Sin embargo, el autor de la Ópera de los tres centavos se encargó de distanciar al actor del personaje y permitió que aquél coexistiera con el público por las vías de la duda. “Tenemos que imponer ante todo la costumbre de reflexionar en cada nueva situación”, decía el coro en *El que dice no*, una de sus obras didácticas. Y la cuarta pared, al parecer, impedía la postura crítica del habitante de las butacas. Así que la convención de ese muro transparente en la boca de la escena fue entrando en crisis hasta que, al parecer, desapareció. “¿Todavía se hacen obras pensando en la cuarta pared?”, le oí preguntar alguna vez, medio en serio y medio en broma, a Ariane Mnouchkine en uno de sus célebres talleres de formación de actores. Es posible que las obras *huis-clos* tiendan a arder en el averno, pero la idea siempre me ha fascinado. Es una convención claustrofóbica que implica el encierro de los actores y que convierte a los espectadores en mudos y violentos testigos.

Pienso en la célebre cámara de Gessell, esos cuartos separados por una pared de vidrio, en los que se puede mirar de un solo lado. Se utilizan normalmente para proteger a los testigos en las indagaciones policiacas o a los médicos en la investigación con sus pacientes. De alguna manera, los actores del teatro estarían dentro de una cámara de Gessell, convertidos en “cuerpos dóciles”, al arbitrio de quienes miran. El primer “mirón”, por supuesto, es el director, el célebre “espectador profesional” del que hablaba Jerzy Grotowski. Y luego, cuando una obra ha sido lo suficientemente ensayada y expuesta ante los ojos de mirones pragmáticos (asistentes, vestuaristas, iluminadores, sonidistas), están los que van a la ceremonia del teatro para poner sus cerebros al servicio de la escena. Creación colectiva de mirones, coro de parientes de *peeping tom*. El más temible de esos mirones es el crítico. El que va al espectáculo teatral para luego escribir sobre él.

Comencé a escribir sobre teatro, no para sentirme más inteligente, sino para rendir tributos de admiración. Para manifestar mi positiva envidia. Cuando veía una obra de teatro (o una película, pero esa es otra historia, aunque de pronto no) que me fascinaba, volvía a casa a sentarme a la máquina de escribir (sí, comencé a escribir en máquinas de escribir) para tratar de *deconstruir* (utilizo el anglicismo, queriendo emular lo que construye Woody Allen en *Deconstructing Harry*) aquello que había visto. Casi nunca escribo sobre lo que hago. El teatro es un misterio que sólo puedo develar mientras se va gestando. Nunca tomo notas previas a los montajes. Los montajes se hacen con los actores. Pero los espectáculos de otros, una vez expuestos a la mirada de los extraterrestres, necesitan del ojo avizor, del *beady eye*, que acompaña en el viaje al espectador que se acerca al universo de la escena con propósitos nunca precisados. No soy muy amigo de los comentarios descalificadores ni de los emoticones que aprueban o desaprueban una obra de arte en las revistas de farándula. Mucho menos de los críticos sin profesión. Prefiero el comentario inteligente de alguien que se toma el trabajo (y la vida entera) para escribir sin ostentaciones, pero con profundidad, sobre los misterios y las complejas costuras de una puesta en escena.

Escribía sin ningún compromiso sobre el teatro desde mucho tiempo atrás. Pero, a partir del año 2007, me propusieron en la edición digital del diario *El Tiempo* de Colombia que mantuviera un blog en el que comentara los distintos espectáculos que se presentaban en Bogotá. Acepté gustoso, porque vivía muy preocupado ante la ausencia casi total de crítica teatral en mi país. Nadie escribía sobre el teatro, salvo en la época de los Festivales Iberoamericanos que, cada dos años, se celebran en nuestra capital. Durante esas dos semanas, se alborotaban los críticos teatrales. Nacían como por encanto y luego desaparecían. Y cuando lo hacían, utilizaban el método del pavo real, como si hubiésemos nacido en los mismísimos intestinos del West End londinense. Ya que sigo dirigiendo, ya que escribo teatro, ya que soy pedagogo y, sobre todo, ya que soy espectador, esa actitud me parecía, a todas luces, injusta. Tomemos un ejemplo. Si algún crítico, comentarista o escritor de ocasión va a una obra y luego escribe en un medio: “es una pieza fría y sin gracia, con actuaciones irregulares y una escenografía espantosa”, ¿qué sucederá? El lector desprevenido le dará una ojeada al comentario. Lo más probable es que no vaya a la obra y ese será su punto de vista en sus conversaciones de fin de semana: “¡Ah, la obra X!”, dirá, sintiéndose con autoridad para opinar. “Yo no la he visto, pero todo el mundo dice que es fría y sin gracia, dizque con actuaciones irregulares y con una escenografía espantosa”. Hasta ahí llegó el montaje de marras. Pero la inteligencia del lector desprevenido también se va a pique, sin que el lector desprevenido se dé cuenta.

Debo aclarar que en Colombia el teatro es un arte muy joven. Todos los días hay que inventarse al público, porque, de lo contrario, el público se aleja de las salas. Es necesaria una crítica que impulse al espectador a sentirse a gusto yendo al teatro y no justificándole su pereza o su desconocimiento. Aquí, por lo general, se reproducen sin control los escritores de diatribas. Algunos son muy buenos, otros son perversos e ignorantes. Siempre me ha parecido que, en un país de asesinos y de criminales como Colombia, donde el disenso se paga con la vida, este tipo de críticas son veladas invitaciones al asesinato. Claro que estoy equivocado, pero los paranoicos somos así. Una especie que abusa de su propia sensibilidad. Por eso, desde que empecé a alimentar mi blog, procuro no escribir mal de nadie. Si algo no me entusiasma, reflexiono sobre el asunto, pero no lo juzgo. Procuro encontrar las razones por las cuales no hubo amor a primera vista. No me gustan las polémicas, a pesar de que el teatro es el arte del conflicto. Me temo que soy contemplativo, iluso, llorón, cuartapared. Lucho contra ese peligroso y reaccionario sentimiento donde la pasión se desborda y la secretaria deprimida que todos llevamos dentro termina por imponerse. Como en el célebre álbum de Pink Floyd, procuro *tear down the wall*, romper el muro que me aísla, y lucho, a través de las palabras, por instalarme de nuevo, en el enojoso desierto de la vida real.

A propósito de Pink Floyd, hay una leyenda, en la génesis de *The Wall*, que nos podría servir para ilustrar la contradicción latente de estas líneas. Decía Roger Waters, alma y nervio del álbum en cuestión, que la idea le surgió ante el comportamiento agresivo de un fan de la primera fila en un concierto de la gira de *Animals*. Waters, ciego de la ira, escupió al espectador y, al terminar el show, se arrepintió de su impulso animal. A partir de ese momento, comenzó a especular con la idea de construir un muro entre los músicos y los espectadores. De hecho, cuando *The Wall* se presentó por primera vez, se colocaba una inmensa pared de ladrillos blancos en la boca de la escena, hasta tapar totalmente a los intérpretes. La experiencia fue repetida por Waters en su tour del 2010/2011²⁰. Sí, es contradictorio. Se quiere construir un muro para separarnos de los espectadores, pero, al mismo tiempo, lo queremos destruir para acercarnos a ellos. ¿Dónde caben –si cabemos– los críticos en este pugilato? Los críticos son (¿somos?), a no dudarlo, *another brick in the wall*, una piedrita en el zapato de la comunicación que, tarde o temprano, se convertirá en grumo de arena.

Para finalizar, un recuerdo. En 1991 vi un espectáculo de Pina Bausch en París, en el Théâtre de la Ville, que me marcaría para siempre, como el escu-

²⁰ Y, como las conexiones siempre hacen su aparición, en el blog *Contra Escena* también hubo comentarios sobre conciertos de rock y, en particular, sobre el tour de Roger Waters, reconstruyendo *The Wall* (*Contra Escena*, 2010).

pitajo de Roger Waters. Se llamaba *Palermo*, *Palermo* y comenzaba con el telón de boca cerrado. Oscuridad. Luz sobre el telón. El telón se abría en silencio. Un muro de ladrillos grises ocupaba todo el escenario. Pausa. De repente, el muro cedía, cedía, cedía y se estampillaba, en un estruendo imponente, contra las tablas, contra el piso. Allí, sobre sus ruinas, sucedían las imágenes contundentes del *Palermo d'après* Pina. Nos la pasamos creando y rompiendo muros para las ceremonias de la escena. Los evitamos, los buscamos, les huimos, los invocamos. Estas líneas, en el fondo, no sé muy bien para qué ni para quién las he escrito. Supongo que para mí mismo, porque la vejez se acerca y muy pronto perderé la memoria. Pero creo, al mismo tiempo, que busco en ellas reflexionar sobre mi oficio, intento aprehender lo que no hice y me preparo, de alguna forma, a una nueva consagración de la primavera, ahora, cuando el invierno convierte las llamas del infierno en el misterio de un copo de nieve.

En el muro de las lamentaciones en que a veces se convierte el acto de la crítica, es posible que encontremos, en la cuarta pared, un orificio que nos invite al ejercicio de la dicha.

EL TERCER OJO

Hasta aquí, un hipotético prólogo para el libro hecho de blogs. A pesar de que el volumen se rescribió, se reorganizó, se reinventó, nunca llegó al papel impreso. Y las razones sobran. La utopía de Ray Bradbury y su visualización, vía François Truffaut en el film *Fahrenheit 451*, ahora se materializa incluso antes de que los libros vean la luz. ¿Para qué insistir? ¿Por la tristeza de no ver un nuevo título en nuestras estanterías? Es posible. Pero también es importante mirar un poco más allá y pensar en el oficio teatral desde la reflexión, saltando la cerca de la información o del comentario inmediato. El ejercicio de la mirada que aguza los instintos y que luego escribe sobre los resultados se torna necesario, en la medida en que los fenómenos de la representación necesitan de un eco que los justifique, que los avale, que los comprometa con el mundo. Para no ir más lejos: hoy por hoy, en las artes visuales, se necesita de un soporte teórico para que la obra tenga una presencia real en el entorno a partir del cual fue concebida. En Colombia, este soporte del pensamiento es muy pobre con respecto al mundo de los escenarios. El teatro, la danza, la ópera, el performance, el video arte, la instalación, todos a una, necesitan de la mirada conjunta para pensar en una generación, para enumerar tendencias, para establecer estilos o anunciar las diferencias. Dicha reflexión debe salir de los artistas que piensan en voz alta. De aquellos que miran y, al mismo tiempo, representan. Y cuando representan, escriben. Rom-

pen la cuarta pared, invocan el Yo y lo ponen de frente ante los espectadores que ven y, al ser interrogados, leen el subtexto de la vida. El escritor Enrique Vila-Matas ha puesto dicho viaje plural del actor y el testigo, del intérprete y del analista en muchos de sus textos, pero, en particular, en su novela titulada *Aire de Dylan* (2012)²¹.

Pero regresemos al punto de vista. Cuando la crítica desnuda sus herramientas y pone de presente la arquitectura del yo. Por lo general, el texto académico prescinde de la responsabilidad de quien escribe. Su impronta se manifiesta de manera velada, en el subtexto, en el “meta/mensaje” escondido en los entretelones de las palabras. En el caso de los textos concebidos para *Contra Escena*, el yo del crítico es el yo del cronista y es, al mismo tiempo, el yo del contexto, el yo de la circunstancia, el yo de la época. En los últimos años, esta tendencia ha sido materia de reflexión en el mundo del documental cinematográfico y apunta, de alguna manera, a lo que los textos de *Contra Escena* han explorado: una autobiografía comentada a través de lo que se ve. Alisa Lebow (2012, pp. 1-11), en la introducción a *The Cinema Of Me*, considera que “first person films can be poetic, political, prophetic or absurd”. Parafraseándola, se podría considerar que un texto referencial sobre un espectáculo en el que la mirada del que escribe no se esconde, sino que se pone en evidencia, que subraya su postura personal frente al espectáculo, convierte el texto en un objeto literario, más allá de su función didáctica o informativa. En Colombia, el caso de Andrés Caicedo y la crítica cinematográfica es altamente revelador. Sus textos no solo se concentraban en el análisis de un film, sino en ahondar en el estado de ánimo de aquel que miraba (en este caso, el propio Caicedo), hasta el punto que sus escritos son considerados como “ficciones cinematográficas” (1999). Al compilar sus textos sobre el universo de la pantalla, se siente un tono similar tanto en el escrito sobre *El Padrino 2*, el “Diario de una comedora de cine” o el relato “El espectador”. La voz (el yo) de quien escribe es la misma. Tuve el privilegio de reunir, durante años, los textos de Caicedo, en compañía del realizador y amigo Luis Ospina, hasta que el grueso volumen compilatorio se publicó... quince años después (no hay que perder las esperanzas)²². Los siglos corrieron como cachetadas y, tres lustros después, Ospina estrenó su extenso fresco autobiográfico titulado *Todo comenzó por el fin* (Colombia, 2015) en el que se cuenta la gesta del llamado Grupo de Cali, entre 1971 y 1991. Tanto Caicedo, como Ospina, como Carlos Mayolo, como “unos pocos buenos amigos”, como yo mismo, somos los protagonistas. ¿Un cine autobiográfico? Sí. ¿Un cine de autoficción? Así es, de la misma manera que lo

²¹ Véase de Romero Rey, “Respirando el aire de Dylan” (2012b).

²² Han aparecido tres ediciones en español de *Ojo al cine*. La más reciente, con textos complementarios, en Caicedo (2017).

fue *Un tigre de papel*, el largometraje de Ospina de 2006. Al mismo tiempo, son películas críticas, que analizan, a través de la imagen, una época, un país, una utopía y, por encima o por debajo de todo, una voz y una mirada que determina un comportamiento. Gregorio Martín Gutiérrez, en el libro *Cineastas frente al espejo*, lo sistematiza al considerar que, en el audiovisual, existe una mezcla “entre el cine autobiográfico, el diario filmado, el autorretrato, la carta filmada y el cine-ensayo”. A todos los agrupa en lo que denomina “los cineastas del yo” (2008) e introduce un conjunto de textos que manifiestan el creciente interés por el cine que gira ciento ochenta grados para que el realizador se mire a sí mismo. Este conjunto de compilaciones/reflexiones/autoficciones (*Ojo al cine*, *Todo comenzó por el fin...*), en última instancia, reptan por paredes similares a las de los textos de una aventura virtual tipo *Contra Escena*. De la misma manera que un libro como *Ojo al cine* se lee, hoy por hoy, como un texto que descubre la realidad de un oficio a lo largo de la década del 70, de la mano de un autor que no se esconde, sino que se pone como condición, de la misma forma los 245 textos de un blog podrían transformarse para que existan en conjunto, indisolubles, necesarios el uno frente al otro, más allá del comentario coyuntural de la programación del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá o de las aventuras creativas en el (ya no tan) nuevo milenio.

El mundo de la escena en Colombia ha sido plural. La historia del teatro moderno ha estado determinada por el advenimiento de la Creación Colectiva. Y el individuo, su mirada, sus caprichos, tienden a disolverse en el desordenado tintero de los grupos sociales. Han pasado los años y nuevos riesgos se corren, cuando se necesitan los balances, las reflexiones, los recuerdos o las evocaciones. En este momento, pareciera que saltase la poesía por encima del rigor de las citas o de los planteamientos. Cuando la crítica se hermana con el divertimento, es posible que la liebre huya del cubilete del mago, pero también es muy probable que el mago, en su impostura, nos enseñe el secreto túnel donde se reproducen sus asistentes impredecibles. La creación, la invención colectiva no prescinde de la mirada individual. Al contrario, el espectáculo está constituido por un conjunto de ojos que en el fondo, muy en el fondo, se define a través del juego de cientos de miradas solitarias.

Hoy por hoy, el jardín de los senderos del arte cada vez se bifurcan más. No solo se multiplican las formas para llegar a uno mismo, sino que uno mismo se inventa nuevas máscaras para definir sus acertijos. Hace algún tiempo, decidí encontrar las razones por las cuales el video se había convertido en una necesidad de las artes en nuestros tiempos. El Yo, en una buena cantidad de ejemplos, venía empaquetado o, mejor, mediatizado, a través de una cámara. Para tratar de entenderlo, ensayé un relato, que era el relato de un ensayo:

Dementat prius: LAS CÁMARAS DEL YO

El psiquiatra que cuida la abundancia de mis cabellos me ha recordado la historia de E. T. A. Hoffmann, titulada *Der Sandmann*, en la que el joven Nathanael se enamora de Olimpia, sin saber, en realidad, que se trataba de una muñeca mecánica. Al darse cuenta de la impostura, el joven Nathanael enloquece. Como me encontraba en una sesión de alta peluquería, en la que no solo se permiten sino que se exigen las asociaciones libres, le dije a mi psiquiatra (odio los posesivos y mucho menos cuando se trata de asuntos del alma; pero estamos en asuntos del Yo) que yo había visto, veinte años atrás, una puesta en escena de la ópera de Offenbach *Les contes d'Hoffmann*, dirigida por Roman Polanski, en la que se mezclaban los recursos convencionales de los montajes a gran escala con la utilización de efectos especiales propios del cinematógrafo. ¿Por qué, me preguntaba a través del psiquiatra, era necesaria la utilización de medios electrónicos en una representación en vivo? Al poner en evidencia el artificio frente a la mirada burlona del galeno, temí convertirme en el joven Nathanael. El psiquiatra, diligente, dobló la ración de Xanax y la preocupación por mi inminente paranoia estuvo controlada, al menos por algunos días. Pero el mal ya estaba hecho. Al salir del consultorio, traté de organizar mis ideas, de tal suerte que no tuviese que depender tanto de la química y mucho menos de tener que redoblar la abultada tarifa del científico. Una vez llegué a casa, me miré al espejo y recordé: soy un artista, aunque me dedique al teatro o a la fábrica de sueños. Me preocupa la muerte de las Bellas Artes. No entiendo por qué los espectáculos o las formas de interacción obra-público cada vez se mediatizan más a través de la tecnología, lenta pero triunfante. En un principio, parecía todo claro. Pero... ¿por qué atribularse por el recurso, cuando lo que debería importarme tendría que estar en las profundidades de una obra, cualquiera que fuese? ¿No deberíamos concentrarnos en mirar al país (soy –oh, gloria inmarcesible– colombiano) a los ojos, recuperar la memoria, no dejar que el dolor nos aturda, contribuir con la reconciliación de la sociedad? El tema para una nueva sesión con el psiquiatra estaba, por desgracia, debidamente servido. Ingerí un nuevo Xanax de 0,5 mg, antes de ir a la cama. Esa noche soñé un ensayo. Un ensayo dentro de un ensayo que es un relato que es una reflexión que es un prólogo *in progress*:

La apropiación de los efectos especiales en los escenarios en vivo (que el mismo Polanski llamó, en su temprano libro de memorias, “los defectos especiales”) es un asunto tan antiguo como la tragedia griega. Téngase en cuenta, por ejemplo, que la desprestigiada expresión *deus ex machina* (utilizada en nuestros días para burlarse de las soluciones dramatúrgicas caídas del cielo) viene de la primitiva tramoya que los intérpretes de Esquilo, Sófocles o

Eurípides manipulaban para que los dioses pudiesen descender de los cielos sin obstáculos terrenales. Los siglos han pasado y las artes escénicas se han nutrido de la pintura, la danza o la música para constituir una suerte de mancomunidad estética en la que se fusionan o simplemente se borran las fronteras entre unas y otras. Por muchos años, se llegó a considerar que la ópera estaba destinada a convertirse en “la obra total” (la tan codiciada expresión *Gesamtkunstwerk* hija, al parecer, de Richard Wagner), hasta que el cinematógrafo comenzó a robarse los anhelos deicidas²³ con sus imágenes hipnóticas, sus conmovedoras partituras emocionales y sus primerísimos planos sin *Verfremdungseffekt*²⁴.

Una vez más, mi psiquiatra no se equivocaba. Al despertar, me di cuenta de que mi problema no se limitaba a una madre posesiva y a un padre acuarelista, sino a un peligroso coctel en el que mi pasado audiovisual y mi presente escénico habían comenzado a hacer estragos. Antes de regresar a una nueva consulta, decidí poner en blanco sobre negro los posibles orígenes de mi desastre. Así, armado de un libreto aprendido de memoria, como en los tiempos en que las obras de teatro tenían parlamentos, me senté frente al psiquiatra. El hombre es, a no dudarlo, un científico descomplicado. Comienza su terapia con las noticias de la actualidad y, poco a poco, termina buceando en las profundidades de mi desubicado tormento. La cadena de asociaciones libres se inició esta vez con las transmisiones televisivas del mundial de fútbol desde Brasil 2014. En ese acto de desfachatez sincera por el cual uno opta en la silla del analista, tuve que confesarle al psiquiatra que mi primer ataque de pánico había comenzado cuando llegó a mi casa el primer receptor de televisión en 1970, época en la que mis padres decidieron comprar un aparato en blanco y negro para ver los partidos del campeonato de balompié que se celebraba en México. Una noche, viendo alguna transmisión en diferido (si pudiese recordar de qué equipos se trataba, los misterios de mi angustia estarían, desde hacía mucho tiempo, resueltos), una inenarrable sensación de pavor se apoderó de mí, sin ningún motivo aparente. Mis padres corrieron a llevarme a una clínica, me dieron una pastilla para tranquilizarme y mis miedos se apaciguaron. Pero desde esa época, cada cierto tiempo, los terrores me visitan con incómoda frecuencia. Llegan, se instalan por una breve temporada, desbaratan mis vuelos nacionales, me obligan a temibles recaídas

²³ La expresión es robada a Mario Vargas Llosa, quien en su libro prohibido *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) apunta hacia el anhelo de un escritor que suplanta a Dios. Es decir, que apunta a la creación de una obra totalizante, donde todo cabe, como en el Aleph borgiano.

²⁴ El efecto de distanciamiento fue sistematizado por Bertolt Brecht (1898-1956), en una época en la que apenas comenzaba a husmearse la invención del video y nadie sospechaba su irrefrenable toma del poder en las Nuevas Artes. Hoy por hoy, el video puede haberse convertido en un *Verfremdungseffekt*, como se verá más adelante. Una vez más, la búsqueda de la ruptura de la cuarta pared.

alcohólicas y pierdo amistades por no responder al teléfono. El psiquiatra, que es un hombre que sabe calcular sus descubrimientos, no me lo ha dicho, pero sospecho que debe estar pensando que la razón de mis enfermedades del alma tiene su origen en la pantalla. *Quem deus vult perdere, dementat prius*²⁵ dice la frase, erróneamente adjudicada a Eurípides. Y si mi destino era el de la *hybris* dolorosa, es muy probable que mi *deus ex machina* fuese un televisor. El psiquiatra me recomendó una buena cantidad de libros para analizar los fenómenos de la imagen, incluyendo el volumen *El medio es el diseño audiovisual*, que me ha servido, además, para sentirme en el gimnasio²⁶.

Convencido de que este asunto ya no le pertenecía a la ciencia, sino a los seres superiores, opté por acudir al oráculo. En la intensa oscuridad de una caverna, consulté sin preámbulos: “¿las imágenes proyectadas están acabando con las Bellas Artes?” El sacerdote que me atendió en las tinieblas guardó silencio por varios minutos. Tiempo suficiente para que mi cabeza tarareara la pegajosa canción “Video Killed The Radio Star” del grupo británico The Buggles, la cual se inmortalizó por tener el dudoso privilegio de inaugurar, el 1 de agosto de 1981, la primera emisión de la cadena de videos musicales MTV. Tras la eterna pausa, el oráculo guardó silencio, porque no tenía, he concluido, ninguna respuesta. Pero mi preocupación no cesa. Guillermo Cabrera Infante afirmaba que la religión, el psicoanálisis y la policía tienen en común el interrogatorio. Como me resisto a acudir a las fuerzas de seguridad del Estado para resolver los meandros de mi inconsciente, he decidido tomar el toro por los cuernos e interrogarme a mí mismo a través de las preguntas del analista. Días después, cuando le dije al psiquiatra que mis raíces estaban incrustadas en el mundo del teatro, del cine y de la literatura, me miró triunfante y afirmó: “¡Ah! ¡Te dedicas a actividades *que están cercanas* al mundo del Arte!” En un principio pensé que el analista confundía las peras con las manzanas (la arquitectura, la escultura, la danza, la música, la pintura, la literatura han sido, según la tradición, las “Bellas Artes”²⁷). No tenía tiempo de dar explicaciones innecesarias. Así que pensé en cambiar de psiquiatra. ,mvfkluegotere enteratra.necesarias. As Pero pronto me enteré con tristeza de que el científico no estaba tan desubicado.

²⁵ “A aquel que los dioses quieren destruir, primero lo enloquecen”. Para una mejor comprensión del fenómeno, recomiendo a los curiosos consultar el libro de Ruth Padel *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness* (1995).

²⁶ La Ferla (2007). Cada ejemplar del citado volumen pesa cuatro kilos.

²⁷ Es curioso tener en cuenta que el teatro, tal cual como lo entendemos hoy en día, se consideraba en la antigüedad como un arte *musical*. Mientras la pintura y la escultura eran artes autónomas. El malentendido tiene sus raíces.

Lux in tenebris

Todo parece indicar que fue Ricciotto Canudo, en 1923, quien consolidó la idea del cine entendido como “el séptimo arte”. La consigna, que ya venía siendo defendida desde 1912, se afirmó en su texto titulado *Manifeste des Sept Arts* y se convertiría en una suerte de puesta al día de las categorizaciones de la Estética de Hegel, en la que compartían “el reino de lo bello” las imágenes en movimiento con las otras formas canónicas de la creación. ¿En qué momento se comenzó a generalizar la historia de las llamadas “artes plásticas” como “la historia del Arte?” Mi psiquiatra, humillado, no supo darme una respuesta. Por lo demás, es difícil que, ante la velocidad del mundo, se hable del cine como “un arte” y prácticamente improbable considerar que la mayúscula Belleza hegeliana sirva de soporte para una reflexión acerca de lo que otrora se llamaba “la producción de sentido”, viendo cómo van los asuntos del alma en el siglo XXI. El problema es que, a medida que pasan los días y la muerte se impone como el único referente comprobable, las fronteras entre las distintas formas expresivas tienden a borrarse y pareciera que el mundo estuviese optando por un solo territorio para las artes en el que, a veces, se recurre al sonido, a la piedra, a la voz o al músculo que se contorsiona. Pero esta ruptura de los límites ha sido apoyada, cada vez más, por el imperio de un artificio triunfal. Si Canudo coronó al cine en el panteón de las artes durante los albores del futurismo, ahora hay un nuevo convidado de piedra electrónico que tiende a imponerse en galerías, museos, teatros, salas de proyección o espacios no convencionales para las representaciones artísticas. Me refiero al video que, poco a poco, ha terminado asentándose en las jóvenes coreografías de los bailarines más recientes, en las sombras iluminadas del performance, en los conciertos de música contemporánea o en los telones de fondo de las cada vez menos llamadas “obras de teatro”.

Para no ir más lejos: en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá del 2014 se utilizaron más de 25 video-beams (solo la obra *Sombras* de la directora noruega Kari Holtan requería de cinco, sin contar los dos adicionales para los subtítulos), multiplicándose su presencia, en la medida que los espectáculos requerían de una mayor visibilidad para los asistentes. Pero no se trata tan solo de un recurso de ampliación de la imagen, como ya es una constante en cualquier concierto de rock. El video cuenta dentro de las formas representativas, tanto (o a veces más) que los actores o los demás recursos expresivos de la escena. Pocos meses antes del citado festival, el Espacio Odeón (antiguo Teatro Popular de Bogotá y, aún más antiguo, Teatro El Búho) acogió una ambiciosa experiencia de la artista Laura Villegas –¿Podremos denominarla así? ¿O es tan sólo una directora de teatro?– en la que se intervino

la totalidad de los cuatro pisos en ruinas del otrora refugio de Fanny Mikey²⁸ y Jorge Alí Triana²⁹, ahora adaptado para la presentación de una obra denominada *13 sueños*³⁰ en la que, acompañando a un buen número de actores, músicos y bailarines, hubo cuatro video-beams, diez televisores y 41 tabletas electrónicas. Es curioso que, en los tiempos en los que se aboga por una mayor presencia física del intérprete en vivo sobre los escenarios, se haya vuelto inevitable el video como un recurso de resurrección escénica. El Teatro La Candelaria, quizás el colectivo de mayor tradición de *vanguardia* en Colombia, introdujo la presencia del video en su obra más autorreferencial, titulada *A título personal* (2008), un año después de que su director, Santiago García, hubiese publicado el libro *El cuerpo en el teatro contemporáneo* (2007)³¹. ¿Qué hacía un primitivo video-beam de escasos lúmenes en una obra concebida para exorcizar, en primera persona, los espectros individuales de la Creación Colectiva? Un ejemplo pertinente del citado montaje: en una pantalla de papel periódico, el actor César Badillo observa su propia figura proyectada, imagen que lo increpa, hasta que él mismo decide destrozarse con ira su propia presencia virtual. Los actores teatrales mediatizados parecieran buscar la eternidad ante la inminencia de su desaparición. Pero no se trata tan solo de una forma de pelear contra lo efímero. El video es, a su vez, *decorado*. Es escenografía que discute, interroga, se lamenta, guarda silencio, mira o introduce exteriores en el íntimo útero de la teatralidad. Y, al mismo tiempo, es una herramienta para deconstruir (de nuevo el anglicismo) los meandros del Yo.

Hace muchos años, el citado Santiago García publicó un artículo en el que contaba la anécdota de un director chileno que le puso una cita secreta, muy angustiada, para confesarle, en la intimidad de un hotel caleño, que odiaba la pantomima. Así me sentí, en la decimonovena crisis de nervios, frente a mi psiquiatra, cuando, con las manos heladas, le confesé, sin mayores preámbulos, que le tenía mucho miedo a los video-beams en los escenarios. “No quiero reconocer la temible evidencia de mi vejez”, le grité, blandiendo el sobre de Xanax, advirtiéndole mi dependencia. El psiquiatra fue implacable: no podía confundir la utilización del video, como un recurso de las artes contemporáneas, frente a la peligrosa banalidad de la televisión. Yo

²⁸ Destacada actriz, directora y gestora cultural nacida en Buenos Aires en 1930, instalada en Colombia desde 1958 y fallecida en Cali, en 2008. Fundadora del TPB, del Café Concierto La Gata Caliente, del Teatro Nacional de Bogotá y directora del Festival Iberoamericano de Teatro.

²⁹ Prolífico director de teatro, cine y televisión colombiano, cofundador del TPB y responsable de una enorme cantidad de puestas en escena en las tres disciplinas citadas.

³⁰ La experiencia tenía el fállico subtítulo *O sólo uno atravesado por un pájaro*. Espacio Odeón. Bogotá, 2013.

³¹ El libro fue lanzado al público coincidiendo con el cumpleaños número 80 de su autor. En él se sigue insistiendo en la vieja teoría grotowskiana del actor como esencia de la representación teatral. Para completar la curiosa paradoja, el video es parte esencial de las obras de La Candelaria recogidas como *La trilogía del cuerpo* (“Cuerpos gloriosos”, “Soma Mnemosine”, “Si el río hablara...”, en temporada desde 2013).

venía preparado. Saqué de mi mochila arahuaca un ejemplar del libro *El puño invisible* y le grité a mi analista:

¡Hay que tener cuidado! ¡El medio es el mensaje! ¡Mire lo que dice Carlos Granés en su texto máximo: “Al convertirse en industria del entretenimiento y del ocio, la actitud rebelde fue domada por completo. La televisión sacó toda su turbulencia a la superficie en forma de espectáculo, y los elementos cínicos y escépticos de la vanguardia –el humor, la irreverencia, la rebeldía, la zafiedad, la furia, la burla, la violencia– se adaptaron sin dificultad al formato televisivo” (2011, p. 463).

Hasta ahí llegó la paciencia del galeno. Se puso de pie, se paseó con los cachetes enrojecidos y me aclaró lo que yo ya me sabía de memoria, que una cosa era el video como recurso técnico y otra muy distinta el video como herramienta de la industria del entretenimiento, que una cosa era el video-beam en la galería de arte y otra muy distinta el mismo aparato reproduciendo conciertos de One Direction en la sala de una casa. “No estoy hablando del Arte como fenómeno *museal* ni de televisión por cable”, le contesté, con lágrimas en los ojos. “Estoy considerando la fatal irrupción del video en las obras de teatro, en la forma más pura de representación en vivo”. El psiquiatra me pidió algunos ejemplos. Respiré profundo y le pedí, una vez más, que me diera tiempo. Esa misma noche, garrapateé otro ensayo:

MAPAS/Mappings

En el principio, estaba el Verbo. Pero el Verbo se entusiasmó tanto con sus propios encantos, que devino en narratofagia. La palabra hizo crisis. Fue entonces cuando apareció el video. El video, bajo el imperio de la síntesis que provoca la imagen registrada, se fue tomando los distintos rincones de las Artes. De las bellas y de las feas. En Colombia, el fenómeno había comenzado con vástagos rebeldes de la televisión (como Rodrigo Castaño, hijo de Álvaro Castaño Castillo y doña Gloria Valencia de Castaño³²), con franceses apátridas (como el videoartista Gilles Charalambos), hasta llegar a las instalaciones de José Alejandro Restrepo. Pero las exploraciones de Restrepo no se limitaron a explorar en los artificios de la tecnología, sino que combinaron la imagen proyectada con la imagen *representada* en la realidad. Y para ello contó, en primera instancia, con la privilegiada presencia de la desaparecida *performer* María Teresa Hincapié (1956-2008). Todavía recuerdo a la actriz hierática, en

³² Ambos pioneros de la radio y la televisión en Colombia.

la mitad de un escenario, arrojando maíz a unas palomas que solo aparecían en las pantallas de varios televisores ubicados en el piso del espacio de la representación. El sonido del maíz, estrellándose contra el piso, era amplificado por unos micrófonos que reverberaban la caída en un misterioso eco trascendente³³. Allí, creo yo, comenzaron las primeras actuaciones del video en los escenarios colombianos. Pero no me refiero al video como herramienta en sí misma, sino como partícipe, como coequipera de los intérpretes de la escena. Y, detrás de José Alejandro Restrepo³⁴, ha habido en Colombia toda una avalancha de televisores y de video-beams, de video objetos y de *mappings* en espacios convencionales y no convencionales, donde hacen presencia, tradicionalmente, los protagonistas del arte en sus mejores rupturas posmodernas. Pero mi curiosidad (y luego mi preocupación) se inclina hacia la digitalización de los escenarios, en un momento en el que el cuerpo parecía estar reinando sobre las formas representativas y los bailarines seguían estirando sus músculos, los actores continuaban estudiando sus parlamentos y los músicos procuraban calibrar sus instrumentos sin afinadores *online*. Al parecer, la promiscuidad es la reina. Hoy, en el arte, conviven las videoinstalaciones con un nuevo tipo de sacerdocio del horror, que en Colombia se conoce coloquialmente como los “performeros”, especialistas en dignas formas de la poesía gestual, artífices de laceraciones múltiples, coprofilia entre los más audaces, amputaciones de los más comprometidos y otros ceremoniales que apuntan a las llamadas “teatralidades del dolor”, según la expresión de la investigadora Ileana Diéguez (2003)³⁵. Hay, por consiguiente, una doble presencia en el artista que se expone y el creador que mediatiza su experiencia.

De la misma manera, en el escenario o, mejor, en el espacio escénico, los actores *representan*, pero también *presentan*, según la ya célebre dicotomía planteada en las teorías posdramáticas. De hecho, Hans-Thies Lehmann considera que “en principio, sólo cuando la imagen de video entra en una relación compleja con la realidad corporal comienza una estética multimedia propia del teatro” (2013, p. 397)³⁶. Hay aquí una curiosa postura, si se quiere, *moral*,

³³ Este trabajo se estrenó en el Teatro La Candelaria de Bogotá con el título de *Parquedades (escenas de parque para una actriz, video y música)* en 1987 y se presentaría, algún tiempo después, en la Sala Beethoven de la Escuela de Bellas Artes de Cali.

³⁴ Por lo demás, Restrepo es el responsable de otras interacciones entre lo teatral y el videoarte, tales como *Humboldt y Bonpland taxidermist* (2001), basado en un texto del dramaturgo venezolano Ibsen Martínez y, sobre todo, *Vidas ejemplares* (2008), con destacados actores de distintos centros la vanguardia escénica colombiana. A propósito de esta última experiencia, véase “Vidas y videos ejemplares” (Contra Escena, 2008).

³⁵ Sus reflexiones se derivan, a su vez, del tremendo estudio de la investigadora antioqueña Elsa Blair *Muertes violentas. La teatralización del exceso* (2005), donde las expresiones del horror de las masacres y sus lecturas de intimidación convierten en ejercicios demasiado pequeños sus equivalentes representacionales.

³⁶ Por lo demás, este libro, publicado originalmente en Frankfurt en 1999, ha sido citado y referenciado, múltiples veces por los teóricos de la escena en Colombia, desde mucho antes de su aparición en español. ¿Será que el alemán es el idioma de los lenguajes no verbales?

con respecto al objeto de mis preocupaciones. ¿Qué quiere decir “una relación compleja con la realidad corporal”? En el fondo, Lehmann pretende una conservación de la figura del actor que debería seguir liderando su protagonismo sobre la escena, pero hay respetables ejemplos dentro del teatro, al menos en el colombiano, donde el video no establece precisamente “relaciones complejas con la realidad corporal”, sino que, de un solo tajo, prescinde de ellas. Para citar un ejemplo digno de consideración, se cuela en mi memoria el caso del codirector de Mapa Teatro, Rolf Abderhalden, quien, desde finales de la década del 80 ha incursionado en el mundo de las videoinstalaciones, hasta llegar a complejas y polémicas fusiones entre lo teatral, lo audiovisual y lo plástico, en experiencias como *Testigo de las ruinas* (2005) o, cerrando un tríptico sobre la fiesta de la violencia colombiana, con *Los incontados* (2014). En el primero de los ejemplos, los actores prácticamente desaparecen: son testigos en la escena de algo que se ve en las pantallas de proyección.

Su ejemplo es, quizás, el que mejor sintetiza mis preguntas y, de cierta manera, propone algunas respuestas. Abderhalden, junto a sus hermanas Heidi y Elizabeth, fundó el grupo Mapa Teatro en 1984 produciendo, durante diez años que se prolongan, una gran renovación de la escena colombiana con obras que trascendían las lecturas complacientes de la teatralidad y se consolidaron con una voz inconfundible, con sus memorables lecturas de autores como Julio Cortázar, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Shakespeare o Esquilo. Hasta que, en 1997, apareció su obra *Camino*, instalación que inaugura un tríptico –“Espacio vacío, rectangular. Piso blanco, paredes blancas. Suspendidos del techo una cobija, una almohada, un colchón, una cama, una silla, una mesa, un cuchillo, una maleta, un par de zapatos, un pantalón y una camisa, una tijera, una venda. Silencio. Oscuridad atravesada por dos imágenes proyectadas” (BLAA-Biblioteca Virtual, s.f.)–, el cual se consolida en su segunda parte con *Dormitorio. Pieza para imagen y sonido* de 1998, ganadora de la VI Bienal de Arte de Bogotá del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Cerrando la trilogía, en 1999, se exhibió *Lo demás es silencio* en la Casa de la Moneda, en el marco de la exposición “Puntos de cruce”. Fue una videoinstalación con proyección sobre paredes y piedras, y una luz de llama de gas en tubería de cobre. El título de este tercer episodio me interesaba en particular, porque había allí un guiño de teatrero: *Lo demás es silencio* remite al final de *Hamlet*, cuando el héroe de la tragedia está a punto de morir. ¿Quién estaba a punto de morir en esta obra en la que, según Jaime Cerón, “los materiales fundamentales son el espacio y el tiempo, siendo abordados de manera que el espacio parezca durar y el tiempo tienda a ocupar un lugar”³⁷? En 1999,

37 Jaime Cerón. “Puntos de cruce”. Catálogo de la Exposición, Programa Johnnie Walker en las Artes 1998-1999.

los hermanos Abderhalden se disponían a cerrar cierta manera de construir sus proyectos escénicos, con la preparación de *Ricardo III* de Shakespeare. Es curioso, pero, aún en ese momento, había una respetuosa distancia entre el objeto del video, como sujeto de la instalación plástica, y los elementos primitivos de la representación teatral (actores, escenografía, utilería, vestuario, luces) ubicados en un espacio en ruinas que se convertiría en parte del diseño mismo de la tragedia isabelina. Pero video, teatro, instalación, artes plásticas, espacio no convencional y proyecto audiovisual se convertirían en un solo tejido, a raíz del proyecto conocido como *C'undua*, realizado entre 2001-2005, donde la caída de la llamada zona de El Cartucho pasaba a ser objeto y sujeto del testimonio de los Abderhalden como testigos y como *voyeurs* de la realidad. Los videos de la experiencia aún permanecen. Sus protagonistas reales, al parecer, ya no están disponibles. Es posible que muchos de ellos ya estén muertos. Hasta aquí, mis videonotas nocturnas.

LA CUENTA DE LA LUZ

Desperté. Entusiasmado, corrí al consultorio del psiquiatra, convencido de tener una respuesta a su tratamiento de choque. El psiquiatra me esperaba, no muy entusiasmado con mi llegada, porque sabía que, en el fondo, estaba perdiendo su tiempo. Pero no lo decía, no podía decirlo, porque todos somos materia de experimentación y, en cualquier momento, salta la liebre del cubilete y se puede conseguir el milagro de la transubstanciación. ¿Retomamos?, pregunté con las cuartillas entre mis manos. “Tu pelea es inútil”, me dijo, pendenciero, el guardián de mi reposo. “El video no está peleando con los actores, ni con los *performers*, ni con las acuarelas de tu padre. El video puede estar en la misma ortodoxia que estás añorando, mi estimado señor K. El asunto es muy distinto si decides claudicar y te conviertes en escritor de telenovelas. En ese caso, serás incinerado por tus colegas, como ya lo han hecho, en otras ocasiones, los inquebrantables fundadores del Teatro Libre de Bogotá³⁸”. En ese momento, temí que el resto era silencio, como concluía Hamlet en su último duelo. Pero no, no quise dejarme vencer. Recurriendo a mis salvadoras asociaciones libres, le dije al especialista que me había hecho recordar a la artista Carmen Gil Vrolijk que, en su espectáculo *Vanitas Libellum* había convertido a

³⁸ El Teatro Libre de Bogotá nació en 1973, inmerso en las fogosas luchas del movimiento estudiantil universitario. Aunque comenzaron siendo un ejemplo de la más fiera ortodoxia maoísta, a partir de la década del 80 el grupo se ha caracterizado por poner en escena los mejores ejemplos del gran repertorio dramático universal. Odian la televisión y miran con desconfianza los asuntos autorreferenciales sobre los escenarios.

actores, músicos y bailarines en meros instrumentos (hermosos, eso sí) que se articulaban como piezas a los *mappings*, a los video objetos y a toda suerte de proyecciones sobre la escena. “No tengo nada contra ella, doctor. Es más, creo que alcancé a conmoverme en mi butaca. Pero no dejó de inquietarme que esas fichas de ajedrez que eran sus intérpretes reales terminan apabulladas por las luces y las sombras de los proyectores, hasta el punto que sospeché que no me encontraba en un teatro, sino en un parque de atracciones metafísico”. El psiquiatra rio de buena gana. Primero fue una débil sonrisa de pesar, hasta convertir su gesto en una sonora carcajada, de aquellas que pretenden esconder la iracundia. Intenté pedirle el favor de que respetara mis dudas, pero no fui capaz de hacerlo, porque, en el fondo, el doctor no iba a parar de batir su mandíbula, acordándose de vaya uno a saber qué digresiones. Quise referirme a Rolf Abderhalden y a su videoinstalación *La mirada ciega*, expuesta en la Galería Santafé del Planetario Distrital, en ocasión del Premio Luis Caballero del 2001 (Nullvalue, 2001). Pero me estaría alejando, una vez más, del teatro. Que saturen de video-beams las galerías y los museos y las salas de exposiciones hasta que se les estallen los transformadores, a mí no me importa. Pero... ¿el teatro? ¡Oh, el teatro, el templo de Molière y de Pirandello y de Chejov y del divino maestro Enrique Buenaventura!, ¿convertido en un sanandresito lleno de cables y de bombillas incandescentes? ¿Qué hago, doctor? El psiquiatra hizo una pausa en su celebración. Fue a su *laptop* y buscó la página de espectáculos en la capital colombiana. Buscó con cautela, hasta llegar a la sección de estrenos, donde se anunciaba la obra *Histeria*, dirigida por Jimmy Rangel, con la compañía Omutismo. “Aquí está la solución a tu problema”, me dijo, como si fuese el coronel que no tenía quién le escribiera, próximo a decir su célebre frase final. Intenté preguntarle con un gesto, como si no entendiera lo que en realidad no entendía. No tuve que excederme en mi esfuerzo, cuando descubrí el subtítulo de la obra que concluiría mis terapias. Debajo de la palabra *Histeria*, los creadores del espectáculo me enviaban la respuesta: *teatro en la oscuridad*. Pagué mi consulta y, por lo pronto, he decidido no regresar adonde el psiquiatra.

Hasta finales de la década del 70, algunas compañías teatrales, de aquellas que contaban con un amplio repertorio de obras declamatorias, tenían, como parte del personal, un curioso habitante del prosenio de los escenarios que se llamaba el “consueta”. Conocido en otras geografías como el “apuntador” (en la televisión, para seguir con los ejemplos en VTR, se conoce como el “apuntador electrónico” y se ubica en la oreja de los actores; pero esa es otra historia), el apuntador, digo, se escondía en la llamada “concha del consueta” y se encargaba de susurrar los textos a los intérpretes amnésicos, sin que el público se diera cuenta. Hoy por hoy, el consueta ya no existe. La muerte

del apuntador en la boca de los escenarios es muy probable que diera inicio al llamado “teatro moderno” en Colombia. ¿Será que el video-beam, con sus coros elocuentes de performers suicidas y de guardianes de la sangrienta memoria colombiana, es el punto de partida encargado de iluminar el sendero de nuestra oscuridad posmoderna? Quiera el dios de los escenarios, de los psiquiatras y de las galerías de arte que, por culpa de una muñeca mecánica, no terminemos, como el pobre Nathanael, hablando solos por las calles.

FINAL: PRÓLOGO

(BLOG/YO/CUARTA PARED/DISTANCIAMIENTO/ARTE/VIDEO)

La primera persona escribe. Se define en la palabra. Pero la primera persona también actúa. Se presenta y, al exponerse sobre la escena, se representa. Aquel que reflexiona sobre lo que hace también puede imaginar más allá de lo que ve. El Yo que inventa sobre el escenario establece códigos para cuestionarse. Durante muchos años, el teatro contó, por medio de un tácito narrador omnisciente, historias que estaban por fuera de sí mismo. Una obra, concebida para la escena, está constituida por diálogos y acotaciones, lo que obliga a un posible narrador a desaparecer, a hacer mutis por el foro. Sin embargo, con el correr del tiempo, hay posibilidades de que el Yo se convierta en una metáfora del entorno y de que exista la ambición de un autor que se indague a sí mismo desde la escena.

El autor de estas líneas ha dirigido y escribe en primera persona sobre lo que hacen los otros, sus colegas. Ha sido testigo de cómo el cine (y el video, es decir, el audiovisual) contemporáneo cada vez inventa más estrategias del Yo para interrogarse en la pantalla³⁹. Pero esas estrategias también pueden hacerse extensivas al teatro, incluso en quienes abogaron por formas más “colectivas” de creación. El Teatro La Candelaria, desde 2008, ha construido obras a partir de recursos autorreferenciales donde echaron mano del video como herramienta complementaria para poder desnudar sus espíritus sobre la escena. Es curioso, puesto que el grupo guiado por Santiago García se cimentó, desde sus inicios, en las ideas brechtianas de construcción dramática, recurriendo a elementos como el distanciamiento para incrementar el espíritu de la reflexión en los espectadores. El distanciamiento rompió la idea de la cuarta pared, pero, al mismo tiempo, introdujo el Yo sobre la escena: el actor se enfrenta al público más allá de su personaje y lo obliga a reflexionar.

³⁹ En el Primer Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI) de 2009, bajo la dirección de Luis Ospina, hubo una sección concentrada en “Los cineastas del Yo”, sobre las películas dedicadas a la reflexión personal, más allá de los límites de lo autobiográfico.

Es decir, el actor es él mismo, y está sobre la escena, y no el otro, el inventado. Por otra parte, el que escribe estas líneas ha intentado continuar la gesta de la creación teatral a partir de la crítica. Y el medio no es solo el del papel impreso, sino el de la distribución *online*. Allí, pienso en primera persona. Soy yo y no otro el que opina sobre lo que hacen sus colegas y, de vez en cuando, habla de otras disciplinas de la representación que no necesariamente son teatrales. Una conferencia, un festival de cine, un encuentro literario o una coreografía también pueden nutrirse de los artificios de la creación. Y salir triunfantes. En junio de 2016, cuando el Teatro La Candelaria cumplió sus 50 años de labores ininterrumpidas, realicé un documental titulado *El Teatro La Candelaria: años cincuenta*, continuación de un largometraje que había dirigido diez años atrás y que se tituló *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2006). Allí, a través de cámaras y artificios de edición, quien escribe estas líneas piensa sobre su oficio a través de sus colegas, de la misma manera que lo ha hecho en un blog o en una revista. Y el tema es el de los montajes de un grupo que abre sus entrañas a través de las metáforas del *sí mismo*. Ese tipo de desdoblamiento ha servido para que las visitas al psiquiatra concluyan. El analista ha hundido su cabeza en sus reflexiones y se apoya en soportes bibliográficos para regresar a su obsesión por el “pero”: “¿Por qué razón, desde la antigüedad (clásica, neoclásica, romántica, como se quiera) el teatro estuvo supeditado al universo musical? ¿No tiene una identidad artística en sí misma?” –me pregunta, acariciándose su barba gris–. “Ese tipo de distinciones ya no existen, doctor” –le riposto. “Me parece un honor que el teatro se confunda con el canto, porque así lo fue en sus orígenes. Así se supone que se hacía en Grecia, así fue su conexión con la ópera, así fue (y sigue siendo) su conexión etimológica con el melodrama (drama con música). De hecho, el cine y la ficción televisiva se han nutrido de tal artificio para maquillar su soporte maniqueo. Pero tendríamos que entrar a definir lo que la palabra Arte está significando en nuestros tiempos. Si hablamos de video-arte, ¿por qué no podríamos hablar del teatro como una de las Bellas Artes? Admitamos, por lo demás, que la crisis de la belleza en nuestros tiempos está obligando a que los creadores se inventen un nuevo tipo de ética, porque los recursos de la provocación y del escándalo parecen agotados en sus propios excesos”. Guardamos silencio. Encendí mi computador personal y le mostré algunas de las páginas de mi blog titulado *Contra Escena*. Allí, de alguna manera, sin decirlo, sin pensarlo, sin generalizarlo, en el día a día de un microcosmos –que no es solo colombiano, sino el de un punto de vista, el de alguien que viaja y se encuentra “a bordo de sí mismo”, como en la novela de Eduardo Zalamea Borda– pueden establecerse nuevas claves mediante las cuales, en la cartelería de la vida, se “universalice lo particular”, parafraseando al ya parafraseado

Andrés Caicedo. La línea del destino hace de las tuyas. Pero hay en este viaje plural un solo impulso: el de la necesidad de encontrar medicinas frente a lo desconocido. Porque la puesta en escena, el poema, el ensayo, el documental, las canciones de George Harrison, en fin, el analista, son tablas de salvación ante una tormenta que no cesa. La tempestad, de la que se puede decir, como Shakespeare, “What’s past is prologue”.

REFERENCIAS/BIBLIOGRAFÍA

- Abad Faciolince, Héctor (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- ___ (2012). Acuérdate de olvidar. *El Malpensante*, 135 (octubre).
- ___ (2012). Contra el teatro. *El Espectador*, 25 de marzo.
- Abderhalden, Rolf (2006). El artista como testigo. Conferencia, Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”, Bogotá. En línea: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/442-mapa-texts-artista-testigo?tmpl=component&print=1> (consultado enero de 2017).
- ___ (2014). Mapamundi. Escenocartografías. Tesis Doctoral, Edesta, París VIII, Saint Denis. Inédito.
- Arbeláez, María José (ed.) (2011). *Educación, sociedad y creación*. Bogotá: Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”.
- Baldestorm, Daniel (2013). La primera persona. En Fernando Vallejo. *Hablar en nombre propio*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Nacional de Colombia.
- BLAA - Biblioteca Luis Ángel Arango (2014). ¿Los blogs han muerto? La opinión y la masificación de los contenidos. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=DBc8vydogmc> (consultado enero de 2017)
- ___ Biblioteca Virtual (s.f.). Rolf Abderhalden. *Camino*. En línea: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/genera/gene1.htm> (consultado enero de 2017).
- Bauman, Zygmunt (2014). Sociólogos, Blog, 17 de julio. En línea: <http://sociologos.com/2014/07/17/zygmunt-bauman-facebook-esta-basado-en-el-miedo-estar-solo/> (consultado enero de 2017).
- Bello, Gilberto; Carlos José Reyes, Alberto Sanabria (2005). *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*. Bogotá: Colección Teatro en Estudio.
- Blair, Elsa (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Colección Antropología. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bollas, Christopher (1994). *Ser un personaje. Psicoanálisis y experiencia del sí-mismo*. Trad. Leandro Wolfson. Buenos Aires: Paidós.

- Buenaventura, Enrique (1985). La dramaturgia del actor. En *Teatro Experimental de Cali. 40 Años*. Cali: TEC.
- ___ (1992). *Máscaras y ficciones*. Colección de Autores Vallecaucanos. Cali: Universidad del Valle.
- ___ (1997). *Teatro inédito*. Biblioteca Familiar. Bogotá: Presidencia de la República.
- ___ (1998). *Notas sobre dramaturgia*. Cali: TEC.
- ___ (2004). *Obras completas I. Poemas y cantares*. Medellín: Universidad de Antioquia - Universidad del Valle.
- ___ (2005). *Anti-Íntimo*. Cali: Centro Enrique Buenaventura.
- ___ (2007). *Diario de trabajo*. Cali: CITEB y Universidad del Valle.
- ___ (2013). Teoría teatral. Notas sobre un montaje. En *Historia de una bala de plata*. Cali: CITEB - Gobernación del Valle del Cauca.
- Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal (2005). *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Cabrera Infante, Guillermo (1963). *Un oficio del siglo XX*. La Habana: Ediciones R.
- Caicedo, Andrés (1997). *Teatro*. Cali: Universidad del Valle.
- ___ (1999). *Ojo al cine*. Selecc. y notas Luis Ospina y Sandro Romero Rey. Bogotá: Norma.
- ___ (2017). *Ojo al cine*. Bogotá: Penguin Random House.
- Camacho, Sandra (2010). La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie colombienne contemporaine. Thèse de Doctorat en Études Théâtrales. Université Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- Contra Escena (2008). Vídas y videos ejemplares. Blog de Sandro Romero Rey, 17 de febrero. En línea: http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=350003511 (consultado enero de 2017).
- ___ (2010). The Wall 2010: para los que llegamos tarde. Blog de Sandro Romero Rey, 18 de septiembre. En línea: http://www.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450021081 (consultado enero de 2017).
- ___ (2011). Fernando Vallejo Superstar. Blog de Sandro Romero Rey, 10 de febrero. En línea: http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450021961 (consultado enero de 2017).
- Chavarro, Sandra; Ramiro Arbeláez, Luis Ospina (2011). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle.
- Cruz Kronfly, Fernando (ed.) (1999). *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX (Ensayos)*. Cali: Proartes.
- Cuadernos de Teatro 3 y 4* (s.f.). Cali: Universidad del Valle.
- Cuadros, Juan Carlos; Mauricio Domenici, Alejandro González P. (2012). *Campus Escénico*. Cali: Universidad del Valle.

- Darnton, Robert (2014). "Bloguear": Ahora y antes, desde hace 250 años. Banco de la República, YouTube channel, 25 de noviembre, 1:47:04 min. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=mTorAtObx3s&index=1&list=PL3QtUa8f8B-Jif3kkdSRaPztnNru01sqS___ (consultado enero de 2017).
- Diaconu, Diana (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Colección General Biblioteca Abierta. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. México: Documenta/ Escénicas.
- Dobrovsky, Serge (2014). *Le monstre*. París: Grasset.
- Duque, Fernando y Jorge Prada Prada (2004). *Santiago García. El teatro como coraje*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2007). *El medio es el diseño audiovisual*. Manizales: Universidad de Caldas - Universidad de Buenos Aires.
- Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1988-2014). *Libros I a XIV*. Bogotá: FITB.
- García, Santiago (1983/2002/2006). *Teoría y práctica del teatro*. 3 t. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- ___ (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Corporación Colombiana de Teatro - Sic Editorial.
- González Cajiao, Fernando (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- González, Duque, Lucía (2014). *Musa paradisiaca*. Arcadia, 100.
- González Martínez, Katia (2014). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- González, Miguel (2010). Génesis del Teatro Escuela de Cali. *Papel Escena. Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas*, 10.
- Granés, Carlos (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Bogotá: Taurus.
- Grotowski, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. Bogotá: Siglo XXI.
- Gutiérrez, Natalia (2000). *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Ensayo Histórico Teórico o Crítico, El Arte Colombiano de Fin de Milenio. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Guzmán Campos, Germán; Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna (2011). *La violencia en Colombia*. 2 t. Bogotá: Punto de Lectura, Santillana.
- Harrison, George (2007). *I, Me, Mine*. Chronicles Books.
- Jaramillo, Carmen María (2011). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Joset, Jacques (2010). *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus.
- Lamus Obregón, Marina (2003). *Teatro colombiano. Bibliografía anotada*. Serie Referencia. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa.

- ___ (2007). El movimiento teatral en Colombia. En *Gran Enciclopedia de Colombia*. Cultura 2. Biblioteca El Tiempo. Bogotá: Círculo de Lectores.
- ___ (2010). *Geografías del teatro en América Latina*. Bogotá: Luna Libros.
- ___ (2010). *Teatro colombiano. Reflexiones teóricas para su historia*. Separata 1. Serie Colección Teoría Teatral. Medellín: Ateatro.
- ___ (2010). *Teatro Siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Serie Calas Históricas. Bogotá: Tragaluz.
- ___ (2012). *En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano*. Colección Pensar el Teatro. Premio Nacional de Investigación Teatral 2012. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- ___ (comp./intr.) (2013). *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología*. 2 t. Bogotá: Paso de Gato - Ministerio de Cultura.
- ___ (2016). *Lorenzo María Lleras: Entre la pluma y la acción*. Serie Biografías. Bogotá: Universidad del Rosario - Luna Libros.
- Lebow, Elisa (ed.) (2012). *The Cinema Of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Wallflower. Nueva York: Columbia UP.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato - CENDEAC.
- Lozano, Carlos Enrique (2006). *Los difusos finales de las cosas*. Premio Nacional de Dramaturgia. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.) (2008). *Cineastas frente al espejo*. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez Arango, Gilberto (1979). *Hacia un teatro dialéctico*. Medellín: Lealon.
- Martínez, Gilberto (2012). *Apostillas. Memoria teatral*. Medellín: Casa del Teatro - EAFIT.
- Mikey, Fanny (2000). *Por el placer de vivir. Conversaciones de camerino con Humberto Dorado*. Bogotá: Planeta.
- Müller, Heiner (2001). *Le théâtre est crise*. En *Heiner Müller-Généalogie d'une oeuvre à venir. Théâtre Public*, 160-161. París: Académie Expérimentale des Théâtres.
- Nullvalue (2001). El túnel de los sentidos. *El Tiempo*, Archivo, 16 de febrero. En línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-621995> (consultado enero de 2017).
- Orjuela, Héctor H. (1974). *Bibliografía del teatro colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ospina, Luis (2007). *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar.
- Ruth Padel (1995). *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton UP.
- Papel Escena* (2010). *Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas*, 10. Bellas Artes. Cali.
- Pavis, Patrice (1985). *Voix et images de la scène (Pour une sémiologie de la réception)*. Presses Universitaires de Lille.
- ___ (1987). *Dictionnaire du Théâtre*. Messidor. París: Sciences Sociales.

- ___ (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Pref. Anne Ubersfeld, trad. Jaume Melendres. Paidós.
- Plata, Jorge (2007). El teatro en el siglo XX. En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2*. Biblioteca El Tiempo. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Prada, Jorge (2010). A la diestra de los géneros dramáticos: ¿los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos? *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 4 (enero-diciembre).
- Pulecio Mariño, Enrique (investigador) (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. 2 t. Marina Lamus Obregón (tutoría), Hernando Parra (coord.). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Reyes, Carlos José (2004). La actividad escénica en la Universidad Nacional. En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Colección de Crónicas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ___ (2012). *Teatro y violencia en 200 años de historia de Colombia*. T. I: Desde la conquista y colonia hasta el inicio de la Guerra de los Mil Días, a finales del siglo XIX; T. II: desde finales de la Guerra de los Mil Días (1902) hasta el inicio de la violencia (1948-1954); T. III: Desde la primera etapa de la violencia y desarrollo del conflicto armado colombiano hasta el presente (1955-2015.). *Premio de Investigación Teatral*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Reyes, Carlos José; Maida Watson Espener (1976). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Risk, Beatriz (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Paperback.
- Roca, José Ignacio (curaduría) (2001). *TransHistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Banco de la República - BLAA.
- Romero Rey, Sandro (1987). *60 años. Teatro Municipal Cali. Escenario de Acontecimientos*. Alcaldía de Cali.
- ___ (1994). El teatro entre rejas. *Revista Número*, 3.
- ___ (1996). Los 50, los 60, los 70, los 80, los 90. En *Fanny Mikey. Cincuenta años de vida artística*. Bogotá: Fundación Teatro Nacional.
- ___ (2003-2007). Retratos hablados: Fernando Vallejo, Barbet Schroeder, Luis Ospina. Blog de Luis Ospina, Barcelona-Bogotá. En línea: <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%A1culos/retratos-hablados-fernando-vallejo-barbet-schroeder-luis-ospina-por-sandro-romero-rey/> (consultado enero de 2017).
- ___ (2007). *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma.
- ___ (2007). El teatro, 1990-2007: la tradición de la vanguardia. En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2*. Biblioteca El Tiempo. Bogotá: Círculo de Lectores.
- ___ (2007). Las rutas de Mapa Teatro. Blog de Sandro Romero Rey, 25 de diciembre. En línea: <http://sandrromero.com/enaccion/?m=200712>

- ___ (2011). ¿Cómo guardar el teatro? En *Educación, sociedad y creación*. Pensamiento y Creación Artística 2. Bogotá: Universidad Distrital "Francisco José de Caldas".
- ___ (2012a). Elogio del aburrimiento. *Revista Calle 14, Revista de Investigación en el campo del Arte*, 6 (8) (enero-junio).
- ___ (2012b). Respirando el aire de Dylan. En línea:
<http://sandroromero.com/enaccion/?p=10> (consultado enero de 2017).
- ___ (2013). Ortaet: Proyecto imposible. En *Dramaturgia colombiana contemporánea*. Antología I. México: Paso de Gato.
- ___ (2013). El teatro como laberinto. Blog de Sandro Romero Rey, 30 de agosto. En línea:
<http://sandroromero.com/enaccion/?p=201> (consultado enero de 2017).
- ___ (2015a). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. 2 t. Bogotá: Universidad Distrital "Francisco José de Caldas".
- ___ (2015b). *Memorias de una cinefilia* (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina). Bogotá: Siglo del Hombre.
- ___ (s.f.-a). Luis Ospina: Los papeles del Capitán Misterio. *Kinetoscopio*. En línea: http://www.kinetoscopio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=341%3Aluis-ospina-k113&catid=8%3Acriticas&Itemid=7 (consultado enero de 2017).
- ___ (s.f.-b). Teatro en Twitter. Delicados aportes para los escenarios de la prisa. *El Malpensante*. Blog de Sandro Romero Rey. En línea: http://elmalpensante.com/articulo/3257/teatro_en_twitter (consultado enero de 2017).
- ___ (s.f./c). Sobre O Marinheiro en el Teatro Varasanta de Bogotá. Matacandelas. En línea: <http://www.matacandelas.com/SandroRomeroRey-Sobre-O-Marinheiro.html> (consultado enero de 2017).
- Rozo, Pedro M.; Natasha Díaz, Camilo Ramírez (2008). *Teatro en estudio: selección de dramaturgia bogotana*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Educación y Deporte.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2006). El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*. En *Literatura: teoría, historia, crítica* 8. Trad. Víctor Viviescas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Teatro Popular de Bogotá (1993). *T.P.B. 25 años. 1968-1993*. Bogotá: Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales.
- Teatro Tierra (2012). *Arte de labranza. Textos dramáticos del Teatro Tierra*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (1995). *Almas en pena, chapolas negras*. Bogotá: Santillana.
- ___ (1998). *El río del tiempo*. (5 novelas). Bogotá: Alfaguara.
- ___ (1998). *La tautología darwinista y otros ensayos de biología*. Bogotá: Revista Número Ediciones.
- ___ (2001). *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.

- ___ (2002). *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (2004). *Manualito de imposturología física*. Bogotá: Taurus.
- ___ (2004). *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (2007). *La puta de Babilonia*. Bogotá: Planeta.
- ___ (2010). *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (2012). *El cuervo blanco*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (2013). *Casablanca la bella*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (2013). *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.
- ___ (2015). *¡Llegaron!* Bogotá: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (1990). *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.
- ___ (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.
- Varios (2004). *Dramaturgos en la ASAB*. Jorge Prada Prada (comp.). 2 t. Bogotá: Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”.
- ___ (2005). *Fernando Vallejo. Condición y figura*. Medellín: Taller El Ángel.
- ___ (2011). *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle.
- ___ (2013). *Bio Drama Bio Dharma. Cosmovisión teatral de Beatriz Camargo*. Bogotá: Teatro Itinerante del Sol.
- ___ (2013). *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I y II. Colección Pensar el Teatro. Comp./intr. Marina Lamus Obregón*. Bogotá.
- ___ (2013). *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I y II. Serie Dramatúrgica Paso de Gato. Comp./intr. Marina Lamus Obregón*. México: Paso de Gato.
- ___ (2013). *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio. Valoración Múltiple*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- ___ (2004-2016). *Colección Teatro Colombiano. 40 t. Programa de Artes Escénicas. Facultad de Artes-ASAB*. Bogotá: Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”.
- Varley, Julia (2009). *Piedras de agua. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret*. Colección Escenología. Trad. Ana Woolf. México: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Villena Garrido, Francisco (2009). *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Opera Eximia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Vivas, Carolina (2012). *Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro 20 años*. Bogotá: Umbral Teatro.
- Viviescas, Víctor (2000). *Teatro*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- ___ (2007). *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne. 1950-2000*. ANRT Lille.
- ___ (2008). *Historia del fin del mundo*. Colección de Dramaturgia Internacional. México: Paso de Gato.
- Zuleta, Estanislao (2007). *Arte y filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo - Fundación Estanislao Zuleta.

La autora y los autores

MARTA LUCÍA BUSTOS GÓMEZ

Doctora en Estudios Culturales, Universidad Andina de Quito (Ecuador), con la tesis “Políticas culturales: construcciones sociales y luchas de sentido en Bogotá, 1930-2000”, dirigida por Santiago Castro-Gómez; Magíster en Planeación y Administración del Desarrollo Regional, Centro Interdisciplinario de Estudios sobre Desarrollo (CIDER), Universidad de los Andes, con la tesis “El arte de narrar la nación”, dirigida por Víctor Manuel Rodríguez S.; Maestra en Textiles, Universidad de los Andes. Becaria del Instituto Colombiano de Cultura y la Organización de Estados Americanos. Cuenta con experiencia docente, investigativa y de gestión académica. Sus temas de investigación están centrados en el análisis de los procesos de incorporación de la cultura al ámbito público y de los relatos e instrumentos que el Estado ha desarrollado para configurar un campo de intervención de política y gestión pública cultural; en particular se interesa por este tipo de experiencias en la ciudad de Bogotá. Fue profesora y coordinadora académica del Programa de Textiles de la Universidad de los Andes entre 1991 y 1997. Se vincula a la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en 2008 como profesora de planta, donde hizo parte del grupo de docentes que formularon el proyecto curricular de la Maestría en Estudios Artísticos y se desempeñó como decana. En 2011 fue gerente de Artes Plásticas y Visuales del Instituto de las Artes de Bogotá. Entre 2012 y 2016 se desempeñó como directora de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá. Actualmente coordina la Maestría de Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB y pertenece a la línea de Estudios Culturales de las Artes. Lidera el grupo de investigación de Estudios Culturales y Visuales y hace parte del grupo Poiesis XXI.

JORGE PEÑUELA

Maestro en Artes Plásticas; Magíster en Filosofía, Universidad Nacional de Colombia; Doctor en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana. Director del grupo de investigación Malinche, adelanta investigaciones acerca del lugar de la escritura en el modelado y simbolización de la experiencia artística contemporánea y poscontemporánea, hace parte de la línea de investigación en Estudios Artísticos, en el núcleo “Escrituras artísticas y goces *transdiscursivos*”. Los resultados de investigación han sido publicados en la *Revista Científica*, del Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital; en la revista *Calle 14*, de la Facultad de Artes ASAB; y en la revista *Ciudad Pazando* del Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano (IPAZUD), entre otras publicaciones. Semanalmente realiza una publicación en la página web del grupo de investigación (www.liberatorio.org). Actualmente es profesor de Teoría e Historia del Arte del Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Distrital, y director del seminario “Pensamiento artístico contemporáneo”, en la Maestría de Estudios Artísticos de esta misma institución.

SANDRO ROMERO REY

Escritor, director de teatro, realizador, guionista y productor de radio, cine y televisión. Ha combinado estas actividades con la docencia y el periodismo cultural. Licenciado en Teatro, Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali; Máster en Artes Escénicas, Universidad de París VIII; Doctorado Cum Laude, Universidad de Barcelona, con la tesis “Género y destino: la tragedia griega en Colombia”. Profesor y actual coordinador del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB); profesor invitado de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido más de cuarenta montajes teatrales y los documentales: *Sonido bestial* (2012, con Sylvia Vargas) y *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2016). Ha recibido distintos premios y menciones por su obra cinematográfica, literaria y teatral: Becas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo para las obras *El aire* y *Nuestra Señora de los Remedios* (1996 y 2001). Premio Residencias Artísticas Colombia-México en Dramaturgia (2002); Premio Nacional de Libro de Cuentos por *Las ceremonias del deseo* (2004); Orden al Mérito Vallecaucano en Arte y Cultura (2005); Premio “Bogotá un libro abierto” por su trabajo sobre la obra de Andrés Bello (2007); Premio de Postproducción para el documental de largometraje *Sonido bestial* (2008); Premio Iberescena por la obra *Ortaet (proyecto imposible)* (2010); Medalla al Mérito Cultural PROARTES en Crítica (2011), entre otros. Lector de proyectos de RCN Televisión, colabora como periodista

cultural en distintas publicaciones impresas y virtuales. Algunas de sus publicaciones son: *Oraciones a una película virgen* (novela, 1993); *Mick Jagger: el rock suena, piedras trae* (biografía, 2004); *Las ceremonias del deseo* (cuento, 2004); *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* (ensayo, 2008); *Clock Around The Rock (Crónicas de un fan fatal)* (2009); *El miedo a la oscuridad* (novela, 2010); *Piedra sobre Piedra* (crónicas, Ediciones Rocca, 2014). Una selección de sus obras de teatro ha sido publicada por la Universidad Distrital de Bogotá. Otras publicaciones: *Género y destino. La tragedia griega en Colombia* (Universidad Distrital, 2015; Colección Doctoral, 2017) y *Memorias de una cinefilia* (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina) (Siglo del Hombre, 2015).