



TESI DOCTORAL UPF / 2020



Espectropolíticas
Imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas

Núria Gómez Gabriel

TESI DOCTORAL UPF / 2020



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Espectropolíticas Imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas

Núria Gómez Gabriel

TESIS DOCTORAL UPF
2020

ESPECTROPOLÍTICAS
IMAGEN Y HAUNTOLOGÍA EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Núria Gómez Gabriel

DIRIGIDA POR LA DRA. GLÒRIA SALVADÓ CORRETER
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ
UNIVERSITAT POMPEU FABRA DE BARCELONA

A Laia Manresa, Isaki Lacuesta, Esperanza Collado, Érik Bullot, Tanya Beyeler, Pablo Gisbert, Roger Bernat, Dora García, Mette Edvardsen, Víctor Iriarte, Silvia Maglioni, Graeme Thomson, Eulàlia Rovira, Julian Pacomio y Ángela Millano.

Por dejarme entrar en vuestras casas y compartir conmigo vuestro *hogar*.

A Glòria Salvadó Corretger, por iluminar el camino, paso a paso, de la mano.

A Mario Santamaría, por acompañarme en la oscuridad más íntima.

Somewhere between... the Actual and the Imaginary... ghosts might enter... without affrighting us. It would be too much in keeping with the scene to excite surprise, were we to look about us and discover a form, beloved, but gone hence, now sitting quietly in a streak of this magic moonshine, with an aspect that would make us doubt whether it had returned from afar, or had never once stirred from our fireside.

Nathaniel Hawthorne

RESUMEN

En su libro *Espectros de Marx* (1995), Jacques Derrida se pregunta cómo *aprender a vivir* con los espectros que perviven en la cultura europea como una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. Para estudiar la figuración de los espectros del comunismo y del marxismo rechaza toda filosofía del ser y de aquellos que dicen saber lo que el mundo es, y conjura la «hauntología» [*hantologie*] como una herramienta crítica para desvelar las operaciones insidiosas de los sistemas hegemónicos de orden ontológico, teológico e ideológico. Su aproximación filosófica tiene como correlato un estudio sobre las tecnologías mediáticas que el capitalismo instaló en un mundo que ahora es global, y que el crítico inglés Mark Fisher retoma, en sus estudios sobre el movimiento nostálgico del cine y la música del post-thatcherismo, cuando abraza el giro espectral en el momento en que todo un mundo (socialdemócrata, Fordista, industrial) se volvió obsoleto, y en el que los contornos de un nuevo mundo (neoliberal, consumista, informático) empezaron mostrarse.

De acuerdo con esta transformación, la tesis que sigue se interroga acerca de cuáles son los espectros políticos recurrentes en la cultura visual globalizada de nuestro presente y cuáles son las condiciones materiales de su retorno. Lejos de una comprensión del fantasma oscurantista como *algo real*, entendemos su presencia como un signo o una metáfora de la visión que actúa como una figura clarificadora con un potencial específicamente ético y político. En este sentido, y por consiguiente, presentamos el tropo «espectropolítica» como una hauntología visual de las formas del asedio fantasmal de la imagen tele-tecno-mediática y sus dispositivos de captura de la subjetividad humana; para dilucidar, cómo, desde el campo de las prácticas artísticas y escénicas actuales, se invocan ciertas formas de ver o visualidades críticas capaces de restituir el pasado y construir nuevos imaginarios, subjetividades y formaciones políticas en la configuración de mundos.

ABSTRACT

In his book *Spectres of Marx* (1995), Jacques Derrida questions how to *learn to live* with the spectres that survive in European culture as a politics of memory, legacy and generations. To study the figuration of the spectres of communism and Marxism, he rejects all philosophy of being and that of those who claim to know what the world is, and conjures up «hauntology» [*hantologie*] as a critical tool with which to unveil the insidious operations of hegemonic systems of an ontological, theological and ideological nature. His philosophical approach is correlative to a study on the media technologies that capitalism installed in a world that is now global and that British critic Mark Fisher picks up in his research into the nostalgic post-Thatcher movement in film and music, when he embraces the spectral turn at the moment when an entire world (social democratic, Fordist, industrial) became obsolete and in which the contours of a new world (neoliberal, consumerist, computerised) began to manifest.

In accordance with this transformation, the following thesis analyses the recurring political spectres in the globalised visual culture of our present time as well as the material conditions of their return. Far from an understanding of the obscurantist spectre as *something real*, its presence is understood as a sign or a metaphor of the vision that acts as a clarifying figure with a specifically ethical and political potential. Therefore, in this sense, we present the «spectropolitics» trope as a visual hauntology of the forms of the spectral siege of the teletechnomedia image and its devices for capturing human subjectivity to elucidate how, from the field of visual and performing arts practices today, we invoke certain critical ways of seeing or visualities capable of constructing new imaginaries, subjectivities and political formations in the different worldings.

Una política sin mundo

Le fantôme, toujours, ça me regarde.
Jacques Derrida

Una mañana de 1983 se encuentran, en el bar Sélect de París, cerca de la estación Vavin, la joven promesa del cine Pascale Ogier y el filósofo Jacques Derrida. Han quedado para estudiar las líneas de una de las escenas de *Ghost Dance*, la película del cineasta inglés Ken MacMullen, en la que Derrida actúa por primera vez delante de la cámara interpretándose a sí mismo. Repiten durante más de una hora una secuencia que durará no más de un minuto en el montaje final del film. Después, por la tarde, quedan de nuevo en su despacho de la École Normale Supérieure para improvisar una escena completamente distinta. Esa tarde, Pascale le enseñó a Derrida lo que en términos cinematográficos se llama *eye-line*, es decir, la técnica de mirarse a los ojos para sincronizar la escena, lo cual le pareció a Derrida una experiencia de una extraña e irreal intensidad, aunque ficticia y profesional, pero no por ello menos apasionada. La improvisación giraba en torno a la inquietud de una estudiante de antropología asediada por voces persecutorias del más allá, que se dirige al despacho de un profesor para preguntarle si cree o no en los fantasmas. «*Ici le fantôme c'est moi*», responde el filósofo justo antes de seguir su réplica con una reflexión acerca del poder fantasmático de los medios de comunicación que se ve interrumpida por una llamada telefónica. «Psicoanálisis más cine igual a... ciencia de los fantasmas», pensó él en voz alta. Sin embargo, años más tarde, sugirió que de esta respuesta eludiría la palabra «ciencia» de la improvisación. Puesto que, según Derrida, «en el momento en el que tenemos que vérnoslas con el fantasma, es algo que desborda, si no la científicidad en general, sí al menos de lo que durante mucho tiempo la ajustó a lo real, lo objetivo, lo que no es o no debería ser, precisamente, fantasmagórico» (1998, p. 147). Y, es que justamente en nombre de la ciencia se condena a todo lo que refiere a los espectros...

Las indicaciones del director fueron muy precisas: Derrida podía improvisar su respuesta a condición de terminar su intervención con la devolución de la misma pregunta a Ogier: «¿Y tú? ¿Crees en los fantasmas?». Pascale responde: «Aquí, ahora, sí créeme, creo en los fantasmas [*crois-moi, je crois aux fantômes*]». El filósofo, quien dejó dicho en varias ocasiones que el futuro pertenece a los fantasmas, no esperaba que

Pascale Ogier muriera de forma prematura, a los 24 años, el 25 de octubre de 1984. Una muerte que se llevó consigo al mito del cine moderno y a la promesa de una época que se proyectó en un futuro basado en la liberalización del progreso. Años más tarde del estreno de *Ghost Dance* (1984), Derrida recuerda en una entrevista filmada con Bernard Stiegler en 1998 la escena grabada en su despacho esa tarde de 1983 en París: «Vi el rostro de Pascale, de repente, aparecer en la pantalla, que sabía que era el rostro de una persona muerta. Ella respondió a mi pregunta: ¿Crees en los fantasmas? Y, mirándome casi a los ojos, me dijo de nuevo: sí, ahora, sí». Así es que viendo de nuevo a Ogier pronunciando sus palabras en pantalla Derrida tuvo la abrumadora sensación de que asistía al regreso del espectro de su espectro. «Dijo de nuevo *aquí y ahora*, ahora... ahora... es decir, en este cuarto oscuro o auditorio de otro continente, en otro mundo, aquí, ahora, sí, créeme, creo en los fantasmas» (p. 149).

Derrida sabía que la primera vez que Pascale respondió a su réplica esa espectralidad ya estaba en acción. Que, aunque Pascale no muriera en el ínterin, algún día diría: «Estoy muerta, sé de qué hablo desde donde estoy, y te miro». Y esa mirada disimétrica, intercambiada más allá de todo intercambio posible, se fija y busca al otro, en una «noche infinita». Una mirada que dura lo que dura una noche infinita. *Eye-line* sin *eye-line*. Así es como describe el filósofo el encuentro con el espectro. Porque, según Derrida, el espectro no es algo que vemos reaparecer del pasado, es algo por lo que nos sentimos observados, vigilados, quizá poseídos... El espectro, el totalmente otro, ese otro mundo, dispone del derecho de mirada absoluta: es el mismo derecho de mirada. De ahí, nace el libro sobre los espectros de Marx, en el que el filósofo se preguntará cómo *aprender a vivir* si no hay justicia posible, sin esta promesa, en cierto modo para con lo que ya no está vivo o todavía no lo está, con lo que está *simplemente* presente. Y es en este mismo libro donde Derrida habla de la convivencia con los espectros como una política de la memoria y de la mirada, de la herencia y de las generaciones. En su estudio sobre la pervivencia de los espectros del comunismo y del marxismo en la cultura europea rechaza toda ontología, toda filosofía del ser, y propone el concepto *hauntología* como un giro epistemológico en el que «el tiempo no se mide aquí ya de la misma manera, sino que este sería por fin capaz, más allá de la oposición entre presencia y no-presencia, efectividad e ineffectividad, vida y no-vida, de pensar la posibilidad del espectro o el espectro como posibilidad» (Derrida, 1995, p. 26). Si decidimos abrir estas páginas con el espectro de Pascale Ogier es

precisamente para preguntarnos sobre estas generaciones perdidas, sus políticas y futuros muertos, que nos preceden y que todavía hoy, entre nosotros y los otros, nos gobiernan como si gobernaran el reino de los muertos.

En *Cada vez única, el fin del mundo* (2005), Derrida escribe que «la muerte del otro no anuncia una ausencia, una desaparición, el final de *tal* o *cual* vida, es decir, de la posibilidad que tiene un mundo (siempre único) de aparecer a *tal* vivo. La muerte proclama cada vez el final del mundo en su totalidad, el final de todo mundo posible, y *cada vez el final del mundo en su totalidad*, el final de todo mundo posible» (p. 11). Este libro de despedida, que el filósofo escribe *en* el duelo de sus amigos difuntos, nos dice que cuando algo o alguien muere no es solo un mundo posible, su mundo, el que muere sino que muere el mundo en su totalidad. Y cuando decimos «mundo», hacemos referencia, como hace la filósofa Laura Llevadot, a «eso común entre nosotros, eso que compartimos y organizamos de la mejor manera posible o no, el lugar donde habitamos y nos repartimos, eso que querríamos transformar para que el reparto fuera finalmente justo» (2018a, p. 60). La paradoja de un *mundo sin mundo* consiste precisamente en la imposibilidad de habitar en un mundo justo cuando la idea que tenemos de un mundo en común lleva implícita la separación entre nosotros, aquellos que compartimos la idea de lo que es mundo, de los otros, los que tienen otra idea acerca de lo que el mundo es. Por eso, Llevadot insiste en que si hay justicia y hospitalidad es necesario que no haya mundo: «Ahí donde no hay mundo queda, empero, la ética, la relación entre tú y yo» (p. 61).

Sin embargo, cuando algo o alguien cercano muere desaparece aquello que nos ligaba al mundo y nos quedamos sin palabras. No nos quedan palabras sino los muertos que solo pueden hablar a través de nosotros, *en* nosotros. Porque el fantasma, el espectro, es «el muerto distinto [el totalmente otro] viviendo en mí». Entonces los espectros están *en nosotros*. Y, este nosotros ya no nos habla de una comunidad concreta o de una idea de mundo en común, sino de la coexistencia de nuestro mundo con los otros mundos. Hablamos entonces, como hace Derrida, de «una visibilidad de los cuerpos, de una geometría de las miradas, de una orientación de las perspectivas. *Hablamos de imágenes*. Aquello que pueden ser recuerdos o monumentos, pero que en cualquier caso están reducidas a una memoria formada por escenas *visibles* que no son más que *imágenes*, puesto que el otro, del que son la imagen, solo aparece en ellas, precisamente, como el

desaparecido, que, una vez desaparecido, no deja en nosotros más que imágenes» (2005, p. 170). En esto consiste el trabajo del duelo: en reconocer que los muertos, estas imágenes, solo existen «en nosotros» y que nuestra relación con ellas es una mirada disimétrica como la que observó el filósofo en la pantalla al ver a Pascale Ogier responder de nuevo a su pregunta.

Invocar a los otros mundos para hablar *del* fantasma, *al* fantasma y *con* él, para aprender a vivir con los espectros políticos que todavía hoy nos acechan desde otra temporalidad o una temporalidad otra, tiene que ver con lo que en estas páginas invocaremos con el tropo «espectropolítica». Una *política sin mundo* que nace desde el momento en que «ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no se reconoce como su principio el respeto por esos otros que nos son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto como si todavía no han nacido» (Derrida, 1995, pp. 12-13). Lo hacemos *desde* las artes, *en* las artes y a través de ellas, desde su coordenadas radicales, mágicas, poéticas y encarnadas, porque son las prácticas artísticas, como estructuras simbólicas de creación de realidades y visualidades críticas, las que nos permiten pensar nuestra relación con los otros mundos u otras miradas, las miradas del otro, que implican siempre cierta espectralidad.

Escribir una hauntología de la cultura visual actual en las prácticas artísticas, y más concretamente las artes vivas del presente, es someter la imagen a sus potencias virtuales, ya que, por el contrario, preguntarse, frente a la imagen, *¿qué es?* equivaldría *ya* a privarse de la imagen y de su fuerza, de «la imagen en su fuerza» (Derrida, 2005, p. 156). Es en este sentido, que dedicaremos las páginas que siguen a pensar las formas en las que la tecnología materializa la memoria desde la premisa de que nada goza de una existencia puramente positiva y de que, como nos recuerda el crítico musical Mark Fisher en sus escritos sobre la depresión y la nostalgia de los futuros perdidos, «todo lo que existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias, que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad» (Fisher, 2018, p. 44). Lo espectropolítico no debe ser entendido entonces bajo categorías de verdad o falsedad, sino como algo que tiene efectos en la vida y que, con sus potencias, es capaz de hacer estallar la realidad.

Para ser fiel a la forma en la que nos enseñan a leer estos mundos los artistas y filósofos con los que hemos trabajado, los capítulos de esta

investigación no pueden ser simplemente el despliegue y desarrollo de argumentos sobre un tema. La serie de lecturas que conforman este estudio funcionan por acreción y concatenación. Hemos tratado de comprenderlos metonímicamente, de leer a través de su obra, de rastrear ciertos términos a través de su *corpus*, como una «repetición alterada» [*une répétition alterée*] que cuestiona las narrativas de continuidad onto-teleológica. Concebidos por separado, varios de los capítulos podrían justificar ser el primer capítulo. De hecho, dependiendo del orden de los capítulos, este ensayo podría ser *sobre* la relación con el otro, *sobre* los espectros, *sobre* la imagen y lo visual, *sobre* la actualidad de las artes escénicas... ESPECTROPOLÍTICAS. IMAGEN Y HAUNTOLOGÍA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS trata, por supuesto, de todas esas cosas, pero una lectura separada de cada capítulo debería permitir al lector leer de nuevo cada una de estas cuestiones –alteridad, política, espectro, imagen, cuerpo, etc.– a la luz de los otros capítulos.

ÍNDICE

PRÓLOGO

Una política sin mundo	XI
------------------------	----

HAUNTOLOGÍA Y ESPECTROPOLÍTICAS

INTRODUCCIÓN

El <i>spectrum</i> del mundo	3
Lo espectropolítico y el pensamiento político posfundacional	16
El tránsito entre lo visual y lo performativo	25
Poseídos. Muerte a los <i>social media</i>	30
ULTRACOMUNISMO o el espectro de Linda Lovelace	35

LA MUERTE APARENTE

DEPRESIÓN Y DESPOSESIÓN ESCENICA COMO EPISTEMOLOGÍA CRÍTICA

Un caso real desconocido y un caso ficticio conocido: Joaquim Jordà y The Friendly Face of Fascism	53
Evaluación psiquiátrica de Hamlet	56
Depresión y resentimiento: los fantasmas del poder terapéutico y el poder judicial	62
Ficción política y estética de los dispositivos	71
La temporalidad entre cuerpos	81
El más más allá	90
Vivir viéndose vivir	93
Comunidad y ficción participativa: el encuentro entre las prácticas artísticas-performativas y las prácticas crítico-discursivas	98
Tres estrategias del teatro político: el teatro antagonista, el <i>reenactment</i> y el teatro de <i>reality show</i>	102

EL TRABAJO DEL DUELO

COMUNIDADES DE VISUALIZACIÓN Y RETROTOPIAS CINEMATOGRAFICAS EN ESCENA

Un conjuro a los espectros de Santiago Carrillo y José María Arizmendiarieta: <i>Representación: Numax (performance)</i> y <i>Numax-Fagor-Plus (show)</i>	115
La sombra de la colectividad: <i>We Need To Talk</i> y <i>Critical Mass</i>	122
Imaginación radical y restitución colectiva: <i>El guerrillero invisible</i>	129
Imágenes en futuro anterior	137
El mito de Asdiwal: <i>Segunda Vez</i>	142
La temporalidad del trauma: <i>Para inducir el espíritu de la imagen</i>	150
Memorias-pantalla de las dictaduras en Sudamérica: <i>La Eterna</i>	156
Hauntología y arte de los medios: <i>El mensaje fantasma</i>	160
La ceguera consensuada: <i>The Beggar's Opera</i> , <i>The Joycean Society</i> , <i>The Hearing Voices Café</i> , <i>Man I love</i>	166

TELEPATÍA SALVAJE

EL LUGAR DONDE SE DAN ENCUENTRO UNIVERSOS PARALELOS

Profanaciones visuales y écfrasis a modo de encantamiento o exhumación: <i>Black</i>	177
La doble negación hauntológica: <i>No Title</i>	190
Imaginación formal e imaginación material: <i>Hipnotic Show</i>	194
Imagen y promiscuidad: <i>We to be at three locations simultaneously</i>	205
El hablar de las lenguas desconocidas: <i>Time has fallen asleep in the afternoon sunshin.</i>	208
Paracinema o el poder afectivo de lo desconocido: <i>Evenly Balanced</i> , <i>Almost</i> y <i>The Eye's Speech –or was it the I Speech?</i>	221
La ausencia del cuerpo: <i>Things Said Once</i>	232
El cine como potencia abstracta: <i>We Only Guarantee The Dinosaurs</i>	235
Neorrealismo y magia: <i>Invisible</i>	239
La imagen sonámbula: <i>Make It, Don't Fake It</i>	246
Coreografías de la mirada: <i>Psycho</i>	260

Cine y telepresencia: lo espectropolítico en lo coreográfico	268
Una visualidad nocturna: <i>Dark Matter Cinema Tarot</i>	279
En el reino de lo fantástico resuenan voces muertas y no nacidas: <i>Un amour d'UIQ</i>	287

POSTSCRIPTUM

CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN POR VENIR

Las luces fantasma	299
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

Monografías, artículos y comunicación personal	307
--	-----

ANEXO I

CONVERSACIONES

Esperanza Collado	
<i>La pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido</i>	323
Érik Bullo	
<i>How to make films with words</i>	340
Roger Bernat	
<i>Sistemas para desconocerse</i>	350
Dora García	
<i>La casa embrujada</i>	558
Mette Edvardsen	
<i>A space where parallel universes meet</i>	365
Isaki Lacuesta	
<i>Todas las cosas, todas las personas, todos los animales</i>	372
Julián Pacomio y Ángela Millano	
<i>Asleep Images</i>	384

ANEXO II
SYNCINÉMA PERFORMANCE

Sonia Fernández Pan
Syncinéma

405

ANEXO III
LA REPETICIÓN
SIMPOSIO TEATRAL DE CRÍTICA DE ARTE

Roberto Fratini
Diferentes y repetidores

423

HAUNTOLOGÍA Y ESPECTROPOLÍTICAS

INTRODUCCIÓN



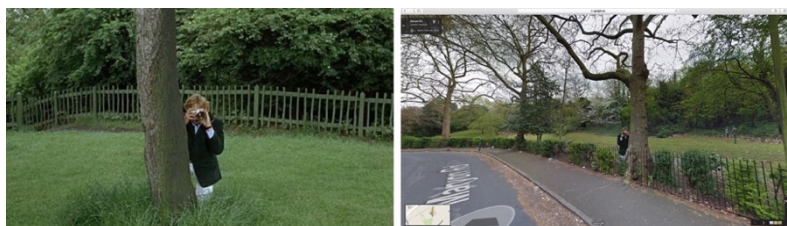
007 SPECTRE / SÖLDEN, AUSTRIA, Ruben Torras, s.f.

*Quando lo Real irrumpe, todo se siente como si fuera un film:
no un film que estás mirando, sino un film en el que estás dentro.*

Mark Fisher

El *spectrum* del mundo

«El tiempo se ha mezclado y confundido sin ningún sentido» (Fisher, 2018, p. 28). No conocemos exactamente la hora ni el día en el que el artista catalán Ruben Torras exportó con su ordenador la tercera de las imágenes que componen su serie *Road Moview*; la fotografía, capturada por Google, en la que aparece una ficción del pasado cinematográfico y con la que decidimos abrir el *corpus* de esta tesis doctoral. Sabemos que no puede ser anterior al 25 de mayo de 2007, el día en que se introdujo la prestación Google Street View del proyecto Google Earth en Estados Unidos y° también podemos afirmar que es posterior al estreno de la película *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni en 1966¹ porque en la imagen aparecen sus protagonistas. Vemos que a lo lejos del parque, junto a la carretera Maryon de Londres, sigue discutiendo la pareja que se verá sorprendida por Thomas, el fotógrafo que también sigue escondido detrás del árbol que bordea el parque a punto de disparar con su Nikon F. Pero, en el *remake* de Torras, el protagonista ya no fotografía a la misteriosa pareja del asesinato escrito por Antonioni, sino que apunta directamente a la cámara de Google y a los espectadores del mundo virtual que habitan sus pantallas.



Blow-Up (*Deseo de una noche de verano*), Michelangelo Antonioni, 1966
BLOW UP / MARYON RD. LONDON, ENGLAND, Ruben Torras, s.f.

Seguramente nos sea difícil precisar la temporalidad del conjunto de las imágenes de la serie fotográfica *Road Moview* porque estas tienen más que ver con un principio de confusión y de desorden de nuestro imaginario colectivo que de captura o selección de un instante preciso, ya sea este tomado por una cámara fotográfica o con la función F3 del teclado del

¹ La película de Antonioni se inspiró en el relato *Las babas del Diablo* (1964), de Julio Cortázar, quién, a su vez, tomó como referencia la fotografía de Sergio Larrain en Notre Dame (París) a través de la cual descubre una pareja manteniendo relaciones sexuales. En la trama argumental del film de Michelangelo Antonioni, el protagonista descubre un asesinato mediante la técnica fotográfica de ampliación de detalle «*blow-up*».

ordenador. En ellas, los protagonistas de *Easy Rider*, *Forrest Gump*, *Indiana Jones*, *Taxi Driver*, *Mad Max* o *Jamón Jamón* reaparecen, como espectros de nuestra memoria iconográfica, en la serie de 20 cuadros que han sido procesados mediante técnicas de posproducción que ensamblan escenas guardadas en el fondo de nuestras retinas con los mismos escenarios donde un día fueron filmadas y que en la actualidad recrea el plató virtual del proyecto Earth. La superposición de ficciones que Torras aplica en sus imágenes es técnicamente la apropiación del modo en el que Google Street View conforma sus panorámicas mediante el montaje de capturas tomadas en diferentes momentos por el coche-cámara de la multinacional americana.

En *Paisajes digitales de una guerra* (2015) de Azhara Cerezo esta imbricación de capas temporales se hace visible a través de mensajes políticos grabados en muros y superficies. Cerezo propone un recorrido virtual por algunos de los escenarios relevantes de la guerra civil española, como la Ciudad Universitaria de Madrid, donde se mantuvo la línea defensiva republicana durante el conflicto; la zona del puerto de Cartagena de donde huyó la flota republicana, y, parte del casco viejo de Pamplona controlado por el bando sublevado. Lugares en los que todavía hoy la gente acude para marcar las paredes con mensajes que nos recuerdan la memoria política del territorio y que, con el paso del tiempo, aparecen y desaparecen. Se escriben y reescriben. De este modo, las fotografías que Cerezo captura en la plataforma digital funcionan como una analogía entre la forma temporal y atropellada en la que las tensiones y conflictos son expresados en las paredes (son pintados, tachados, reescritos, borrados, corregidos...) y la forma en la que la tecnología de Google Street View produce su imagen del lugar, siempre actualizada y optimizada. Siempre dispuesta al *flaneurista* digital.

El ejercicio político de visibilizar los mensajes de una memoria física y virtual que se va actualizando a través de una escritura fantasma se hace todavía más emblemático en el ensayo audiovisual de la misma artista *Fragments. Fragments* (2018). Un video entre la recolección y el extracto, inspirado en los cinétracts de Mayo del 68, que observa los mensajes que quedan en las calles tras las manifestaciones sucedidas en París en mayo de 2018 y que muestra la persistencia de palabras, o grupos de palabras, de las consignas de posters, flyers y pegatinas de propaganda política que pertenecen a las voces de la lucha obrera del 68. Capas de imágenes iconográficas que se van acumulando en nuestra memoria y capas de

mensajes políticos que también se van acumulando en un territorio que ya no se puede desvincular de los procesos digitalizadores del mundo. Google Street View, como aparato de extracción del Capitalismo de Plataformas,² es a su vez un modelo teocrático de representación del mundo. GSV ofrece una mirada institucionalizada y autoritaria de lo que podemos ver y lo que no porque sus imágenes ya se han disuelto en nuestro día a día. Pensemos, por ejemplo, en el caso de la empresa multinacional Tenneco que censuró, en 2015, las protestas laborales de sus empleados obligando a Google a difuminar una serie de pancartas que los trabajadores de su sede en Asturias habían colgado en la fachada después que la empresa denunciara el cierre de su fábrica.³ O, pensemos en cómo, de todas las imágenes capturadas en Irlanda del Norte, Google decide mantener en línea las tomas de 2008 a lo largo del año 2014, de forma que así invisibiliza de las paredes los grafitis vinculados al conflicto político del territorio inscritos entre 2008 y 2014. Esto fue denunciado por los artistas Azhara Cerezo y Mario Santamaría en la serie de cinco fotografías *ACTION #3. Google Troubles* como parte del grupo de acciones *Actions in between the rescue* realizadas en 2014. Un trabajo atento a la forma en la que Google genera su propia hiperstición temporal.



Paisajes digitales de una guerra, Azhara Cerezo, 2015
Actions in between the rescue, Azhara Cerezo y Mario Santamaría, 2014

La cámara de Google acude a los lugares en distintas fechas y decide cuál es la versión que representa el lugar. El resultado es una experiencia del

² En la contracubierta del libro *Capitalismo de plataformas* de Nick Srnicek se menciona uno de los objetivos del ensayo como la necesidad de situar el «modelo de acumulación que encarnan Google y Facebook, Apple y Microsoft, Siemens y General Electric, Uber y AirBnb, en el contexto de una historia más amplia, para demostrar que datos y plataformas realizan una serie de funciones capitalistas claves, entre las que se destaca su capacidad para impulsar la deslocalización y la precarización de la fuerza de trabajo».

³ «Google Street View borra de una fábrica asturiana pintadas de protesta de los trabajadores». *eldiario.es* [en línea] [consultado: 5 de agosto de 2019] Disponible en: https://www.eldiario.es/tecnologia/fabrica-silenciada-Google-Street-View_0_45285456.html

usuario en diferido más parecida a un viaje en el tiempo o una imagen transtemporal que a una experiencia a «tiempo real». Las capas de memoria de las calles de París y los escenarios de la guerra civil española en *Paisajes digitales de una guerra* son las capas de nuestra memoria visual e iconográfica que reaparecen en *Road Movie* bajo la metáfora de la carretera.

Azhara Cerezo y Ruben Torras son artistas hauntológicos que se preocupan por el modo en que la teletecnología materializa la memoria.⁴ Su nostalgia formal nos habla de la incapacidad de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual. Sus imágenes nos remiten a otras imágenes. Tienen la capacidad de invocar como un conjuro. Repiten, reconstruyen, incorporan, adoptan e interrogan. Y, en su reaparición se abre la posibilidad de asediar⁵ a los espectros de un pasado sepultado por los discursos dominantes y la hegemonía de los medios de comunicación. Hemos decidido hacer uso de la traducción al castellano del neologismo derridiano *hantologie* –alusión a *hanter*, *hantise*, *hanté(e)*–, como «hauntología» y no como «fantología», porque creemos que más allá de establecer una relación ontológica con el «*fainein*» (fantasma, fantasía, etc.), enmarcamos este estudio en la alusión al modo de ser del asedio en la actualidad: la imagen tele-tecno-mediática.

La hauntología, como alternativa a la ontología, se centra en el estudio del conocimiento, no tanto de los seres o presencia reales, sino de todas sus

⁴ En conversación con el dramaturgo Roger Bernat donde reflexionamos acerca de la hauntología como herramienta curatorial (24 de agosto de 2020), recordamos que cuando Mark Fisher empieza a usar el tropo *hauntología* lo hace para hablar de la música industrial de algunos grupos de los años 90 que hacían «música fantasmagórica», no porque la cita fuera uno de sus mecanismos de composición, sino porque su sonido estaba impregnado del sonido de las máquinas y de los mecanismos de una industria deslocalizada, pero su sonido no era un sonido *real*, en ningún caso una grabación de campo, sino que era en sus orígenes un sonido *imaginario*, una aparición psicosensorial. En este sentido, el trabajo de Ruben Torras, Azhara Cerezo y Mario Santamaría opera de forma similar. Su trabajo fotográfico es hauntológico por hacer reaparecer los espectros del pasado, pero sobretudo porque nos habla de cómo las imágenes-mundo de Google Street View son un documento visual de la ficción imaginaria que que la empresa constituye como una realidad paralela tautológica y despolizitada.

⁵ Utilizamos aquí el verbo *asediar* con el sentido al que se refiere Derrida y que es puntuado en sus notas del editor: «Es el modo de habitar de los espectros. Por otro lado, *hanter* viene a traducir el *umgehen* del *Manifiesto* y el *es spukt* de Marx y de Freud, no lo olvidemos. Entre los múltiples sentidos de *umgehen* no se encuentra ninguno de los que admitiría una traducción canónica y literal de *hanter*. Ahora bien, ‘obsesión’, que traduciría *hantise*, se define normalmente como: (de *obsidio*) relativo al asedio... Asediar es una forma de “estar” en un lugar sin “ocuparlo”: uno de los sentidos de *umgehen* transitivo (uso militar: rodear una posición). De ahí la elección, tal vez algo audaz, de ‘asediar’, ‘asedio’, ‘asediado’ para *hanter*, *hantiser*, *hanté(e)*» (pp.17-18).

ausencias y desapariciones que, por debajo de su aparente invisibilidad o irrealidad, continúan persistiendo de otro modo. Es decir que, tal y como apunta la historiadora Maria Tausiet en su artículo en línea *Mil y un fantasmas* (s.f.), «la idea de lo *haunted* ha ido extendiéndose como una mancha de aceite (ya no se atribuye únicamente, a la manera tradicional, a determinadas casas y paisajes, a individuos o historias fuera de lo corriente, sino también a estilos artísticos y modas, como lo retro, lo *vintage*, etc.). Más que ‘embujado’ o ‘encantado’, como ha solido traducirse, *haunted* sería lo que se percibe poblado de presencias inmateriales (que a menudo parecen perseguir, vigilar o acosar, hasta el extremo de la psicosis)». Pero aquí, en estas páginas, no nos interesaremos por la hauntología basándonos en un estilo o una tendencia artística, sino más bien nos referirémos a la hauntología fisheriana que consiste, antes que nada, en una actitud o una «orientación existencial». En consecuencia, lo espectropolítico como campo de estudio tiene que ver con la fuerza o movimiento político de estas presencias invisibles, imágenes inmateriales, fantasmagóricas, que reaparecen en nuestros cuerpos y sus *hogares*, y en las epistemologías que se abren de sus efectos en la realidad.

La palabra «*haunt*» y todas sus derivaciones quizá sea una de las traducciones más cercanas al inglés de la palabra *unheimlich*, cuyas connotaciones polisémicas y ecos etimológicos Freud aplicaba y célebremente aclaró en su ensayo *Lo siniestro*: «del mismo modo que el uso alemán permite que lo familiar (*das Heimliche* es ‘lo familiar’) se transforme en lo opuesto, lo siniestro (*das Unheimliche*, es lo ‘no-familiar’)». «*Haunt*» refiere tanto al lugar de vivienda y la escena doméstica como a lo que invade y perturba. El Diccionario Oxford indica que uno de los más tempranos significados de la palabra es «proveer de una casa, de un hogar». (Fisher, 2018, p. 159)

El cuerpo de esta tesis es un cuerpo espectral. Una historia de fantasmas y silencios, de poseídos y desposeídos, que confluyen en estas páginas para invocar pasados descarrilados, también futuros en descomposición, y marcar nuestra distancia de ellos. Pero «el pasado no es aquí un periodo histórico real, es en todo caso un pasado fantasmático, un Tiempo que solo puede ser entendido retrospectivamente (retrospectralmente)» (Fisher, 2018, p. 156). «El fantasma representa también, al fin y al cabo, el pavor a aquello que está fuera del alcance de nuestra comprensión y nuestra mirada:

las configuraciones del tiempo y el espacio que han tenido, tienen y tendrán lugar sin que nuestro ser forme parte de ellas» (McCausland y Salgado, 2020). El espectro «nos recuerda que nosotros también acabaremos por ser para el mundo del mañana meros vestigios del pasado, huellas borrosas y de origen incierto». Así lo describen Elisa McCausland y Diego Salgado en sus reflexiones sobre las apariciones espectrales en aplicaciones audiovisuales de entretenimiento como TikTok:⁶

En tanto vestigio o presagio de los momentos y los lugares a los que nunca tendremos acceso, el fantasma funciona además como síntoma de las limitaciones prospectivas del tiempo en que ha sido invocado. También del nuestro, por mucho que nos creamos en plena posesión de las mecánicas, los contenidos y los sentidos de la imagen en virtud de cómo se ha democratizado su producción y recepción. En palabras de Susan Owens, «los fantasmas constituyen reflejos indeseados de la época en que se representan. Dan cuenta de su estado anímico profundo y participan sigilosamente de sus tendencias culturales». Así, los fantasmas de TikTok acechan a los usuarios en edificios de oficinas desiertos, espejos y escaparates de locales comerciales, y confortables salones de estar donde ven la televisión rodeados de mascotas. (McCausland y Salgado, 2020)

Escribir una hauntología de la cultura visual y los fantasmas de su memoria parte del deseo de confrontación con la paradoja, anunciada por Jacques Derrida en sus estudios sobre los espectros de Marx sobre la «visibilidad furtiva de lo invisible»; y de realizar un viaje espectral sobre lo «casi innumerable» o sobre las cosas que nos miran y que vienen a desafiar tanto el sentido como el significado de nuestra existencia. Escribe el filósofo francés que el espectro es una incorporación paradójica:

El espectro se convierte en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que

⁶ TikTok es una aplicación de iOS y Android, propiedad de la empresa ByteDance, para crear y compartir vídeos cortos de 3 a 15 segundos o de 30 a 60 segundos. También conocida como Douyin en China, donde se lanzó en 2016. Actualmente ha superado los mil millones de usuarios a nivel global. Uno de los motivos por los que la aplicación ha sido censurada en países como China o Estados Unidos ha sido por la retransmisión en vivo de muertes por suicidio, distribución de contenido sexualmente explícito o por el número de accidentes relacionados con las acciones derivadas durante la filmación.

dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. (Derrida, 1995, p. 20)

Según el estudio de Derrida era necesario conjurar de nuevo los espectros del marxismo y del comunismo que pervivían en la cultura europea a finales de la Guerra Fría, no para rehabilitar aquello en lo que estamos de acuerdo que no es necesario repetir, sino para «romper la censura y la prohibición que estigmatizan todo lo relacionado con él, manteniendo vivo el diálogo con los que se declararon partidarios suyos». Así lo explica el filósofo José María Ripalta, en la presentación de su libro, cuando escribe que «Derrida hace *una lectura* de Marx en el contexto de la derrota de quienes proclamaron y fueron aceptados como sus herederos, junto con el triunfo geopolítico de su enemigo, el liberalismo económico y político». Años antes a la publicación de Derrida sobre Marx, en su texto *Las muertes de Roland Barthes*, escrito en el duelo de su amigo y publicado en el nº 47 de *Poétique* en septiembre de 1981, el filósofo explica la fenomenalidad del espectro como metáfora visual:

Es un suplemento: es aquello que yo añado a la foto y que sin embargo ya estaba en ella. Somos víctimas del fantasmal poder del suplemento: es este emplazamiento inubicable lo que da lugar al espectro. El *spectator* somos todos nosotros, que compulsamos, en los periódicos, los libros, los álbumes, los archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que ha sido fotografiado, es la diana, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que llamaré gustoso el *spectrum* de la fotografía, porque esta palabra conserva gracias a su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto. (Derrida, 2005, p. 63)

Nuestros cuerpos están más allá de sí mismos. Entendemos que la identidad (visual) tiene que ver, ciertamente, con el daño, en el sentido de la producción de sujetos encarnados en el interior de los límites normalizadores y traumatizantes del discurso del poder. Las fuerzas particulares de identificación y subjetivación están «inextricablemente vinculadas con las maneras en las cuáles imaginamos y reconocemos una vida viable y una muerte que puede ser objeto de duelo de acuerdo con los

prerrequisitos dados de inteligibilidad» (Butler y Athanasiou, 2017, p.167). En este sentido, en contraste con la ontología tradicional, que piensa el *ser* en términos de presencia auto-idéntica, lo que es importante acerca de la figura del espectro es que no puede estar totalmente presente y que por tanto escapa a los presupuestos de la ontología de la subjetividad humana y sus formas de normalidad. El espectro no tiene *ser* en sí mismo pero marca una relación con *lo que ya no es* o con *lo que todavía no es*. Por eso, Mark Fisher distingue, provisionalmente, dos direcciones en la hauntología:

The first refers to that which is (in actuality is) no longer, but which is still effective as a virtuality (the traumatic «compulsion to repeat», a structure that repeats, a fatal pattern). The second refers to that which (in actuality) has not yet happened, but which is already effective in the virtual (an attractor, an anticipation shaping current behavior). (Fisher, 2012, p. 19)

Es en esta doble dirección anunciada por Fisher (la compulsión traumática del pasado como presencia virtual y la fuerza de aquello que todavía no ha sucedido pero que anticipa el comportamiento actual), que decidimos organizar los casos de estudio de esta investigación. Pero si la hauntología fisheriana es, antes que nada, una hauntología de la imaginación británica, aquí nos aproximaremos a lo que la investigadora Marta Echavez se refiere como «hauntología ibérica»⁷ con el objetivo de analizar un presente donde la globalización está mucho más determinada por los estados nación. Invocaremos a los espectros del Movimiento Obrero y sus mensajes proyectados en los comunismos por venir, nos aproximaremos a la paradoja

⁷ Cuando la investigadora madrileña Marta Echavez incorpora el adjetivo 'ibérica' al término *hauntología* quiere «subrayar las implicaciones que suponen su aterrizaje al contexto del Estado español, sus posibilidades como herramienta de análisis histórico y político que nos posibilita repensar la memoria de una nación cuya condición de posibilidad ha sido la muerte, al menos desde 1492. El silencio, lo que acecha, los duelos no concluidos y los traumas transgeneracionales, son los fantasmas que no podemos dejar ir si queremos reincorporar nuestros futuros cancelados y restituir los afectos que las violencias desencadenan en lo que podríamos llamar nuestro inconsciente nacional colectivo». En el caso de estudio que Echavez desarrolló en su investigación *La contrarrevolución de los caballos* (2016-2020), en torno a la epidemia de la heroína y el vih/sida durante la posdictadura, «al poner en el centro los relatos y producciones culturales de los que ya no están, se desencadenó un proceso generativo de recuerdos que habían sido soterrados debido a la culpa y al estigma. Esa necesidad de dar un espacio y ritual de duelo, de comunidad intergeneracional que se hace cargo de legados que no pudieron ser transmitidos o depositados, posibilita reanudar procesos culturales y políticos que dispute otros posibles en nuestro realismo capitalista» (comunicación personal, 17 de abril de 2020).

sobre la identidad-diferencia que llevan implícita –no solo lucho por mi posición (identidad), sino para acabar con esta posición (diferencia)–; y, nos ocuparemos de los fantasmas del psicoanálisis, inaugurado en el s. XX, que reaparecen en el presente neoliberal a través de las fuerzas internalizadas del poder terapéutico, o de lo que Fisher describe, parafraseando al psicólogo David Smail, como la fuerza de un «voluntarismo mágico», la creencia propia del neoliberalismo en la que cada individuo posee la posibilidad de ser lo que quiera. Y, en este *giro spectral* como marco conceptual, nuestra aproximación al *corpus* de estudio de esta tesis será un acercamiento a través de las disciplinas [*crossing disciplines*], que no comprende las materias ya existentes (filosofía, historia del arte, estudios cinematográficos, literatura comparada) unas junto a otras, sino que supone el reto que expresaba Roland Barthes en *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura* consistente en «crear un objeto nuevo [de análisis] que no pertenezca a nadie» (Barthes, 1984, p. 71).

Si la hauntología de Derrida sobre los espectros de Marx tiene como correlato un estudio sobre las tecnologías mediáticas que el capitalismo instaló en un mundo que ahora es global, la aproximación al campo de estudio por parte del crítico inglés Mark Fisher, en su estudio sobre el movimiento musical nostálgico post-Thatcher, amplía la noción de hauntología en el seno del capitalismo tardío, donde los viejos fantasmas han logrado capitalizar los rincones más ignotos de nuestra atención y nos han hecho creer que no hay futuro ni alternativa posible. Un presente donde la pantalla nos presenta y nos representa, y donde las tecnologías de gobierno han capturado la capacidad humana de imaginar cómo vivimos en colectividad.

La hauntología fue algo endémico en la época de la «tecno-tele-discursividad», la «tenco-tele-iconicidad», los simulacros y las imágenes sintéticas. La discusión sobre lo «tele» muestra que la hauntología remite tanto a una crisis espacial como a una temporal. La «teletecnología» permite que eventos distantes en el espacio pueden estar instantáneamente disponibles para una audiencia. (Fisher, 2018, p. 46)

Eventos distantes como los que presentan las fotografías *Road Moview* y *Paisajes digitales de una guerra* en su composición espectral del tiempo y

del espacio. Un tiempo que, tal y como nos recordaba el filósofo francés de origen argelino, está «desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco» (Derrida, 1995, p. 31). El tiempo está fuera de sí. Nos lo recuerda la parodia iconoclasta de Torras en la que la carretera es nuestra memoria y curva tras curva aparecen los fantasmas. Y, nos lo recuerda también la infografía realista de la memoria histórica de Cerezo en la que el documento (o lo documental) nos habla de las características de una época y de su entorno visual. En ambos casos la paradoja sobre lo visible que subyace en la figura del espectro de Derrida se hace presente. Google Street View nos permite acceder a lugares en los que está prohibido realizar fotografías y a su vez presenta zonas desenfocadas, emborronadas, como muestra de aquello que no podemos ver, porque pertenece a los ojos de un mundo privatizado. Una maqueta del mundo empobrecida en la que sus propietarios deciden qué y cómo deben ser vistas las cosas. Un mundo atravesado por sus fantasmas, en el que desaparecen personas de la calle, obras de arte de los museos o mensajes políticos de la pared, pero que, paradójicamente, se construye con el trabajo de unos dispositivos de captura fotográfica que tienen acceso a espacios como cuarteles militares, pasos de fronteras, aeropuertos y lugares donde habitualmente suele estar prohibido hacer fotografías. En este sentido, las imágenes de Torras y Cerezo nos acercan a lo que sigue ahí aunque se escape ante nuestros ojos. La hauntología es entonces «la persistencia de lo que ya no existe» (Fisher, 2018, p. 75). Nos queda preguntarnos finalmente por cuáles son nuestras imágenes perdidas, en qué corporalidades (re)aparecen, bajo qué fenomenalidades y qué paradojas representan.

Esta hauntología está atravesada por imágenes-espectro y por sus inscripciones culturales y políticas en nuestros cuerpos y en nuestra memoria. Hablaremos entonces de una cultura visual o de una vida social de las imágenes. Nos referiremos a las nuevas materialidades de la visualidad fugaz, fugitiva y subjetiva de nuestro presente (dominado por Internet y los procesos de privatización psíquica), al acto de mirar y las consecuencias que esto implica. Nos preguntaremos por el tipo de colectividades que se organizan en los modos de ver de la sociedad contemporánea y en las huellas de las estructuras de poder que subyacen en ellas.

Fisher describe el término *hauntología* antes que nada con una confluencia de artistas: «Lo que comparten no es tanto un sonido sino una sensibilidad, una orientación existencial» (Fisher, 2018, p. 47). Utilizamos

la palabra *confluencia* [*confluentia*] bajo dos acepciones o significados: para designar un lugar y para referirnos a una acción. La acción de confluir se ejemplifica con la metáfora del caudal de los ríos, resultado de la suma de dos o más de sus afluentes y, la confluencia como lugar se describe como el paraje donde confluyen los caminos, los ríos y otras corrientes de agua. En sentido figurado, se puede utilizar para nombrar movimientos que desembocan en algún lugar o cosa. La tesis que presentamos a continuación es, en su metodología, una confluencia de voces y espectros. Una historia irresuelta que como ya apuntaba Derrida en la inauguración del giro espectral en los noventa, es una historia que «nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí» (Derrida, 1995, p. 21). Es decir que, más que un análisis sobre aquello que vemos, el texto que sigue estas páginas se preguntará acerca de lo que no estamos viendo, lo que –algunas veces– es tan evidente y obvio que pasa desapercibido ante nuestros ojos.

«Decir que las imágenes tienen vida es una obviedad pero decir que tengan muerte ya no está tan claro» (Marzo, 2017, p. 129). Los espectros son, en esta confluencia, un conjunto de imágenes, apariciones, apariencias y pareceres [del lat. *parere*: comparecer en el sentido de ser convocado ante alguien]. Jorge Luis Marzo argumenta en *Los fantasmas adelantan el reloj* (2017) que «los espectros nos recuerdan que nada quiere morir, y menos hoy bajo el régimen de la obsolescencia absoluta» (pp. 129-200). Los espectros producen realidad pública. En el mismo concepto de fantasmagoría ya podemos encontrar esta relación: *phántasma* y *ágora*. Y, la asamblea de fantasmas conjurada en estas páginas tiende a la asociación por tener que manifestarse (el fantasma *asedia* al ojo).

Los fantasmas del pasado [también los del futuro] son los ecos de la mierda, los espectros malolientes a los que mal enterramos. Los espectros –dijo Deleuze– enterrados *demasiado pronto* o *demasiado profundo* y que no han logrado constituirse en recuerdo sino en ausencia. (Marzo, 2017, p. 137)

Al llamar hauntología a la «ciencia de los espectros», Derrida establece una «pararealidad» que se constituye por sus propias reglas. Según el filósofo, los medios de producción y reproducción de imágenes devuelven a los hombres como espectros, como «cuerpos impropios teledirigidos en la lejanía». Es decir que los medios (médiums) ya no intermedian con fantasmas, ahora los fabrican. Las personas ingresan en los medios como

espectros –recordemos el teléfono de Proust y la voz de su abuela ya muerta–, con un objetivo: revivir, ser expuestos (Marzo, 2017, pp. 129-200). A su vez, hoy no solo convivimos con los espectros del pasado, sino que también cohabitamos con los espectros del futuro, aunque, a diferencia de los primeros, los fantasmas del futuro no tienen original ni referencia. Tampoco despiertan miedos sino más bien consenso: *likes*.

«Cuanto más iluminadas y prósperas son nuestras casas, más fantasmas manan de sus paredes» (Calvino, 2013, p. 69). Pero si como decíamos, el fantasma derridiano es entendido aquí como un signo de la visión (y de su relación con el lenguaje del poder), la crítica en medios de comunicación Esther Peeren advierte, en sus reflexiones sobre la metáfora espectral con relación a la teoría de los afectos apuntadas en *The Spectral Metaphor. Living Ghosts and the Agency of Invisibility* (2014), que este signo lleva implícitas las figuras de una memoria que nos persigue, nos posee, y que su huella emocional⁸ en nuestro cuerpo nos obliga a responder desde una conciencia política. Google Street View es el testimonio de un mundo *siempre a la vista*. Un mundo hipervisible para la sociedad de la hipervisibilidad. Una régimen que, tal y como nos recuerda la socióloga norteamericana Avery Gordon en *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (1997), se fundamenta en el olvido de lo reprimido-oprimido, de lo que ha sido invisibilizado por imposición. El régimen de la hipervisibilidad global, siempre conectada, es antifantasmal. Todo está a la vista y disponible para ser consumido. Por eso, en este contexto, la figura del espectro escapa a la hegemonía visual del positivismo posmoderno.

Para entender el fantasma como una metáfora espectral, Peeren observa la figura del escritor fantasma [*ghost writer*]. Aquel que escribe textos en beneficio de otro. Un escritor fantasma, dice, es «una persona que adquiere un carácter espectral sin haber muerto» (Peeren, 2014, p. 7). Pero, ¿qué significa vivir como un fantasma?, especialmente cuando esta metáfora espectral toma cuerpo en aquellos que han sido desposeídos de las condiciones de vida o apartados por el sesgo de la hipervisibilidad social. La metáfora se puede entender como un desvío de sentido o como una

⁸ Las emociones humanas son quizás una de las fantasmagorías más pobladas de las posmodernidad. En 1981, la revista satírica estadounidense *Puck* publicó cuatro emoticonos tipográficos, que bien pueden considerarse los primeros retratos de los espectros gráficos modernos. *Smileys*, *emojis* y demás se constituirán en máscaras sin propietario, avatares disponibles para todos, en sujetos operadores de sucinta emoción, pasión y subjetividad en un circuito comunicacional operado a distancia.

comparación, argumenta Peeren. Sin embargo, entender la metáfora espectral como una forma de comparación implica «una interacción activa entre dos términos, uno nombrado y otro implícito, un conjunto de relaciones múltiples y cambiantes de similitud y diferencia en lugar de una identidad preconcebida» (Peeren, 2014, p. 7). Lo espectropolítico, en consecuencia, se interrogará acerca del conjunto de relaciones sociales que se establecen en los procesos de construcción (y deconstrucción) de identidad y que nos sitúan entre lo visible y lo invisibilizado.

Si la visión ha sido siempre una de las piedras angulares de la estética y del arte, en la era global de las imágenes se ha revelado con más fuerza que en otros periodos como herramienta fundamental para dominar la realidad y, en consecuencia, para entenderla y producirla, pero también lo ha sido para imaginar nuevas realidades o facetas de la misma. La pregunta acerca del derecho de mirada, sobre quién puede ver, o quién tiene el privilegio de tener varios puntos de vista, plantea el reto de estudiar las formas de violencia epistémica y política que emergen de la sociedad tele-tecnomediática. Para abordar estas cuestiones nos será imprescindible situarnos en el ámbito de la antropología visual o los estudios sobre fenómenos alrededor de la imagen, la filosofía y la sociología del conocimiento. Disciplinas que estudian las correlaciones entre la tecnología, el saber y sus vinculaciones sociopolíticas, para cuestionarse cómo se produce y distribuye el derecho de mirada, cuáles son sus formas de privilegio y qué relaciones guardan con el poder, la ideología y las normas de comunidad.

El espectro implica siempre un retorno de cierto tipo de presencia corporal, ya sea desplazada, desmembrada, encerrada o forcluida. Si, como dice Derrida, «no hay fantasma, no hay nunca devenir-espectro del espíritu sin, al menos, una apariencia de carne, en un espacio de visibilidad invisible, como des-aparecer de una aparición» (Derrida, 1995, p. 144); y, para que haya un fantasma, es preciso un retorno al cuerpo, pero a un cuerpo más abstracto que nunca, al preguntarnos por las condiciones políticas de la exposición corporal, por medio de la cual la presencia es constantemente perseguida por sus ausencias espectrales, buscamos apuntar al problema de cómo podemos pensar lo performativo desde este marco de problematización de la categorización tradicional de lo ontológico, de cómo puede el cuestionamiento de la ontología de la subjetividad humana (la inteligibilidad de las normas que nos constituyen como humanos) evitar caer en otras formas de normalidad u otros actos de normalización. El desafío consistirá entonces en apoyar el reclamo por una *vida vivible*. La

pregunta acerca de qué vida (y que muerte) importa, desmantela las presunciones ontológicas de la subjetividad humana que operan para distribuir, limitar o eviscerar las posibilidades de vida en la definición del punto de vista conceptual, epistemológico y político de lo humano.

Lo espectropolítico y el pensamiento político posfundacional

Los fantasmas han tomado la realidad. Nuestra condición es, como apunta Marina Garcés, una «condición póstuma».⁹ Y, nuestro tiempo, el tiempo del todo se acaba: «Se acaba la modernidad y la posmodernidad, el futuro como promesa de progreso, se agotan los recursos naturales y se extinguen sus ecosistemas» (Garcés, 2017, p. 13). Todo se acaba. Somos, como decía Mallarmé, la triste opacidad de nuestros fantasmas. Pero para poder pensar y pensarnos, en estas líneas, desde lo espectropolítico, como una serie de fenómenos, entre lo visual y lo performativo, que actúan como marco ético y político de representación acerca de una democracia por venir –o *con* una filosofía política de este tiempo *fuera-de-sí*–, es preciso, en primer lugar, entender el gesto filosófico de Jacques Derrida en el desplazamiento que supone el pensamiento político posfundacional respecto al pensamiento político moderno, y más concretamente en la relación conceptual entre «la política» y «lo político».

En su aproximación a la noción derridiana de una «democracia por venir», la filósofa Laura Llevadot explica como la espectralización de lo político en el pensamiento de Derrida lo hace gravitar entorno a las nociones de «acontecimiento»¹⁰ y de «lo incalculable» como forma de

⁹ En la *Nueva ilustración radical* (2017), Marina Garcés explica la condición póstuma de nuestro tiempo: «Vimos acabar la modernidad, la historia, las ideologías y las revoluciones. Hemos ido viendo cómo se acaba el progreso: el futuro como tiempo de la promesa, del desarrollo y del crecimiento. Ahora vemos como se terminan los recursos, el agua, el petróleo y el aire limpio, y cómo se extinguen los ecosistemas y su diversidad. En definitiva, nuestro tiempo es aquel en el que todo se acaba, incluso el tiempo mismo. No estamos en regresión. Dicen, algunos, que estamos en proceso de agotamiento o extinción. Quizás no llegue a ser así como especie, pero sí como civilización basada en el desarrollo, el progreso y la expansión» (p. 13).

¹⁰ El acontecimiento es, según explica Derrida en la conversación con Bernard Stiegler *Ecografías de la televisión* (1998), «otro nombre para lo que, en lo que llega, no se llega a reducir ni a negar (o solo a negar). Es otro nombre para la experiencia misma que es siempre la experiencia del otro. El acontecimiento no se deja subsumir en ningún otro concepto, ni siquiera el de ser. El “hay” o el “que haya algo y no más bien nada” complete tal vez a la

alejarnos de la política para acercarnos al ámbito de lo ético o al de una filosofía política. El pensamiento político moderno, dice Llevadot, «trata de justificar que el orden jurídico que tenemos es el que es porque hay un motivo fundamental que sustenta su razón de ser. Una cierta idea de *naturaleza humana* (T. Hobbes) que es esencialmente egoísta y que por tanto justifica la necesidad de establecer un orden para poder convivir».¹¹ Y es justamente este orden jurídico el que implica una sesión de los derechos naturales y justifica nuestra pertinencia a un orden social, estatal y jurídico. «Esta esencia también puede ser lingüística (Jürgen Habermas) y entonces, en la medida en la que todos compartimos un lenguaje, el orden jurídico se basa en una cierta acción comunicativa» (Llevadot, 2020). La filósofa argumenta que el pensamiento político posfundacional, a diferencia del pensamiento político moderno, entiende esta «naturaleza humana» como una ficción retrospectiva creada a posteriori: una construcción que legitima el orden jurídico y que es mediante un gesto mítico, la creación de un relato, que el Estado justifica los fundamentos del orden establecido y su contrato. Y, en este paso del fundamento al orden, el Estado crea desigualdad porque «el contrato es siempre violento y excluyente».

Asimismo, el pensamiento posfundacional de autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Alain Badiou, Claude Lefort, Ernesto Laclau, Jean Luc Nancy, Jacques Rancière o el mismo Jacques Derrida, entre otros, asientan una crítica al contrato fundacional del pensamiento político moderno que opera desde nociones que van de la biopolítica¹² a la

experiencia del acontecimiento más que a un pensamiento del ser. La llegada del acontecimiento es lo que no puede ni debe impedirse nunca, otro nombre de futuro mismo. No es que sea bueno, bueno en sí, que suceda todo o cualquier cosa; no es que haya que renunciar a impedir que ciertas cosas se produzcan (no habría entonces ninguna decisión, ninguna responsabilidad, ética, política u otra), pero uno no se opone jamás sino a acontecimientos de los que se piensa que obstruyen el porvenir o traen la muerte consigo, acontecimientos que ponen fin a la posibilidad del acontecimiento, a la apertura afirmativa para la venida del otro» (p. 24).

¹¹ Llevadot, L. (Febrero de 2020). «Derrida y la democracia por venir». En Bassas, X. (Presidencia), De la política a lo político. Herramientas para interpretar y transformar el mundo. En: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (Institut d'Humanitats).

¹² Michel Foucault analizó que «las políticas de los Estados nación desde la modernidad han estado sujetas a un régimen biopolítico. Foucault matiza que el control de las sociedades desde el Estado no se hace solo a través de la ideología o con el ejercicio de la autoridad, sino fundamentalmente gracias al control de los cuerpos. Por tanto, las relaciones entre política y vida serán determinantes, por la gestión, regulación de la vida y la cultura, que serán prioritarias para distinguir entre aquellos individuos que son sanos, productivos y responden a los parámetros del sistema y los que no; produciéndose mecanismos de distinción y marginalización mediante premios y castigos. Estos mecanismos de control acabarán siendo internalizados por los individuos de manera que el control resulte muy

inoperancia¹³, la performatividad¹⁴ o la deconstrucción¹⁵. La filosofía política del pensamiento posfundacional articula, en consecuencia, la

eficaz, y también sofisticado y complejo al emanar de nosotros mismos gracias a nuestras conciencias, afectos y emociones. Esta condición otorga a todo una estructura biopolítica. Pero precisamente el pensador Michael Hardt detectará en la administración de los afectos, los cuidados y relaciones emocionales una potencialidad subversiva para cambiar y modificar las estructuras de control biopolíticas, transformándolas en redes más plurales, verdaderamente democráticas, colaborativas y soberanas». *Abecedario anagramático*, Plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas SUBTRAMAS, 2013. [en línea] [consultado: 22 enero 2020]. Disponible en: subtramas.museoreinasofia.es

¹³ En *Giorgio Agamben: Política sense obra* (2018), Juan Evaristo Valls Boix explica como «a partir de una reelaboración de la biopolítica de Foucault, Agamben desarrolla una crítica a la máquina política de Occidente, que ha ejercido el poder conformando y dividiendo la vida entre una vida política dotada de sentido, y otra desnuda, absurda y despreciable: pueblo y multitud, ciudadano e inmigrante, ario y judío; Agamben permite rebasar estos esquemas y pensar una política del ser sin obra y una vida que encuentre su política en la destitución de las formas de dominio y en la inhabilitación de los dispositivos de subjetivación. Una política liberadora que se abra al uso del cuerpo, a la contemplación, a la danza y al juego». [Traducción propia]

¹⁴ El filósofo del lenguaje J.L. Austin definió las *palabras performativas* [performative utterances] como «realizativas» y propuso el concepto de *performatividad*, que establecía una obligada conexión entre lenguaje y acción. Según Austin, «la performatividad se da cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se usa la palabra sino que esta implica forzosamente a la par una acción. La filósofa y pensadora queer Judith Butler, apoyándose en Austin, formulará la teoría de la performatividad y con ella redefinirá este concepto a principios de los años noventa, evidenciando la importancia que tiene la performatividad con relación al género y al cuerpo. Para ello, Butler retomará también a Derrida, que a finales de los años setenta apuntó cómo los actos del habla performativos no son ejercicios libres y únicos, expresión de la voluntad individual de una persona, sino que más bien son acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social (ejemplo: “Doy por inaugurada la semana de fiestas...”). Butler realizó una deconstrucción del género al indicar cómo el género y el cuerpo son construidos social y culturalmente, cuestionando así los planteamientos esencialistas de la identidad. Cómo el género produce comportamientos y acciones, Butler apunta que habría que reapropiarse de dichos comportamientos, adoptando a la vez ciertas actitudes autorizadas socialmente, para lograr ser lo que cada uno desee ser en cada situación. Las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por transformación de la misma. En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como un ejercicio de performatividad, tiene una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder». *Abecedario anagramático*, Plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas SUBTRAMAS, 2013. [en línea] [consultado: 22 enero 2020]. Disponible en: subtramas.museoreinasofia.es

¹⁵ Laura Llevadot reflexiona en su artículo «Democracia y mesianicidad: consideraciones en torno a lo político en el pensamiento de Derrida» (2012) que «durante mucho tiempo la deconstrucción pasó por ser un mero ejercicio textual, para algunos en exceso académico, que parecía menospreciar la realidad efectiva (“si la hay”, habría que decir, si seguimos aquí a Derrida). La afirmación del carácter textual de toda realidad parecía dejar huérfano al sufrimiento y la explotación, y las mentes más bien pensantes se afanaban a denunciar los peligros relativistas del textualismo. [...] Lo que está en cuestión aquí es justo la escisión entre texto y contexto, entre acción y teoría, la posibilidad de señalar con el dedo una realidad

oposición entre «la política» y «lo político» como una crítica a la ficción legitimadora del poder del Estado: lo que no entra en la política y su dispositivo de negociación del contrato, es precisamente «lo político». Por eso, «el pensamiento posfundacional entiende que no es lo mismo la democracia que el Estado; que el pueblo (la fuerza de lo político) es quien hace demandas colectivas y la institución-estado-liberal no es capaz de responder a estas demandas deficitarias» (Llevadot, 2020). A su vez, la democracia ha sido capturada por el Estado capitalista y por tanto ya no representa a nadie.

En este contexto, autores como Toni Negri piensan la separación entre la política y lo político en la tensión entre conceptos como «poder insitutivo» y «poder instituyente», o como la política crea institución *con* y *de* la fuerza de lo político. Agamben, en cambio, pensará cómo si partimos de esta relación, estaremos siempre destinados a reproducir los esquemas de aquello que criticamos y por tanto decidirá centrarse en el poder de la inoperancia. Sin embargo, el pensamiento de Jacques Derrida se descarga de una lógica metafísica que todavía arrastra el pensamiento posmarxista, aquel que opera por identificación y por oposiciones conceptuales binarias que consiste en poner en valor la identidad el modelo por encima de las diferencias, y se centra en una «lógica aporética» o espectral que parte de la idea que la democracia «real» no existe. (Llevadot, 2020)

que ya no sería textual y a la que el texto o bien se referiría o bien de la cual sería su consecuencia necesaria: “Creo que esa *realidad* también tiene la estructura del texto. Pero precisamente, en la medida que la realidad tiene estructura textual la deconstrucción no la deja indemne. Al deconstruir el texto, la deconstrucción deconstruye también aquello que el, ya indefendible, concepto clásico de realidad querría señalar como su ámbito propio y separado. [...] No sorprenderá entonces que Derrida se haya encargado de desmentir una y otra vez el supuesto “giro” de la deconstrucción hacia lo político, que se apreciaría en los últimos años de sus publicaciones. A lo sumo se tratará de un cambio estratégico que no afecta al concepto mismo de deconstrucción, desde siempre ligado a una cierta concepción de la ética y de la política. De ahí que en sus últimas obras proliferen los enunciados que enlazan indisociablemente la deconstrucción con nociones tradicionalmente vinculadas al ámbito de lo ético-político, tales como: “no hay deconstrucción sin democracia, no hay democracia sin deconstrucción”; “la deconstrucción es la justicia”, o de modo todavía más inquietante para quienes se sentían arropados por una lectura de Marx desactivada ya de toda promesa revolucionaria, Derrida se atreve a hablar de “este intento de radicalización del marxismo que se llama deconstrucción”».

Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v48.129>

La lógica aporética o la democracia como espectro es, en primera instancia, una crítica al pensamiento ontológico posmarxista en la que Derrida reclama otros conceptos como el que aquí estudiamos. La hauntología es precisamente la forma en la que el filósofo despliega esta crítica y parte de la premisa que el fantasma que Marx intenta situar en la línea del tiempo, y que ha de determinar en qué momento «real» aparece el espectro del fetichismo de la mercancía. Por este motivo, según Llevadot, la divisoria entre lo real y lo fantasmático, entre lo verdadero y falso, no se puede establecer nunca. Lo rescatable del pensamiento de Marx, según Derrida, no es su ontología ni su crítica a la mercancía sino la promesa comunista o la «promesa democrática», porque Derrida entiende que la promesa de justicia que hay en Marx es una promesa democrática. Sin embargo, según explica la filósofa, la noción de «democracia porvenir» expresa, en el pensamiento de Derrida, que la democracia no es una forma de gobierno, ni representativa, ni participativa.

La democracia como espectro es una aporía por dos razones. En primera instancia, los principios de igualdad y libertad que la caracterizan son contradictorios. En su crítica a la igualdad, Derrida sostiene que la máxima que equivale a una persona es igual a un voto, hace de la democracia un cálculo sujeto a las mayorías numéricas. Nunca hemos sido iguales ante las urnas y todavía hoy hay muchas comunidades que no tienen derecho a votar. (Llevadot, 2020)

Frente a esta primera contradicción, Llevadot sostiene que, en tanto que la igualdad es un principio cuantitativo que está sometido al cálculo, el mercado puede intervenir en su devenir porque puede calcular el futuro de los partidos. El control de las máquinas mediáticas trabajan sobre este cálculo de forma cada vez más deshumanizada como pudimos comprobar con escándalo de Cambridge Analítica en el que los datos privados de los usuarios de la red fueron utilizados para manipular psicológicamente a los votantes de Estados Unidos en las elecciones de 2016 que designaron a Donald Trump como presidente electo. El principio de igualdad siempre ha estado abierto a la «espectacularización de las escena» en la que todo deviene visible y por tanto calculable.

Asimismo, el principio de libertad en el pensamiento de Derrida, se aleja de la noción de libertad del sujeto autónomo, para entenderlo, justamente, como «la apertura al otro», porque, según Llevadot, si algo es esencial en la

democracia es precisamente la posibilidad de su autocrítica: «La democracia es suicida y es siempre fantasmática». Por esto, Derrida y Llevadot coinciden en que la democracia no es una forma de gobierno, es, si acaso, «lo inhóspito de lo político»: la alteridad dentro de casa. Y, si la democracia es inhóspita, si «asedia como un abismo en el centro de lo político (la casa que ordena la representación de sus habitantes), es porque no tiene otra esencia que la inadecuación con su propio concepto» (Llevadot, 20120).

La segunda aporía que extrae Llevadot de la filosofía política derridiana consiste en el derecho a la alteridad y a la soberanía. Si, como veíamos, la nación es la ficción del Estado, el mecanismo performativo a través de cual el Estado justifica y legitima sus políticas de identidad; el Estado nación reduce la heterogeneidad de todo aquello que es diferente mediante la ficción política que lo sostiene. Pensar la democracia como espectro significa, entonces, entender su dimensión aporética y no realizable. Es decir, la democracia por venir no llegará más adelante ya que esto tan solo modelaría la organización de todo nuestro tiempo presente, sino que siempre será un espectro, estará situada en una temporalidad que no es la nuestra. En su conferencia «Derrida y la democracia por venir» (2020) Llevadot concluye que no hay necesidad de futuro porque la potencia democrática consiste en pedir «aquí y ahora» la apertura al otro. La democracia por venir es una exigencia aquí y ahora imposible de realizar e inhabitable: «Tampoco necesitamos sujetos políticos, sino demandas que nos permitan pensar lo político fuera de la ontología, más allá de planteamientos metafísicos porque la democracia es imposible y, a su vez, su imposibilidad es una exigencia» (Llevadot, 2020).

Es precisamente en esta imposibilidad, el límite de lo vivible, donde confluyen los casos de estudio que tranzas estas páginas. Si la hauntología es la herramienta que nos permite pensar las formas de representación política que han sido posibles en estado de muerte, lo espectropolítico se deja ver en este ensayo en las huellas de los fantasmas que atraviesan nuestras condiciones y medios de vida. Hablaremos entonces de una temporalidad en la que ya no disponemos del «presente eterno» y conectado prometido por la globalización, sino el de una amenaza: la sombra de un *hasta cuándo*.

Se ha dicho y escrito que con el 11-S de 2001 la realidad y la historia se pusieron en marcha otra vez. Pero en vez de preguntarnos ¿hacia dónde?, la pregunta que nos hacemos hoy es ¿hasta cuándo? ¿Hasta

cuando tendré empleo? ¿Hasta cuándo viviré con mi pareja? ¿Hasta cuándo habrá pensiones? ¿Hasta cuando Europa seguirá siendo blanca [heteropatriarcal], laica y rica? ¿Hasta cuándo habrá agua potable? ¿Hasta cuando creemos en la democracia? (Garcés, 2017, p. 15)

El presente ya no puede durar más. Marina Garcés afirma en su ensayo *Nueva ilustración Rradical* (2017) que «vivimos precipitándonos en el tiempo de la inmanencia, un tiempo en el que todo puede cambiar radicalmente o todo puede acabar definitivamente» (p. 15). Revelación o catástrofe. Lo que se comparte en la actualidad es «la experiencia del límite»: la toma de consciencia de que el presente no puede continuar sin colapsar. Como una especie de premonición filosófica, Garcés nos recordaba que el imaginario del Apocalipsis ya hace tiempo que «ha colonizado la escena política, estética y científica deviniendo hoy una nueva ideología dominante que hay que aislar y analizar, antes de que, como un virus, se adueñe de lo más íntimo de nuestras mentes». Tres años más tarde, el virus ya está entre nosotros. No es el primero ni seguramente será el último. El paradigma de la covid-19 nos ha encerrado en casa mientras vemos, a través de los medios de comunicación, la (sobre)representación de nuestra muerte. La crisis sanitaria y económica actual no es más que la punta del iceberg de una crisis más bien civilizatoria, de la que el colapso global de los ecosistemas es su expresión terminal. La verdad se ha convertido en teatro, nos recuerda Santiago López Petit (2020): «Mai l'Estat, més ben dit, mai tants Estats s'han trobat en una situació a la defensiva com l'actual. [...] S'ha declarat la guerra a l'enemic interior en un procés de despolitització en cancel·lar les memòries de lluita i construir un simulacre de nosaltres basat en una mateixa por a la mort». Es necesario, pues, pensar las políticas del duelo y las memorias resilientes a la vida-simulacro. Hacerlo invocando las palabras de Kierkegaard cuando dijo que «el amor al difunto debería ser el modelo de todo amor verdadero. Justamente porque el difunto no está, porque no nos puede devolver nada, porque no nos puede recompensar, ese acto de amor se sitúa más allá de todo cálculo e interés de toda autocomplacencia que implica estar con alguien con quien se comparte algo en común» (Llevadot, 2018, pp. 61-62).

Nuestros cuerpos, atravesados por los viejos espectros del comunismo y del capitalismo que Derrida invocó en su lectura fantasmática de Marx conviven hoy también con los fantasmas del neoliberalismo global, que a lo largo de los ochenta blindaron las políticas de la sostenibilidad y de la

finitud del planeta en torno a la supervivencia del sistema económico mismo con piruetas conceptuales como la del «desarrollo sostenible» (Garcés, 2017, p. 17). Asimismo, la situación espectropolítica actual nos hace pensar en la paradoja que la investigadora Maite Garbayo Maeztu ejemplificó con la muerte de Franco. En sus estudios feministas sobre los *Cuerpos que aparecen*, Garbayo define el cuerpo agónico de Franco con las palabras de Teresa M. Vilarós e invoca al «*caudillocyborg*, figura semivirtual y fantasmática. Espectro del nuevo orden del mundo» (Garbayo, 2016, p. 11). La paradoja del cuerpo moribundo de Franco en el momento en que se le mantuvo con vida por medio de protocolos médicos contrastaba con la moral católica imperante del momento.

Meses después [del breve viaje que Michel Foucault realizó a Madrid el 22 de septiembre de 1975], en una conferencia en el Collège de France, Foucault utilizó la muerte de Franco para ejemplificar la colisión entre dos regímenes de poder: el viejo derecho de soberanía, en el que el soberano decide hacer morir o dejar vivir, con un nuevo biopoder disciplinario y regulador, consistente en hacer vivir y dejar morir: «muere quien ejerció el derecho soberano de vida y de muerte con el salvajismo que ustedes conocen, el más sangriento de los dictadores, que durante cuarenta años hizo reinar de manera absoluta el derecho soberano de vida y de muerte y que, en el momento que va a morir, entra en esa especie de nuevo campo de poder sobre la vida que consiste no solo en ordenarla, no solo en hacer vivir, sino, en definitiva, en hacer vivir al individuo aún más allá de su muerte. (Garbayo, 2016, p. 10)

El *caudillocyborg* es la imagen de un cuerpo despojado de agencia, colonizado por el entonces nuevo paradigma tecnológico con el que han operado las fuerzas políticas del biopoder: «El escenario entre el Estado y el capitalismo que se configuró desde el siglo XVIII, donde la gestión de la vida [y la muerte], individual y colectiva era el centro de la legitimidad del poder y de la organización de sus prácticas de gubernamentalidad» (Garcés, 2017, p. 15). Asimismo, hemos visto como este paradigma, en el que la política consiste en hacer vivir al individuo más allá de su muerte, nos recuerda a la situación tecno-tele-mediática del presente actual:

En el año 2098, habrá más muertos que vivos en Facebook [...] Actualmente coexisten más de 1.500 millones de usuarios en la red. [...] Si echamos la vista atrás, la humanidad tiene un total de 162.000 años de vida, durante los cuales han vivido más de 107.000 millones de personas. Si echamos los cálculos, vemos que en pocos años la vida y la muerte serán superadas en el plano virtual, donde convivirán más personas es ese mundo que en el mundo real. (Maldonado y Pia, 2017, p. 48)

Si actualmente la biopolítica está mostrando, más que nunca, su rostro necropolítico, la situación de emergencia actual pone encima de nuestras manos dos grandes claveras. Por un lado, las formas de muerte del capitalismo y su política neoliberal, que han desplazado nuestra vida a la condición de avatar, de navegante entre dos mundos. Y, por otro, vemos como el cuerpo del Estado nación, que estaba enchufado a la máquina de los mercados y las políticas de la Unión Europea, se desprende (forzosamente) del respirador y, frente a la crisis civilizatoria, retoma sus poderes fácticos.

Ya no hay *bio* en la política. «Hemos pasado del después de la modernidad al después sin después» (Garcés, 2017, p. 15). Nuestro tiempo es un «tiempo sin tiempo», según Graciela Spinoza. La hauntología que presentamos en estas páginas es bicéfala. Estado nación y neoliberalismo global: dos espectros se miran el uno al otro, la uno *en* el otro. En este marco, entendemos lo espectropolítico como un espacio para pensar(nos) *en* el duelo de nuestras vidas y memorias, haciendo de la biopolítica ya no una cuestión ontológica sino hauntológica. Las prácticas artísticas que confluyen en esta investigación son lugares de experimentación y deconstrucción de las infraestructuras simbólicas de la ficción política y ontológica en Occidente. Y, es justamente su negociación con la realidad, lo que nos permite invocar, a través de sus coordenadas espectropolíticas, otras formas de vivir y estar con- y entre- los mundos contemporáneos.

Si el fundamento que legitima el poder es un fundamento ficticio, si tal y como apunta Evaristo Valls «no s'és sobirà per un fonament substancial –conèixer el bé, ser just–, sino per exercir una força i desplegar una violència *en nom* d'aquesta essència suprema. *En nom de, com si*, vet aquí les estructures de ficció» (Evaristo Valls, 2018, p. 24); si el centro de la máquina política está vacío y «allò que atorga al sobirà la legitimitat del poder és una ficció, i que, si el poder té una essència, aquesta és la de la

vicarietat» (p. 24), será precisamente la experiencia vicaria, aquella que nos permite recordar algo que no hemos vivido, la forma teatral que activan las prácticas artísticas que confluyen en esta tesis doctoral. Y, si, como diría Derrida, ser asediado [*to be haunted*] por un fantasma es recordar como propio algo no vivido porque el espectro es la memoria de un futuro que nunca ha tomado forma de presente, los casos de estudio que aún esta tesis atraviesan una suerte de nostalgia inhóspita que nos permite hablar por boja ajena o tener experiencias que han tenido otros reconstruyendo y deconstruyendo, restituyendo, una época no vivida e idealizada como espacio de libertad. Asimismo, la experiencia vicaria implica una reflexión sobre el propio medio teatral en las artes performativas actuales como un espacio en el que experimentar a través de otros e invocar espacios y situaciones de otro lugar.

El tránsito entre lo visual y lo performativo

Pensar las imágenes, con las imágenes, estudiarlas y analizarlas, de la mano de artistas y pensadores es también aprender a imaginarnos como sociedad y como mundo. Por este motivo, la confluencia de voces y experiencias que se invocan en esta hauntología no hubiera sido posible sin poner en práctica la conversación como metodología de investigación. A lo largo de los cuatro años dedicados a este estudio se han establecido diferentes diálogos con artistas y dramaturgos que problematizan la imagen en su relación radical con la imaginación, o en torno a la cuestión de cómo poder aprender a imaginarnos de una forma diferente a como dictan las tecnologías hegemónicas de la imagen. Las conversaciones (véase el anexo I, pp. 321-402) nos han acercado a una diversidad de prácticas documentales que dislocan las historias oficiales o las hacen descarrilar. Diálogos que nos ayudan a imaginar otras formas de vida pero que aquí no se agrupan por sus similitudes sino que más bien conforman un cuerpo de estudio heterogéneo porque, como decíamos al principio, lo que comparten no es un estilo sino una sensibilidad: la experiencia performativa de lo documental en el marco espectropolítico actual.

Así, las conversaciones que hemos mantenido a lo largo del periodo 2017-2020 con artistas de la escena actual de las artes performativas como Laia Manresa –guionista y ayudante de producción del cineasta catalán Joaquim Jordà–, Roger Bernat y el colectivo The Friendly Face of Fascism,

Esperanza Collado, Érik Bullot, Mette Edvardsen, Dora García, Isaki Lacuesta, los colectivos Asleep Images (Ángela Millano y Julián Pacomio) y el Conde de Torrefiel (Pablo Gisbert y Tanya Beyeler). Todos ellos nos han acompañado a lo largo del proceso de investigación y han sido la fuente de inspiración para la mayoría de las reflexiones que de aquí se desprenden. Su generosidad no se ha limitado al tiempo de diálogo y conversación sino que muchos de los artistas nos han cedido una serie de materiales inéditos, como guiones y notas de rodaje, que completan y enriquecen la investigación que aquí presentamos. Con todos ellos hemos aprendido a leer y a escribir de nuevo, a escuchar las imágenes y las voces de un pasado mal sepultado y a pensar las condiciones materiales de su retorno.

Si bien empezamos este estudio enmarcando nuestra hipótesis en una cuestión fenomenológica acerca de cuáles son las condiciones materiales de las imágenes recurrentes –de cómo lo performativo de los cuerpos es capaz de invocar imágenes del pasado para volver a pensarlas y vivirlas–, refiriéndonos a la noción anglosajona de *embodied cinema* o de un cine incorporado, relacionado con la filosofía de la carne de Maurice Merleau-Ponty; y, empezamos a trabajar en torno a la idea de un cine con otros medios o del *syncinéma* que los situacionistas Maurice Lemaître, Isidore Isou o Guy Debord pusieron de manifiesto cuando salieron de las pantallas de proyección cinematográfica durante los inicios de la recién llegada *sociedad del espectáculo* para denunciar el dominio total de la imagen y la mercantilización de todas las esferas de la vida –a través de situaciones que buscaban, en última instancia, recuperar la vida de los individuos fuera de la reproducción de los estereotipos del sistema capitalista–; ha sido a través de las conversaciones con los artistas que aparecen en estas páginas, y de la lectura atenta de sus voces y relatos, que los límites de nuestro marco de estudio se han desdibujado y reconfigurado hasta centrar nuestro interés en lo que podemos emmarcar hoy como las condiciones históricas y políticas de una suerte de materialismo espectral.

En *Sistemas para desconocerse* (2017), la conversación con Roger Bernat, el dramaturgo nos acerca a lo que Evaristo Valls define –a través de la obra *Putxinel·li* de Agamben– como una ética política de la comedia:

Tot es qüestió, a la còmedia, de pensar i desenvolupar un personatge, d'improvisar gestos inspirats en la màscara que ens pertoca. La comèdia recorda sempre que tot individu és una màscara (*prósopon*) que

interpreta un paper, i anima a no oblidar com de ridícul és prendre's seriosament la pròpia màscara. (Evaristo Valls, 2018, p. 44)

Así, en un interés acerca de los gestos políticos fuera de la lógica del consumo de la propia identidad del hombre moderno y su potencia performativa, Roger Bernat y *The Friendly Face of Fascism* nos acercan a una estética de los dispositivos basada en el teatro de participación que actúa como un mecanismo de desindividuación y desidentificación con las formas de violencia gubernamental y sus sistemas de sujeción política. Una estética de los dispositivos en estrecha vinculación con el espíritu de Joaquim Jordà y sus documentales de situación. Esta práctica se puede ver de forma más directa en la *performance* colectiva *Numax-Fagor-Plus* (2013), o indirectamente en *Please, continue (Hamlet)* (2011) y *Pendiente de voto* (2012). El dramaturgo catalán y su compañía de teatro toman de Joaquim Jordà el uso del *reenactment* como estructura dialógica, así como su aproximación a los mecanismos de ficción del Estado junto a los poderes fácticos de los medios de comunicación, deconstruidos de forma magistral por Jordà en películas como *Numax presenta...* (1979), *Monos como Becky* (1999) o *De nens* (2003). En este sentido, las notas de rodaje inéditas que nos han sido cedidas por Laia Manresa, y que ven la luz en este ensayo, son una de las piedras preciosas con las que nos ha sido posible trabajar. Con ellas hemos aprendido que una de las potencias espectrales del cine es la deconstrucción de las lenguas del poder.

Es precisamente esta idea del cine como potencia abstracta capaz de activar el pensamiento móvil y producir situaciones de intercambio social, a la que nos acerca la conversación *La pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido* (2017) con la cineasta-investigadora Esperanza Collado. Su noción de «paracinema» se centra en estudiar cómo las prácticas artísticas de los cineastas de las vanguardias americanas, junto con las resonancias del primer arte conceptual, llevaron el cine a su grado cero material. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas nos acerca de nuevo al cine con otros medios [*cinema by other means*, según Pavle Levi], o a la idea del cine como enunciado performativo. Algo que en la conversación *How to make films with words* (2017) con Érik Bulloz pudimos ampliar, a través de la reformulación de la conocida conferencia pronunciada por Austin en 1955. La capacidad performativa del lenguaje de la cinematografía, según Bulloz, reside en comprender que el cine es el arte de la ventriloquia, una práctica de remediación histórica y sociológica

que nos recuerda que cine y teoría son vasos comunicantes, momentos vivos, y que su paradoja reside precisamente en su propia negación

Las prácticas de Esperanza Collado y Érik Bullof mantienen una estrecha relación con el cine letrista del movimiento situacionista liderado por Guy Debord. Asimismo, el uso de la pantalla negra como apertura a las visualidades críticas por venir es una de las cuestiones centrales en las video-investigaciones más recientes del cineasta y artista visual Isaki Lacuesta. En la conversación *Todas las cosas, todas las personas, todos los animales* (2019), Lacuesta nos hace reflexionar acerca de cuáles pueden ser las políticas visuales de la desidentidad o sobre una revolución de lo invisible. El cineasta, que trabajó durante años con Joaquim Jordà, formula la lucha política y el conflicto armado de Uruguay a través las voces de la guerrilla tupamara que Jordà documentó en su *performance I Tupamaro ci parliano* (1969). Cuarenta años después, Lacuesta presenta un juego de rol que nos recuerda, como diría Derrida, que nuestra voz es siempre la voz del otro, y que el cine, como arte de la promiscuidad, nos ofrece la posibilidad de invocar a los espectros de nuestra memoria histórica olvidada a través de la rememoración como deconstrucción de la ficción política actual.

La artista-investigadora Dora García también asienta su práctica en la recuperación de los gestos militantes de la vanguardia artística, esta vez en Argentina, y más concretamente en la noción de antihappening acuñada por el intelectual lacaniano Oscar Masotta a mitad del siglo XX y a su *teoría como acción* política en el sí de la dictadura. En *La casa embrujada* (2019), García nos acerca a la idea de repetición como expresión de una neurosis (visual) y espectropolítica. Su proyecto *Segunda Vez* (2014-2018) es un dispositivo hauntológico que consiste en una narración creada a partir del conjuro a la obra del psicoanalista y artista argentino, en relación con los *happenings* de Allan Kaprow y la literatura de Julio Cortázar y Macedonio Fernández. El cine de Dora García consiste en crear una situación-para-ser-filmada o una imagen-para-ser-contada. De sus palabras se desprende una crítica feminista a la teoría freudiana sobre las memorias-pantalla, las falsas memorias que elaboramos para protegernos de otras, que en sus palabras «siguen estando allí y nos obligan, al resistirnos a recordarlas, a repetir las una y otra vez. Y todo esto se refiere claro está a la historia de las dictaduras en Sudamérica».

La negación del aparato cinematográfico y sus estructuras mediáticas tiene, en su potencia, la modularidad de sus elementos constituyentes para la creación de nuevos imaginarios y con ello otras realidades. La bailarina

y coreógrafa Mette Edvardsen nos acerca, a través de sus obras *Black* (2011) y *No Title* (2014) a una fenomenología negra o a una coreografía donde el lenguaje crea, como diría Dora García, agujeros en lo real. Es la reconfiguración de los elementos como el espacio, el ritmo, el movimiento, la oscuridad, la voz, las palabras y la presencia de los cuerpos en su *aparición irrepitable de una lejanía por cercana que ésta pueda estar*, que Edvardsen pone en juego en llamada a los signos de una visualidad interior. En la conversación *The place where parallel universes meet* (2019), Edvardsen nos explica cómo la coreografía de la imaginación, como escritura mediúmnica y colectiva, abre nuevos espacios que aún no conocemos pero que quizás siempre han permanecido frente a nosotros, en la posibilidad de su existencia. Algo a lo que llamaremos la doble negación hauntológica, o la capacidad de la negación para crear visualidades *entre* las cosas y *entre* los cuerpos de una comunidad.

Por último, y en una misma dirección, conversamos con Ángela Millano y Julián Pacomio en *Asleep Images* (2020). Los *performers* y coreógrafos toman el trabajo de Mette Edvardsen en *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010) –basado en las personas libro [*book people*] de la novela distópica de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953)– para preguntarse si puede una persona en sí almacenar-ser-representar-reproducir contenidos cinematográficos. Sus aproximaciones se han visto reflejadas en la creación de piezas como *Make It, Don't Fake It* (2018) o *Psycho* (2019). En ambos casos, los artistas encarnan el imaginario técnico de películas cinematográficas a partir de un trabajo memorístico y coreográfico con la intención de hacer presentes las imágenes que hemos visto y que siguen habitando en nuestro cuerpo cuando el film acaba. De sus puestas en escena surge una aproximación a *lo periférico de lo periférico*, y aquello que consideramos insignificante en el contexto de una narrativa audiovisual tradicional se enmarca como un gesto revelador de múltiples potencias y virtualidades. Por un lado, los artistas exploran el cómo te relacionas con las imágenes «adormiladas» que ocupan cierta presencia en nuestra memoria, y, por otro, se preguntan cómo las podemos activar de nuevo para poder construir nuevas experiencias a partir de su base.

Las imágenes producen subjetividades, y con ello cuerpos. En este contexto, pensamos la visualidad crítica como una conciencia de producción política y de los modos de estar *en* y *con* los mundos que inevitablemente generan. En este sentido, nuestra voz es aquí la de todos los que nos han acompañado a lo largo de este viaje, y la de todas las otras

voces que han sido invocadas en estas líneas para analizar las relaciones indisociables entre la imagen y las tecnologías de producción de subjetividades que gobierna la visualidad contemporánea. Este es, pues, un ensayo escrito con el tablero de una *ouija* que busca, en última instancia, exorcizar nuestra mirada teledirigida y pensar acerca de las visualidades del duelo como visualidades por venir.

Poseídos. Muerte a los *social media*

Welcome to the Modern Age.

Pensarás que esto es una casa pero
no hay ninguna casa.

Pensarás que soy una chica pero
no hay ninguna chica.

No me preguntes quién soy.

(Schröder y Metahaven, 2018)

«¿A qué enfermedades llamamos realidad?», se pregunta el fantasma de *Possessed*. «¿Será suficiente con amarse a uno mismo?». El film realizado por el colectivo holandés Metahaven (Vinca Kruk y Daniel Van Der Velden) y el cineasta Rob Schröder, con la colaboración argumental de Alex Williams y Nick Srnicek, denuncia el individualismo exacerbado de la autarquía de las redes sociales. *Possessed* (2018) es una video-investigación que libera a la generación *millennial* de culpa por sus «malas prácticas» en las redes sociales. Según sus autores, los propiciadores del clima de inseguridad y depresión que viven los *millennial* fueron la generación de sus progenitores. «El mundo se destruyó antes que ellos nacieran», «nuestros padres dijeron que nos querían mientras destruían el mundo y nuestro futuro», son algunos de los murmurios que nos susurra al oído su protagonista. El personaje femenino que protagoniza la película vive en una habitación oscura y no quiere que sepamos quien es. Encarna una figura alegórica que se define a sí misma como un fragmento de «respiración de la Nada» y nos cuenta los eventos catastróficos de los siglos XX y XXI ocurridos en el planeta Tierra mientras se hace selfis con el teléfono móvil.

Possessed es un film dedicado al velo de nuestros ojos y al impacto de la utopía anárquica de la arquitectura de internet en nuestras vidas individuales y colectivas. La película aborda diversas narrativas socio-históricas y sus procesos de subordinación, poder y desigualdad. La historia que presentan los cineastas abre con imágenes de teléfonos inteligentes en llamas y paisajes devastados por una guerra mientras los títulos de crédito irrumpen en pantalla con la pregunta: «¿Te lo puedes creer?». *Possessed* no plantea la búsqueda de una verdad última, sino la posibilidad de verdades potenciales en medio de la falsedad hipócrita que fijan un conjunto de creencias deterministas, independientemente de la diversidad de información que tengamos a nuestra disposición.

Como una reconstrucción de dispositivos del pasado reciente, el film combina cortes de vídeo, insertos de televisión, imágenes de satélite tomadas por drones y una narración original en una realidad fílmica aparentemente incoherente y fragmentada, con una vasta lista de referencias metatextuales y discursivas. Vemos imágenes de países desgarrados por la guerra, edificios demolidos, libros rotos, casas desiertas con pertenencias personales abandonadas, carteles colgados en las paredes, periódicos desmembrados, símbolos religiosos... No nos lo podemos creer. Pero el film va un paso más allá y como si se tratara de una reunión espiritista vuelve a preguntar: «¿Creerías en los ángeles?». En la era del cinismo y la hipocresía, la respuesta a esta pregunta es, tal y como nos recuerda la crítica de los medios Maja Bogojević en su ensayo *Truth and simulacrum: whose timeline is it?* (s.f.), un «sorprendente “Sí”» [*a surprising «yes»*]. Con este prólogo, *Possessed* sugiere que el centro del universo es un smartphone. Y, encima de un colchón, en una casa en ruinas, la protagonista da la bienvenida al espectador.

Welcome to the Modern Age.

Quiero saber qué es hoy un demonio.

¿Quieres oír la verdad?

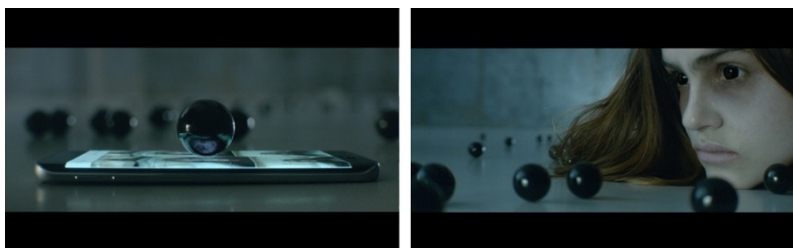
Deja hablar a los que sufren.

Soy un fragmento de respiración de la Nada.

(Schröder y Metahaven, 2018)

Un futuro muerto [*death future*] atrapado en el espejo. Sus ojos son cavidades negras, veladas. Sus ojos han sido delegados y se desplazan por la superficie de las cosas y las pantallas en un *scroll down* infinito. Su

visión, nuestra visión, es una tecnología *proxy*. Hito Steyerl (2018) explica, en sus ensayos sobre el arte en la era de la guerra civil planetaria, que un *proxy* es «un agente o sustituto autorizado para actuar en nombre de otra persona o documento que lo autoriza a hacerlo» (p. 63). Los actores delegados son dispositivos o códigos a los que se les encomienda la tarea de deshacerse del ruido planetario: máscaras, personas, avatares, *routers*, nodos, *templates*, marcadores de posición genéricos... Un arma de doble filo. Nuestros ojos, delegados, ya no nos pertenecen. Pertenecen a la cosmología neoliberal y a su capacidad de producir nuestras subjetividades. El neoliberalismo define la forma en la que nos vemos a nosotros mismos y a su vez «para que no veamos que el neoliberalismo arde por los cuatro costados, el Estado guerra se encarga de sacarnos los ojos» (El presentiment N.88). Las tecnologías del gobierno neoliberal nos empujan a actualizar nuestra diferencia de acuerdo con la competencia y competitividad económica.



Possessed, Metahaven y Rob Schröder, 2018

Somos máquinas de la evidencia.
Buen ciudadano,
puppy citizen.
Persona indocumentada,
totalmente transparente.
He viajado lejos por una buena razón
pero he olvidado mi número de identidad,
he olvidado el color de las manzanas,
he olvidado como llegué aquí.
Nadie me cree.
Soy mi propio documento.
(Schröder y Metahaven, 2018)

Sabemos, desde que Hannah Arendt escribió *Los orígenes del totalitarismo* (1955), que el verdadero objetivo de la propaganda totalitaria no es la persuasión, sino la organización del sistema de gobierno, y que lo que convence a las masas no son los hechos, ni siquiera los hechos inventados, sino la coherencia del sistema del que presuntamente forman parte. El fuego de Dubai, el Papa Francisco en Roma, el baile de los soldados estadounidenses en Afganistán, las tormentas de arena, el huracán Katrina, el colapso en los glaciares, la Estatua de la Libertad... Todo colapsa. Y, por eso, Metahaven recorre a una revisión de las contradicciones y paradojas de las múltiples realidades que conforman el mundo actual: el paisaje geopolítico, las nuevas tecnologías, el discurso del poder y la consiguiente alienación de la posverdad. La fragmentación y disgregación de lo individual y lo colectivo se refleja en la película en el contraste entre los medios de comunicación, el Estado y las estructuras corporativas en las que las personas y usuarios de los *social media* delegan su agencia política en un trabajo constante de proceso de información.

The medium is the medium. El colectivo holandés transdisciplinar hace años que actualiza la vieja política del Agitprop (propaganda de agitación o agitación y propaganda). En sus trabajos cinematográficos el diseño gráfico se revela como lo que a veces olvidamos que es: una herramienta poderosa que influye y modela las opiniones, comportamientos y el estado de las cosas. El film de Metahaven es una película sobre una película [*propaganda about propaganda*] que entiende el medio dentro de su interfaz hiperideológica. Lo que significa que la interfaz en sí misma es parte del mensaje del film. Su concepto de «transparencia negra» [*black transparency*] cuestiona los límites de la realidad interfaceada como una forma radical de democracia de la información:

Empowered by networks of planetary-scale computation, disclosures today take on an unprecedented scale and immediacy. Difficult to contain and even harder to prevent, black transparency does not merely create openness, order, and clarity; rather, it triggers chaos, stirring the currents of a darker and more mercurial world. (Metahaven, 2015. p. 205)

La «transparencia negra» de Metahaven es parecida al concepto de simulacro de Baudrillard en tanto que el simulacro nunca es lo que oculta la verdad, pero es la verdad oculta que escapa a nuestros ojos. La fantasmagoría de *Possessed* invoca las imágenes de la ciudad de Vukovar destruida por la guerra de

Yugoslavia, y estas imágenes nos teletransportan, a su vez, a la Siria devastada de hoy. *Possessed* quiere recordar y desafiar a la indiferencia humana. Entre las ruinas del paisaje que presenta el colectivo podemos identificar algunos libros y periódicos de Yugoslavia. Marxismo, Kumrovecki Zapisi, lucha de clases y revolución socialista. Mao, Rusia y Croacia. Reaparecen los testimonios del pasado europeo reciente, como una declaración de intenciones contra la amnesia general que ha marcado tanto las sociedades posindustriales como a las poscomunistas.

«Soy mi propio documento», «obedecemos a un ojo ficticio». La indiferencia al dolor de los demás es subrayada por las imágenes de *un mundo feliz* en el que las industrias del neoliberalismo nos han condenado a la sonrisa eterna frente al ojo totalitario de la cámara. En algunas realidades paralelas, personas inocentes desaparecen en guerras pero nosotros ofrecemos nuestra alegría al mundo, ofrecemos *la mejor versión* de nosotros mismos. Las contradicciones y paradojas de la teletecnología del mundo hiperconectado sugieren que los cuerpos humanos se han convertido en una fuente de explotación en la era visual. Las preguntas que se plantean en *Possessed* sobre el fin de la imagen, del conocimiento y la imaginación nos empujan a pensar en nuevas formas de expresión y representación que expongan esta subjetividad cambiante y en el desafío que apunta Bogojević sobre el proceso de convertirse en un agente autónomo del conocimiento corporativizado.

Como menos actuemos pensando en quién somos,
seremos arena en la máquina.

Una tormenta de arena en la máquina.

Este no es un film sobre encuentros.

Este es un film sobre comunismo.

Estamos poseídos por nosotros mismos.

(Schröder y Metahaven, 2018)

Estamos poseídos por nosotros mismos. La investigación visual de Metahaven apela, en última instancia, a la necesidad de creer en un «ángel del amor», un nuevo espacio imaginario para el encuentro humano que pueda que nunca ocurra, pero que podría crear un estado desenfrenado de amor y empatía. El film invita a los espectadores a substituir el teléfono inteligente por una piedra, como hacen los personajes que cierran el film y que esconden sus rostros bajo el velo de los emoticonos, los primeros

retratos de los espectros gráficos modernos. *Possessed* nos recuerda la necesidad de desafiar a las estructuras de producción de subjetividad neoliberal y a los imaginarios sociales que las legitiman y ponen en circulación.

ULTRACOMUNISMO

o el espectro de Linda Lovelace

La plaza (2018) del grupo de teatro El Conde de Torrefiel (Tanya Beyeler y Pablo Gisbert) está compuesta por cinco escenas: «Altar», «Árabes», «Borracha», «Turistas» y «Porno». Esta última, aparece en escena como la dramaturgia visual de una forma de vida póstuma. Las figuras que se mueven en el escenario no son personajes porque desde el primer minuto ha quedado claro que el único protagonista de la historia es el espectador, y que a lo largo de los 90 minutos que dura la pieza este permanecerá sentado a oscuras frente a la historia clínica de su mirada como espectador. En un espacio neutro, un sinfín bañado de gris medio, aparece un equipo de rodaje cinematográfico compuesto por imagen, sonido y dirección. Todos ellos carecen de rostro. Son objetos animados. Sujetos desencarnados en una sociedad caracterizada por la privatización de la experiencia. Frente a ellos, otra figura anónima se detiene delante de una camilla que sostiene un cadáver cubierto por una sábana blanca. El texto que se proyecta en la parte superior del escenario induce a cada persona del público como si se tratara de una sesión de hipnosis colectiva o de una reunión espiritista parecida a las que ocurrían en los márgenes de las sociedades del siglo XIX. El relato se sitúa en un entorno personal, íntimo, en el que el público acaba de darse cuenta de que ha tenido un orgasmo con la imagen de una persona muerta. Linda Lovelace murió en el año 2002 a los 53 años pero en las páginas porno de internet circulan sus imágenes como apariciones de otro tiempo.

Piensas:

Soy capaz de emocionarme delante de una imagen
que ocurrió hace años
y hacerla mía para vivirla en el presente.
(Beyeler y Gisbert, comunicación personal, 2018)

«El espectro está siempre animado por un espíritu» [*I am the Fathers Spirit...*] (Derrida, 1995, p. 17). Como en Hamlet, príncipe de un Estado corrupto, todo comienza con la aparición del espectro o con la espera de su aparición:

El Hamlet europeo observa millares de espectros. No obstante, es un Hamlet intelectual. Medita sobre la vida y la muerte de las verdades. Sus fantasmas son los objetos de nuestras controversias; sus remordimientos, los títulos de nuestra gloria [...] Hamlet no sabe muy bien qué hacer con estos cráneos. Pero ¡si los abandona!... ¿Acaso no dejará de ser el mismo? (Derrida, 1995, p. 19)

Si como nos recuerda el fantasma de *Possessed* estamos poseídos por nosotros mismos, por el deseo de diferencia que ha sido capturado en una permanente esquizofrenia del *yo* siempre haciéndose a sí mismo, el primer fantasma que aparece en *La plaza* es también el de nuestra propia identidad, como espectadores, o como sujetos desencarnados y arrojados a los mercados de un trabajo libidinal actuando como si fuéramos jugadores de un juego que no entendemos.

Estoy formado por imágenes que se repiten.
Fragmentos de emociones y pensamientos del pasado
que viajan en el tiempo cada día,
hasta llegar a mi cerebro.
Vidas e historias de conquistadores,
artistas, reyes, científicos, filósofos.
Nos gobiernan los muertos.
Nombramos lo que ellos nombraron,
respaldamos sus leyes inventadas,
defendemos lo que ellos decidieron
que debíamos defender.
(Beyeler y Gisbert, comunicación personal, 2018)

Linda Lovelace¹⁶ es la estrella del *Deep Throat* y a la vez es un personaje que encarna el modernismo popular o «pulp modernism» al que se refiere Fisher

¹⁶ La actriz Linda Susan Boreman tomó el apellido de Ada Lovelace, conocida como la primera programadora computacional. Ada Lovelace en 1843 escribió un artículo titulado «Notas» que incluía demostraciones de cómo calcular funciones trigonométricas con

en sus estudios sobre la asociación entre lo moderno y la cultura de masas de finales del siglo pasado. Lovelace es el sobrenombre de la actriz americana Linda Susan Boreman, la protagonista de la película pornográfica *Garganta profunda* dirigida por Gerard Damiano en 1972, que narra la historia de una joven prostituta que se especializa en realizar un tipo de felación a priori imposible o sobrenatural. El motivo de la especialización es su imposibilidad de tener orgasmos porque tiene el clítoris localizado en el fondo de su garganta. Más allá del valor de culto de la película en el género pornográfico, el film supuso una incidencia en el curso de la sociedad moderna por las preguntas políticas y culturales que se abrían alrededor de los juicios a su compañero de escenas Harry Reems por parte de la administración de Richard Nixon y los sectores integristas de la sociedad norteamericana. Reems fue el primer actor perseguido por el gobierno federal únicamente por haber aparecido en una película. Por esto, sus imágenes resultaron iconográficas para la revolución sexual estadounidense y el desencanto político de la época Watergate. Y, a su vez, la pornografía como industria biotecnológica opera normalizando la utilización de los órganos, la relación entre los cuerpos, su temporalización y espacialización. *Graganta profunda* puso en marcha una pedagogía de la sexualidad que, como una máquina performativa, enseñó a las mujeres americanas del momento cómo se *debe* hacer de forma «correcta» una felación. Lovelace es en *La plaza* una imagen de la representación de la democracia como farsa política, y el público de las butacas del teatro se acaba de telemasturbar con su fantasma. La muerte debe ser conjurada:

La conjuración debería asegurarse de que el muerto no volverá: deprisa, hacer todo lo necesario para que su cadáver permanezca localizado, en un lugar seguro, en descomposición allí mismo donde ha sido inhumado, incluso embalsamado como gustaba de hacerse en Moscú. (Derrida, 1995, p. 17)

Pero Tanya Beyeler y Pablo Gisbert responden frente a aquellos que se niegan a permitir el entierro del cuerpo y por eso proponen la reaparición del espectro del Watergate y de aquellos que lo (sobre)mataron convirtiéndolo

variables y los programas necesarios para que la Máquina Analítica de Chares Babbage los hiciese funcionar. Este artículo fue la base del trabajo que John Vonn Newmann y Alan Turing desarrollaron décadas más tarde.

en «pura virtualidad». Una imagen que ahora *habita* [«*haunt*» o «*haunting*», traducido como ‘el habitar de un fantasma’ o ‘espectro sobre algo o alguien’] en el cuerpo formado por una audiencia teatral. La hauntología se presenta aquí como «un duelo fallido» tal y como apunta Fisher en sus estudios espectrales: «Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o –lo que a veces es lo mismo– de la negación del fantasma a abandonarnos» (Fisher, 2018, p. 49). Las figuras anónimas que habitan *La plaza* son parecidas a las que aparecen en *Possessed*. Carecen de rostro. Reproducen imágenes como esquemas de comportamiento social. El teatro y la plaza, según El Conde de Torreñiel, comparten mecanismos narrativos del presente y apelaciones a nuestro imaginario colectivo, y a su vez son espacios con la capacidad de definirse a sí mismos y proyectarse en un futuro imprevisible. El dramaturgo Pablo Gisbert escribió en la sinopsis del espectáculo que el teatro del futuro consistirá en la «representación de la nada, en silencio y, principalmente, sin presencia humana en el escenario». No podemos representar nada porque nuestra vida se ha convertido en una representación de sí misma. El futuro de las sociedades occidentales, no sólo como dimensión temporal sino como proyección cultural, llega a su fin. Parece que en el escenario de futuro de Gisbert resuenan las preguntas que se hacían los periodistas americanos sobre la política de Ronald Reagan cuando se preguntaban si la capacidad de inspirar y dirigir del presidente, en la administración de una riqueza preocupada por la expansión económica del liberalismo, sería real o un simple «plató vacío de Hollywood».

«Me he preguntado muchas veces en este despacho cómo podría hacer este trabajo si no hubiera sido actor», respondió Ronald Reagan en una entrevista con David Brinkley para la ABC News el 21 de diciembre de 1988. La *reaganomía* (o economía de la oferta) capturó la imaginación del pueblo estadounidense con sus mecanismos de comunicación y escenificación de los relatos políticos. Convirtió los rincones de la Casa Blanca en un plató de Televisión (WHTV) en la que se registraron más de 1.500 tomas de video a lo largo de su mandato entre 1981 y 1989. Sus emisiones eran una herramienta de comunicación de mensajes políticos pero también eran el sistema de difusión de un modelo identidad americana que confundía realidad y puesta en escena. Pensemos en el caso del proyecto militar de la Iniciativa de Defensa Estratégica durante la carrera espacial que confrontaba los Estados Unidos y la U.R.S.S bautizado en 1983 con el título de la película *Star Wars*; o, en el telefilm de ciencia ficción *The Day After* (Nicholas Meyer, 1983) que la ABC difundió el

mismo año con el slogan «... Cuando los Juegos de Guerra se hacen realidad» y donde más de cien millones de estadounidenses se vieron morir en las pantallas de su televisión. «Seremos la última generación si esto continúa así», declaraban en los noticias los vecinos de Lawrence (Kansas), donde estalla la bomba nuclear en el escenario de ficción. Unos minutos después de la emisión del telefilm, los vecinos de Lawrence se reunieron cerca de una ladera para conjurar al fantasma de su futuro. Cantaban al unísono: *La tierra, el aire, el agua, el fuego. Volverán, volverán, volverán...*

Reagan utilizó el guion de una película como metáfora militar en su estrategia de defensa («que la fuerza nos acompañe»), mientras los medios de comunicación estadounidense anticipaban en pantalla un escenario posapocalíptico que funcionaba como dispositivo de captura de los horizontes de futuro. El cinismo político de las formas del modernismo popular americano de los ochenta y la creciente presión social por la amenaza nuclear como representación del fin del mundo, reaparecen en la primera de las escenas de *La plaza*. La propuesta teatral de El Conde de Torrefiel empieza con una gran niebla entre las butacas del escenario, una niebla que emborriona la mirada del público y que deja a la audiencia del teatro sin respiración. Al desaparecer lentamente el clima de confusión por no identificar qué es aquello que está pasando en el escenario, el público puede reconocer por fin las sombras de un altar funesto. Un número de flores y velas innumerable cubre el suelo de la platea pero por más larga que sea la espera en el teatro, no se detecta ninguna presencia humana en el escenario. El texto proyectado, acompaña:

Empiezas a divagar.

Piensas en el futuro.

De joven leíste algo de Isaac Asimov y Julio Verne,
y ahora te encanta la serie *Black Mirror*.

[...] En el futuro, las empresas multinacionales
financiarán sus propios países.

Las empresas que invirtieron al inicio del siglo XXI
en equipos de fútbol, hoteles o eventos culturales,
tomarán el poder político en el siglo XXII.

Alemania pasará a llamarse Bayer-Germany,

EEUU pasará a llamarse Google-EEUU

Así como Banco Santander-España,

Heineken-Holanda o Vodafone-UK.
(Beyeler y Gisbert, comunicación personal, 2018)

En el futuro de Beyeler y Gisbert nadie querrá ver a nadie, nadie querrá escuchar historias ni ideas y «los animales domésticos podrán expresar sus emociones mediante unos altavoces situados en la garganta». La liberación en nuestro tiempo es una posibilidad bastante improbable. El famoso eslogan de Margaret Thatcher parece un diagnóstico certero en un mundo donde la ubicuidad de los medios capitalistas, la dominación de todas las áreas de la vida y la conciencia por las categorías del marketing económico es ahora algo que se da por sentado. En una entrevista sobre la democratización de la política y el trabajo, Mark Fisher argumenta que el realismo capitalista es más fácil de identificar que de definir, pero que una de las aceptaciones de este paradigma es pensarlo como «la creencia de que no hay alternativa al capitalismo» (Fisher y Aguirre, 2016). En las palabras de Fisher reverberan las del crítico literario norteamericano Fredric Jameson en su análisis de las resonancias modernas en la cultura contemporánea cuando argumenta que hoy parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El realismo capitalista solo es posible una vez varios grupos de conciencia («la conciencia de clase; la conciencia socialista-feminista y también la conciencia psicodélica de la naturaleza de cualquier cosa experimentada como realista») han sido suprimidos. La pregunta sobre la reorganización de los poderes neoliberales a partir de la crisis bancaria de 2008 dirige los estudios de Fisher a lo que define como un «campo ideológico transpersonal» o un tipo de «aceptación fatalista» en el dominio capitalista. Es decir que el realismo capitalista se centra en pensar que las demandas del capitalismo neoliberal son realistas y, a la inversa, una idea de que cualquier alternativa a esta forma de capitalismo es inviable o impensable.

El clima político global, igual que la apertura de *La plaza*, está dominado por un principio de confusión. El espectro de las amenazas nucleares que, junto a la propaganda de los medios de comunicación, encubrieron las políticas económicas a lo largo de los ochenta hasta la caída del muro de Berlín reaparecen hoy con la presencia de un triunfo total por parte del realismo capitalista. Nuestro mundo es el resultado de una idea de progreso basado en el desmantelamiento de los servicios públicos, la expansión de la burocracia en el sistema educativo, la cultura de consumo y los desórdenes de atención (estrés y depresión) que incapacitan al sujeto en cualquier

agencia colectiva. Estamos poseídos por nosotros mismos porque vivimos en el capitalismo de la salud mental. Pero el capitalismo, según «Bifo» Berardi, es «un perro muerto» del cual la sociedad no logra quitarse su cuerpo en descomposición de encima. El cuerpo putrefacto del que nos habla Berardi dirige la mente social a un estado de «pánico e impotencia» que termina por convertirse en depresión y locura.

En *Altar*, la escena que abre *La plaza*, el espacio escénico es un monumento funerario en memoria de las víctimas de un atentado terrorista. Un ágora que sirve como un laboratorio espacial y temporal. La intención es, según los dramaturgos, la de salir de los márgenes físicos de nuestro entorno y observar las tensiones de las fuerzas que rigen la misma idea de vida. En el siglo XXI los días son bipolares. Los modos en los que nos organizamos están cambiando de manera radical e incontrolable pero al mismo tiempo no está cambiando nada. La civilización avanza trepidantemente mientras que la realidad es paradójicamente cada vez más subjetiva, emotiva e impenetrable. En *La plaza* se habla de Andy Warhol y su proceso creativo que consistía en observar el mundo y devolverlo tal y como es. La hamburguesa del Mc Donalds, una lata de tomate o el rostro de Marilyn Monroe eran la forma de un deseo común capitalizado. Ahora deseamos a Kim Kardashian. Tanya Beyeler responde al crítico teatral Rubén Ramos Nogueira en una entrevista publicada el 22 de febrero de 2018:

Vivimos en este mundo y al final, huyendo del comunismo somos comunistas. Todos escuchamos la misma música, vestimos las mismas marcas, comemos la misma comida, hablamos de los mismos libros, vivimos en las mismas ciudades, los mismos temas de conversación, los mismos discursos, las mismas películas... Somos ultracomunistas. Somos tan neoliberales que somos comunistas, ultracomunistas. (Beyeler, Gisbert y Nogueira, 2018)

En la segunda escena, los actores anónimos llevan puesto un Hijab –el velo que cubre la cabeza y el pecho que suelen usar las mujeres musulmanas desde la pubertad en presencia de hombres adultos que no sean de su familia–. Se pasean por el escenario con cochecitos de bebé y carros de la compra. En el centro del *set* se detiene un militar. Lo reconocemos por el uniforme. Podría ser un soldado de Irak, Afganistán o el Líbano. Un sonido desgarrador irrumpe en la sala. Algo va mal.

Has salido del teatro.
Has visto una pieza que nunca más será representada,
y que permanecerá en tu memoria,
como cuando viste en directo
La vocazione di San Matteo de Caravaggio,
terminaste de leer *2666* de Roberto Bolaño
o viste *Matrix* en el cine.
Ha sido una gran experiencia.
Te pones la chaqueta.
[...] Mientras buscas tu móvil
observas la escena que tienes enfrente.
Hay un grupo de hombres musulmanes.
[...] Piensas:
podría haber aparecido un grupo de ejecutivos de Allianz
o una comitiva de turistas,
pero espontáneamente han aparecido ellos.
(Beyeler y Gisbert, comunicación personal, 2018)

Árabes es la autopsia de la mirada como espectador sobre lo que la identidad europea configura como imagen de la otredad. *La plaza* es un altar conmemorativo a la experiencia intersubjetiva o, como diría Fisher, del campo ideológico transpersonal. Las figuras que ocupan el escenario, igual que el espectro de *Possessed*, carecen de subjetividad porque son figuras alegóricas, imágenes simbólicas de nuestra sociedad. Viven desarraigadas del mundo natural y humano. La filósofa Marina Garcés expone, en su estudio acerca del anonimato y la subjetividad, que nuestra experiencia contemporánea del mundo ha quedado en manos de lo privado. No solo los bienes materiales han sido privatizados. También lo ha sido la existencia misma. En su aproximación al anonimato como dimensión práctica, Garcés recoge algunas ideas del pensamiento existencialista de Merleau-Ponty sobre el fenómeno de la intersubjetividad para pensar-en-mi-lo-que-no-es-mío (Garcés, 2008). Según la filósofa es necesario romper con el esquema de la filosofía de la alteridad propio del mapa político de la modernidad, en el que existe una distancia «Yo-Otro», para dejar de pensar la otredad como un lugar en el que acceder y reconocernos en la «única y primitiva célula» que apunta Gisbert en su dramaturgia. La experiencia de una vida anónima ya no tiene que ver con reconocer al *otro* como horizonte del *yo*, sino como la experiencia de dos miradas, una *en* la otra. Una estado

de promiscuidad en el que el cuerpo del otro y el mío son un todo, el derecho y el revés de una existencia anónima donde mi cuerpo habita los dos cuerpos a la vez. La audiencia del teatro es un solo cuerpo poseído por el fantasma de su propia identidad.

No puedo dejar de sentir el mundo como una imagen.
Los atentados, las manifestaciones,
los golpes de estado,
las migraciones humanas, las misiones a Marte,
todo es tan extraño, tan distante y a la vez tan simple
que, como una alucinación que se prolonga en el tiempo,
todo se convierte en una ficción.
(Beyeler y Gisbert, comunicación personal, 2018)

En las plazas se habla de unas formas que el público de izquierdas no tolera. *La plaza* de El Conde de Torreñiel como lugar donde se tratan temas públicos, construye el escenario para las contradicciones de lo público y de lo que nos constituye como público.

Empiezas a leer:
Veo el mundo como una imagen.
Una imagen que no me pertenece.
Una imagen quieta, muerta.
No diferencio el cuadro de la pared donde está colgado
el cuadro, ni de la persona que lo está mirando.
No diferencio entre persona y objeto.
No me interesa más el sol que aquello que ilumina.
Todos vuestros cuerpos forman parte
de una misma descripción paisajística.
Todos vosotros, junto con el mundo,
formáis la misma imagen para mí.
Una imagen superficial.
(Beyeler y Gisbert, comunicación personal, 2018)

Hemos perdido la capacidad de pensar de forma crítica y de imaginar. En sus estudios sobre la posibilidad de imaginar un nuevo mundo en común y como intento de dar respuesta ante la actual crisis de civilización de un mundo «radicalmente anti-ilustrado» (autoritarismo, fanatismo,

catastrofismo, terrorismo...), Garcés escribe su texto-manifiesto *Nueva ilustración radical*. Una propuesta de combate contra las credulidades de nuestro tiempo y sus formas de opresión: «Nuestro tiempo ya no es el de la posmodernidad sino el de la insostenibilidad» (Garcés, 2017, p. 16). Según sus reflexiones, lo que triunfa en las caras de la guerra anti-ilustrada es «una fascinación por lo premoderno». Hemos pasado de la condición posmoderna a la condición póstuma.¹⁷ De la incredulidad de los grandes relatos a la imposición de un nuevo relato, único y lineal: la destrucción irreversible de nuestras formas de vida en manos de las necropolíticas y sus formas de gubernamentalidad. Si como decíamos anteriormente, *La plaza* se creó como un dispositivo teatral para salir de los márgenes físicos de nuestro entorno y observar las tensiones metafísicas de las fuerzas que rigen la misma idea de vida, Garcés nos recuerda que las formas de vida actuales son «la herencia ilustrada, el combate contra la credulidad, a través de la catástrofe del proyecto de modernización con el que Europa colonizó y dio forma al mundo» (Garcés, 2017, p. 30). Según Berardi, setenta años después de la derrota de Hitler, el dictador reaparece y vuelve multiplicado por una docena de imitadores, algunos de los cuales controlan armas nucleares:

Donald Trump despótica acerca del pasado glorioso de los Estados Unidos y define el uso legal de la tortura. La Unión Europea parece en manos del absolutismo financiero y la agresión nacionalista, mientras construye campos de concentración para los inmigrantes en las costas de Turquía, Egipto y Libia. Un ejército de fanáticos musulmanes decapita personas inocentes, por amor de Dios. En Filipinas, un hombre que se autoproclama asesino es electo presidente y llama a la violencia masiva contra los marginados de la sociedad. (Berardi, 2019, p. 36)

Possessed y *La plaza* confluyen en este escenario póstumo. Son el esquema de una película sobre el final de nuestras condiciones de vida. Coinciden en la representación alegórica del anonimato político y en ningún caso aluden a una identificación con rostros conocidos porque su escenario político es

¹⁷ «Ya no estamos en la condición posmoderna, que había dejado el futuro alegremente atrás, sino en otra experiencia del final. La condición póstuma. En ella, el pos- no indica lo que se abre tras dejar los grandes horizontes y referentes de la modernidad atrás. Nuestro pos- es el que viene después del después: un post- póstumo, un tiempo de prórroga en que nos damos tiempo cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de nuestro propio final» (Garcés, 2017, p. 16).

el de la desposesión. Se interrogan sobre la pervivencia de conceptos como «revolución» y «comunismo» en una especie de laboratorio para pensar la urgencia de activar nuevos imaginarios que respondan de manera activa al proyecto neoliberal tras décadas de desposesión. Y, pensar también los comunismos por venir¹⁸ como aquellos que en su compromiso político apuestan por una temporalidad distinta a la normativa, otra cronotopía, en la que puedan ser desplegados nuevos escenarios de lo posible.

BERLÍN: 5000 personas asisten a la convocatoria que el fotógrafo norteamericano Spencer Tunick ha organizado a través de las redes sociales. La sesión fotográfica durará cuatro horas. La sesión se realiza en el monumento a la memoria de las víctimas del holocausto que hay en Berlín. Desde su apertura en 2005, en el monumento han sido pintadas cinco esvásticas nazis. Spencer Tunick ha pedido expresamente que todos los que asistan a la multitudinaria sesión fotográfica sean blancos. [...] Según ha explicado, el fotógrafo quiere retratar a miles de personas desnudas como en las imágenes famosas de Auschwitz, pero en este caso personas vivas. (Gisbert, 2015, p. 51)

4 personas intentan trascender el sentido de sus acciones. 4 personas se mueven en un escenario que es ahora una pantalla en blanco. Como si se se hubiera descolgado de la pared frontal, el fotograma en blanco está suspendido en el suelo del escenario. Un escenario que es el territorio salvaje de la mente, la perversión y el miedo a la debilidad de las leyes morales. Una moral que mide las distancias entre normas y que determina la posibilidad del territorio mental.

En esta pantalla en blanco, pantalla-territorio, las 4 personas entran, se desnudan y, conducidas por el texto de Gisbert en *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*,¹⁹ se detienen formando un esbozo de las imágenes multitudinarias de Spencer Tunick. «Berlín» es la segunda de las diez escenas que conforman la pieza. Aunque el fotógrafo norteamericano no realizó la fotografía que describe el colectivo El Conde de Torreñiel,

¹⁸ Jacques Derrida establece una importante distinción entre el «futuro» y el «por venir» [*à-venir*], donde el futuro denota la presencia de un «futuro» programable, mientras que el «por-venir» sugiere una promesa impredecible y potencialmente disruptiva que tiene lugar en el aquí y ahora.

¹⁹ *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* de El Conde de Torreñiel se estrenó el 18 de junio de 2015 en la sala Valle-Inclán del CDN de Madrid, dentro del ciclo «El lugar sin límites. Dramaturgias en movimiento», ciclo comisariado por el Teatro Pradillo.

seguramente podría haberlo hecho. *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* es, igual que en la mayoría de sus propuestas, una revisión crítica a la Europa de hoy. Una historia de cuerpos e imágenes que se dispone en escena hasta dilucidar el mapa que se esconde bajo el territorio. El teatro de El Conde de Torrefiel es un teatro de imágenes que se plantea aquí como una gira por diez ciudades del sur y del este de Europa elegidas por el imaginario *fantástico* que transmiten. Un punto de vista de la Historia que traza una línea clara entre el mapa y el territorio revelando la barbarie enterrada bajo la belleza de lo agradable y la pasividad extrema de nuestra vida cotidiana. Ya se trate de declaraciones de personas anónimas o de intelectuales famosos, sus palabras, leídas u oídas, nos invitan a preguntarnos qué es lo que realmente vemos.

MARSELLA: Mientras Spencer Tunick realiza una sesión fotográfica delante del monumento a las víctimas del holocausto, en una habitación de hotel del centro histórico de París está Michel Houellebecq tumbado en una cama acompañado de una prostituta marroquí muy guapa. No follan. Él solo paga para poder observarla y hablar. Ella le pregunta sobre su trabajo de escritor. Él le dice: «No tengo muy claro qué función tuvo el arte en los siglos pasados, pero ahora mismo te digo que el arte calma la revolución, si es que hay alguien que todavía cree en ella. Los artistas son los mejores para diseñar la revolución y nunca hacerla, para ajustarla y nunca activarla. El arte adormece la revolución porque la propone y la pospone, la imagina pero la retrasa». El arte, reducido a entretenimiento es el ibuprofeno del pueblo. (Gisbert, 2015, p. 53)

«Personas que callan, ciudades que silencian, países que olvidan». Así describen Gisbert y Beyeler la posibilidad que desaparece frente al paisaje. Una cita poética a la obra de Jed Martin, el artista francés ficticio que protagoniza la novela *El mapa y el territorio* (2010) de Michel Houellebecq, y una cita al largometraje de diez horas *Shoah* (1985) del realizador francés Claude Lanzmann en el que, mientras el espectador observa la quietud de los paisajes bucólicos que se retratan, las palabras de los testimonios de los sucesos relacionados con el Holocausto albergan la memoria de los bosques y campos que unas décadas antes fueron el escenario de matanzas y torturas a nivel industrial. Los dramaturgos definen este paisaje en su página web como «fosas comunes que, en un estado

natural y silencioso, ahora esconden un genocidio humano». Una realidad escondida en otra realidad, como una muñeca rusa. De nuevo, la paradoja derridiana acerca de la visibilidad furtiva de lo invisible. La invisibilidad de lo visible es aquí una latencia que reside en la combinación de los individuos que participan en la escena. Una coreografía, una dinámica, una composición de movimientos en el espacio. Un actor, un bailarín, un poeta y un músico discuten a lo largo de dos años sobre sus temas de interés: el amor, la muerte, la familia, el dinero, los amigos... A partir de estas conversaciones, Gisbert escribe el texto que se verá proyectado en la pantalla de la sala de teatro. Aunque pueda parecer contradictorio, Gisbert argumenta que, más que un interés en el teatro o en una construcción intelectual, se centra en «otras formas de vida».

La posibilidad que desaparece frente el paisaje es un estado contemplativo, un escenario de reflexión. Un descanso en el que surgen preguntas como ¿qué estamos mirando? o ¿qué es lo que se esconde bajo el paisaje que vemos? ¿qué se esconde por debajo de la geología de lo visible? Michel Houellebecq, Paul B. Preciado, Spencer Tunick y Zygmunt Bauman hablan con una voz que no es la suya. Su imagen, iconografía cultural, es manipulada por los dramaturgos en un diálogo con voces anónimas que ofrecen diferentes perspectivas del mundo. Madrid, Berlín, Marsella, Lisboa, Kiev, Bruselas, Salónica, Varsovia, Lanzarote y Florencia. En el mismo planeta y al mismo tiempo. Pero aunque todos observemos el mismo paisaje, las experiencias serán totalmente diferentes. Como si, en ambos lados y al otro lado de una línea horizontal hubiera dos posibilidades de paisaje.

«La posibilidad es contenido, la potencia es energía y el poder es forma», dice Franco «Bifo» Berardi en sus estudios sobre *La era de la impotencia y el horizonte de posibilidad* (p. 11). El filósofo se refiere a la *posibilidad* como «un contenido inscrito en la actual conformación del mundo». Siempre en plural, las posibilidades no son infinitas porque lo posible se delimita por todas aquellas imposibilidades inscritas en el presente. «Un jardín de senderos que se bifurcan». La *potencia*, en cambio es la vibración del organismo que toma una elección. «La potencia es la energía que transforma las posibilidades en realidades», y el poder es la «selección y la imposición de una posibilidad entre muchas otras posibilidades». Esta selección funciona como un paradigma o como un formato, un modelo que solo se puede implementar si aceptamos las regulaciones prescritas por el código. Bifo Berardi, que se centra en estudiar

el campo de la *futurabilidad*,²⁰ se pregunta finalmente por cuál es el horizonte de posibilidad de un mundo dominado por la impotencia y la ausencia de posibilidad.

VARSOVIA: En esta ciudad está Zygmunt Bauman. Tiene 90 años. Está escribiendo una carta a su nieto. Respondiendo a su última carta, escribe:

Nuestros días están completamente impregnados por la economía.

Ella está arraigada en nuestra idea del amor.

Ella limpia las tumbas en el cementerio.

Da de comer a los niños.

Ella elige la música, la ropa y los libros que lees.

Abre todas las mañanas las persianas de las cafeterías.

La economía pone el despertador por la noche.

[...] Y siempre te saludará y tratará bien.

Siempre tendrá un interesante tema de conversación.

Ella ayudó a tirar el Muro de Berlín, a bombardear Gaza, iluminó el Maracaná en el Mundial.

La verás escondida entre camas de hospital.

[...] Y al final, cuando llega la noche,

Todos volvemos caminando a casa con ella,

Y en el sofá, ella nos abraza

Y empieza a besarnos.

Y nosotros nos dejamos besar.

(Gisbert, 2015, pp. 61-63)

²⁰ Según Franco «Bifo» Berardi, el neologismo *futurabilidad* se refiere a una posibilidad inscrita en el tiempo presente, una futuridad posible, pero no necesaria ni probable. En la entrevista «Lo más preocupante hoy es la muerte del pensamiento crítico» (2019), el filósofo explica que su libro *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad* (2019) «está dedicado a afirmar que la posibilidad de salvar la herencia progresista y humanista de la modernidad realmente existe en el presente, no es borrada por el proceso neorreaccionario que se está desencadenando como consecuencia de treinta años de violencia neoliberal y financiera. Esta posibilidad, que consiste en la inteligencia colectiva, con un uso igualitario y social de la tecnología, sigue existiendo, pero necesita una potencia cultural, psíquica y política que parece faltar en el tiempo presente. Una posibilidad se actualiza solo cuando hay una potencia capaz de actualizarla. En este momento histórico esa potencia falta, pero la posibilidad no desaparece. La posibilidad de la que hablo es la de una (posible) desimbricación del conocimiento y de la tecnología de la forma capitalista que conocemos».

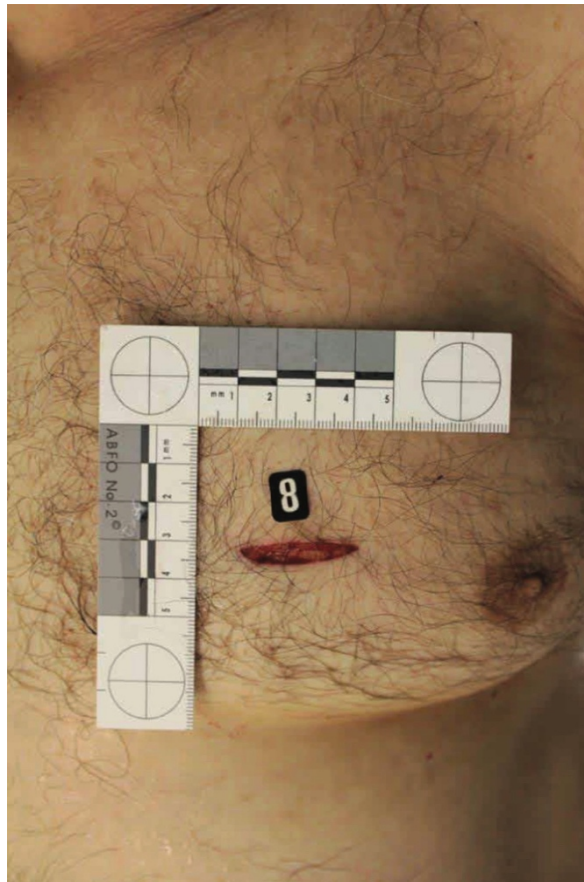
En sus reflexiones acerca del declive del movimiento Occupy Wall Street, el filósofo italiano apunta: «en todas partes, la vida social se ve saqueada por aquellos que tienen el control de las placas financieras, y no hay situación en que la sociedad consiga defenderse de los saqueadores. [...] Pienso que debemos meditar acerca de esta experiencia y reconocer que la democracia se ha terminado, que la esperanza política ha muerto. Para siempre» (Berardi, 2019, p. 49). Por eso, las palabras de Michel Houellebecq en aquella habitación de hotel del centro histórico de París hablan de un mundo que sufre las consecuencias del egoísmo de la generación del 68 y su consumo de todo el placer posible, no dejándoles nada a los que vinieron después.

Houellebecq no mantiene relaciones sexuales, paga a una prostituta marroquí para poder observarla y hablar. Houellebecq y El Conde de Torrefiel presentan el escenario de la depresión europea: «La fuerza negativa responsable de fomentar el identitarismo agresivo del pueblo europeo no es el miedo, sino la depresión» (Berardi, 2019, p. 95). Una depresión inundada por una «tristeza sórdida»²¹ que yace en la disolución de la simpatía del humano por lo humano y plasmada por una «repulsión autista del cuerpo», reducido a pura materia orgánica. Una especie de desprecio al humanismo histórico tal y como lo entiende Bifo como la negación de cualquier teología, no solo las de tradición religiosa, sino también la teología económica basada en el supuesto que «No hay ninguna alternativa».

²¹ Bifo Berardi distingue la «tristeza sórdida» de una «tristeza romántica» en la que ya no resuena lo sublime de lo infinito.

LA MUERTE APARENTE

DEPRESIÓN Y DESPOSESIÓN ESCÉNICA COMO EPISTEMOLOGÍA CRÍTICA



Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011
Dossier de instrucción. Álbum fotográfico, p. 35

Si hay deseo de justicia hay fracaso
William Shakespeare

Un caso real desconocido y un caso ficticio conocido: Joaquim Jordà y *The Friendly Face of Fascism*

¿Qué pasaría si juzgáramos a Hamlet como un asesino común? Se preguntan los dramaturgos Yan Duyvendak y Roger Bernat en su dispositivo teatral *Please, continue (Hamlet)* (2011). Un proceso tribunal penal de 140 minutos, con dos pausas incluidas, al príncipe de Dinamarca, acusado por haber matado a su tío Claudio después de que este matara primero a su padre. De los personajes de la tragedia que Shakespeare imaginó, el acusado (Hamlet) y los testigos (Ofelia y Gertrudis) son representados por actores. Todo lo demás sigue las normas del sistema judicial de los 13 países distintos en los que el juicio se ha celebrado en más de 150 ocasiones. Para la puesta en escena del juicio, Bernat y Duyvendak contratan a un juez, abogado, fiscal, médico forense y agente judicial, «reclutados» en las listas del colegio profesional de derecho de cada una de las ciudades donde se presenta el espectáculo. La pieza se desarrolla en un (verdadero) juzgado, inscribiéndose en la tradición de los *mock trials*: simulacros o imitaciones de juicios practicados por sus distintas corporaciones, bajo forma de «justas oratorias» o «concursos de elocuencia».

El teatro es un juzgado y a la inversa. El juzgado es un mecanismo teatral donde las ficciones del Estado se legitiman. El público, que ha pagado su entrada para ver la adaptación del mito clásico, entra en la sala y toma asiento. Antes de que el ejercicio de simulación empiece, uno de los dos directores se sitúa frente al público y aclara que cada noche de función tiene un equipo de profesionales diferente. También presenta el reparto de los papeles del Tribunal, Ministerio Fiscal, abogado de la defensa, médico forense, psiquiatra forense, agente judicial y actores, y remarca que nada de lo que se dirá en la sala a lo largo de las más de dos horas de duración del espectáculo está escrito por ellos. Lo único que han escrito Yan Duyvendak y Roger Bernat es el dossier de instrucción basado en «un caso real desconocido» y «un caso ficticio conocido». El dossier, que es un híbrido entre una ficción *real* y una ficción literaria, ha sido entregado a las personas implicadas, que lo han asimilado a partir de las herramientas propias de su profesión en total libertad. El final del juicio se desconoce por parte de todas las personas que se encuentran en el teatro, incluso por los dramaturgos. Normalmente, el jurado popular no tiene acceso al dossier de instrucción. Todo pasa a través de la oralidad. Pero como *Please, continue (Hamlet)* no se inscribe totalmente en una ficción de normalidad, en un

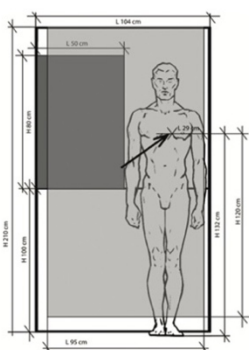
marco legal, Bernat y Duyvendak deciden hacer circular algunas copias del dossier de instrucción entre la audiencia con el objetivo de que las personas que conforman el público puedan «tomar conciencia» de los elementos que han sido o serán mencionados.

El dossier comprende un auto procesal, una remisión con las constataciones, el plano del apartamento donde sucede el crimen, las actas de audiencia pertinentes a las declaraciones de Claudio, Hamlet, Ofelia y Gertrudis, el plano de la residencia de Hamlet, el acta de la primera comparecencia, un álbum fotográfico con imágenes de la habitación donde se cometió el asesinato y todo tipo de objetos personales del acusado, el informe forense, un informe de síntesis, una evaluación psiquiátrica y el informe de desratización. Al principio del espectáculo también se anuncia que 12 espectadores serán escogidos al azar para que actúen como jurado popular y resuelvan la inocencia o la culpabilidad del acusado. El público dispone de papel y bolígrafo para poder formular, en cualquier momento, una pregunta por escrito y dirigirla a los acomodadores de la sala, encargados de hacer llegar el mensaje al juez para que este pueda formular las preguntas del público a los implicados en el caso. El veredicto del tribunal por parte de los 12 espectadores pone fin a la pieza y el público vacía la sala con la sensación de que el juicio a Hamlet es también un juicio sobre el mismo proceso judicial y sobre sí mismos ya que la propuesta de dramaturgia apela a la responsabilidad de tomar una decisión sobre la culpabilidad o no de alguien a partir de la puesta en escena del dispositivo judicial y de los mecanismos teatrales de sus agentes.

La descripción de los hechos, tal y como se presenta a lo largo del proceso judicial, es insuficiente para poder tomar una decisión concluyente con total convicción. En el momento de la autopsia, los forenses constatan que la muerte ha sido provocada por un único golpe mortal de arma blanca, entre la cuarta y la quinta costilla, que ha alcanzado directamente el corazón. Del mismo modo, se establece que la muerte de Polonio había tenido lugar 24 horas antes del hallazgo de su cuerpo en la calzada. Unas marcas en la parte posterior del cuerpo indican que ha sido arrastrado hasta el lugar. En las lesiones constatadas en el Informe de síntesis del Tribunal Superior de Justicia, se puede leer cómo la causa de la muerte de Polonio ha sido «un taponamiento cardíaco que acaba provocando un paro cardíaco». Se destaca que en estos casos el fallecimiento «no es instantáneo» y va precedido de una pérdida de conocimiento que puede constituir una «muerte aparente».



Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011
 Dossier de instrucción, Álbum fotográfico, p. 34: Fotografías del cuerpo de Polonio encontrado entre dos coches aparcados en la calzada frente al domicilio de la familia de Hamlet



Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011
 Dossier de instrucción, Álbum fotográfico, p. 38: Relación métrica entre la agresión a Polonio y el armario de la habitación de Hamlet donde, según él, Polonio se escondía sin que nadie lo supiera

Polonio era «un alcohólico crónico». Al ser interrogada, Gertrudis confiesa (en su segunda declaración) que Hamlet había apuñalado a Polonio por accidente a través de la cortina de un armario del dormitorio de Gertrudis y de Claudio pensando que se trataba de una rata. Ella fue el único testigo visual de la escena. Ofelia, la hija del difunto, novia de Hamlet, y presente también durante la noche de los hechos, fue testigo de un grito masculino procedente de dicho dormitorio. La investigación llevada a cabo gracias al testimonio de varios habitantes de los inmuebles de la ciudad, de Claudio, Gertrudis y Ofelia, parecen asegurar que el príncipe es el autor de la cuchillada mortal pero al mismo tiempo él justifica que no mató a Polonio sino que apuñaló a una rata. Los actores de los tribunales de justicia, ahora en el teatro, se convierten en intérpretes de lo que Shakespeare llamaba el «continuo dramático»:

Las metas del héroe shakesperiano están fuera o dentro del escenario. El héroe va componiendo lenguajes, respondiendo dificultades, reaccionando ante imprevistos. Su actuación tiene todos los componentes de una *teoría del comportamiento* y este método nos interroga, salta del escenario al espectador y le expresa como se alcanzan las metas. (Gallego, 1992, p. 10)

Los profesionales que componen el juzgado en *Please, continue (Hamlet)* juegan con la estructura del caso. Aparecen en escena la manipulación de los argumentos, la retórica, el lenguaje, los gestos y el uniforme que les es propio durante los *verdaderos* procesos penales. La puesta en escena de los códigos judiciales abre la pregunta al público sobre la posibilidad de reconocer el teatro en la vida (fuera del escenario) y lo hace mediante la paradoja entre el peso de los mismos códigos democráticos (las reglas puestas en juego) y la fragilidad de nuestra subjetividad en el momento de tomar decisiones.

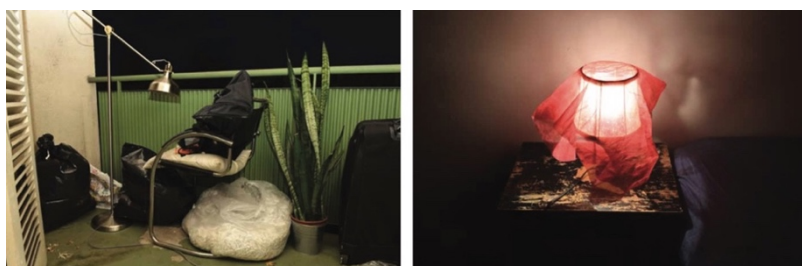
Evaluación psiquiátrica de Hamlet

Ya se lo dije, la muerte de su padre le ha trastornado.
Incluso ve fantasmas.
[...] Siempre lleva un cuchillo encima;
todos los jóvenes del barrio llevan uno, es algo normal.
[...] Le eché la bronca a Hamlet, y salí a la calle a pasear.
Me dan mucho miedo los muertos vivientes.
(Bernat y Duyvendak, comunicación personal, 2017, p. 23)

«Tras la muerte de mi primer marido, tuve que volver a casarme enseguida porque no tengo dinero», declara Gertrudis en la Dirección General de Policía. Si Shakespeare entendía el lenguaje dramático como motivo de una reflexión moral (donde la *Morality* de los actos se abre en un diálogo sincero), Hamlet de Roger Bernat y de Yan Duyvendak nos sitúa, en primera instancia, frente al fantasma de nuestra conciencia de clase. El protagonista de Bernat y Duyvendak es de la generación *millennial*. Ni estudia, ni trabaja. Hamlet está a cargo de su madre y por consiguiente de su marido Claudio que no tiene ninguna profesión y recibe un subsidio estatal.



Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011
 Dossier de instrucción, Álbum fotográfico, p. 14: Plano del domicilio residencial de Hamlet



Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011
 Dossier de instrucción, Álbum fotográfico, p. 37: Fotografías de detalle del domicilio residencial de Hamlet

Para juzgar su culpabilidad se ponen a prueba sus datos sociobiográficos. Nació y creció en el seno de una familia modesta descrita durante la instrucción como «caótica». No revive ningún recuerdo traumático asociado a la infancia. Su escolarización es mediocre, sin ninguna motivación. Se dice que «presenta dificultades para respetar la disciplina». Es turbulento y presenta problemas de conducta que le inducen a perpetrar peleas callejeras o robos, y a consumir alcohol y drogas. Actualmente está «desacomodado» a nivel social. Refiere «algunas veleidades académicas y laborales», pero en realidad pasa el tiempo pululando por las calles con otros jóvenes de su misma situación. Vive a expensas de sus padres, los cuales dependen de las ayudas sociales. También se dedica ocasionalmente al narcotráfico. Hamlet ha perdido recientemente a su padre con quien se reconcilió apenas unos días antes de su muerte por crisis cardíaca. Ha

mantenido una relación amorosa con Ofelia, que ha terminado mal por «sospechas de maltrato» y que ha quedado totalmente interrumpida tras el fallecimiento del padre de Ofelia, Polonio. Se confiesa «aún enamorado de Ofelia pese a sus silencios». Hamlet es de «inteligencia normal dados los conocimientos académicos y el contexto social». Sin embargo, parece situarse en los límites de la normalidad en lo referido a la «inteligencia utilitaria», puesto que «no parece comprender las consecuencias que puede conllevar la franqueza de sus respuestas». En su examen de carácter, se presenta «triste y abatido». Su discurso es ralentizado, se muestra ansioso y tiene una «tendencia a la desvalorización», con un alcance narcisista. Dice: «Me siento pequeño, jamás estaré a la altura». No contempla ideas suicidas pero dice padecer de «fatiga crónica y de insomnio». Presenta un «episodio depresivo en el momento del examen». La imagen que tiene de sí mismo es imprecisa, y se evidencia una «inmadurez afectiva», una tendencia a la fantasía con «un gusto por el teatro».

Gertrudis tampoco tiene profesión y no posee más recursos que los de su marido. La madre de Ofelia la abandonó después de dar a luz y por eso ella estaba a cargo de su padre Polonio. No tiene ninguna actividad profesional ni fuente de ingresos y su nivel de estudios es el de «aprendiz de maestra costurera». Hamlet es procesado ante el magistrado instructor, que lo somete a juicio por homicidio involuntario. Confirma la teoría del accidente, insistiendo en que el hecho «se trataba de una confusión». Sus declaraciones son «evasivas, graduales y alambicadas». Proviene de una familia «desestructurada». Ha vivido siempre en el domicilio parental, incluso después de dejar los estudios. Según declara, aunque tiene intención de retomarlos, su situación familiar no se lo permite. Su modo de existencia se caracteriza sobre todo por la holganza. Parece satisfecho con su situación de mantenido y le cuesta aceptar su condición de adulto. Se muestra «poco inclinado a la introspección», pero en cambio al investigador policial le ha parecido que se comporta como un joven provisto de una personalidad «fantasiosa, melancólica y poco estructurada». Parece que se toma las experiencias de la vida como decepciones. No es ni psicópata ni esquizofrénico. Tras la muerte del padre de Hamlet estaba «desconcertado y triste». Su desconcierto había aumentado debido a la repentina boda de su madre con su tío Claudio.

Según el análisis psiquiátrico, parece que había desarrollado una «relación edípica»²² con su madre y una devoción hacia su difunto padre. Hamlet declaró haber oído a la voz de su padre decirle que su muerte no había sido natural, sino causada por un envenenamiento llevado a cabo por su tío, Claudio.

En cuanto a la peligrosidad psiquiátrica de Hamlet, establecida por el Tribunal Superior de Justicia se determina que «existe una alteración parcial, pero no global, del discernimiento, lo cual se corresponde con la sección 2 del artículo 122.1 el Código Penal». Hamlet presenta un episodio depresivo con cambios de humor. Si persisten las alucinaciones y él continúa aferrándose a ellas, estas pueden hacerle elegir otra víctima, en concreto Claudio. Si Hamlet sigue convencido de que Claudio es el responsable de la muerte de su padre (por envenenamiento), también podría culpar a Gertrudis, su madre, contra quien ha expresado su cólera por haber reemplazado tan pronto a su padre. Hamlet tiene deseos de matar y se ha equivocado de víctima reparadora.

Le mueve el resentimiento de clase de la generación que le precede. Hamlet es en escena nuestra propia calavera mientras nos preguntamos si lo que estamos viendo, lo que nos conforma, «nos representa» o si nos sentimos identificados con ello. El juicio es una *sala de los espejos* donde se oyen las voces providentes del ataúd del sistema democrático. Yan Duyvendak y Roger Bernat cuestionan la sensibilidad y la instrucción como criterios fundamentales de la justicia y ponen a prueba la capacidad del público para formarse una opinión objetiva. Ponen en escena la paradoja que se le supone al carácter técnico de la objetividad judicial. La metáfora del jurado popular sirve en *Please, continue (Hamlet)* para pensar sobre el rol del ciudadano *dentro* o *fuera* de la ley y el Estado de derecho y, a su vez, el dispositivo teatral somete a juicio las instituciones del modo en que las presenta Athena Athanasiou en sus estudios sobre la desposesión como epistemología de la criticidad:

²² Diferenciamos dos fases en el complejo de Edipo. En la primera, el niño manifiesta un verdadero amor hacia su madre, posicionándose como su falo. En la segunda fase, cuando el niño se da cuenta de que no puede satisfacerla, renuncia a ser el falo materno y puede entonces abandonar esa posición fantasma por el temor de retorsión. El miedo a la castración, que emana del padre, lo lleva a renunciar a la posesión de la madre. Es a este nivel que uno se da cuenta de la importancia de la identificación con el padre por parte del niño. Si se le prohíbe el gozo fálico, el niño integra que más tarde podrá estar en la misma posición que su padre, que podrá él también disfrutar de una mujer, y para ello debe primero renunciar a su madre.

Las instituciones, con sus inflexiones de clase, de género, raciales y étnicas, determinan la capacidad de vivir a base de comprometer o negar la sustentabilidad de ciertos modos de vida. Esta paradoja doble fuerza un posicionamiento ambivalente de *con-dentro-de-contra*, es decir, una ubicación política espectral de proximidad, y al mismo tiempo de distanciamiento, que nos permitiría desautorizar la violencia normalizadora de la institución. (Athanasiou, 2019, p. 128)

Hamlet tiene complejo de Edipo. Vive deprimido y desposeído en un mundo derridiano, desajustado, inarmónico, descompuesto, desacordado, injusto... Parafraseando a David Smail en sus estudios sobre los orígenes de la infelicidad y la angustia social –donde describe cómo las marcas de clase están diseñadas para ser indelebles–, y que funciona como una reflexión sobre aquellos a los que desde la cuna se les enseña a pensarse a sí mismos como inferiores, Mark Fisher remarca:

Aislado, desconectado, rodeado de un espacio hostil, repentinamente te encuentras sin conexiones, sin estabilidad, sin nada a lo que aferrarte para mantenerte erguido al lugar; una vertiginosa y nauseabunda no-realidad toma posesión de ti, te ves amenazado por una completa pérdida de identidad, una sensación de absoluta fraudulencia; no tienes ningún derecho a estar aquí, ahora, en este cuerpo, vestido de este modo; eres un nada, y ser «nada» es casi literalmente lo que sientes que será tu destino. (Fisher, 2018, p. 282)

La personalidad de Hamlet cambió tras la muerte de su padre y evolucionó hacia la agresividad, lo cual es interpretado como un signo de depresión. Su función mental en el momento de los hechos es declarada como «alterada» por parte del especialista en función adscrito a la Audiencia. Por un lado, Hamlet cree reconocer la voz de su padre por la presencia de alucinaciones acústicoverbales. Sufre un proceso de «duelo patológico» que asocia el episodio depresivo con las «incuestionables alucinaciones» a diferencia de fenómenos alucinatorios que pueden sobrevenir en un cuadro de «duelo normal», donde la persona cree oír al difunto o sentir su presencia, pero se muestra crítica con estas alucinaciones y se pregunta si son reales. En definitiva, la personalidad de Hamlet se encuentra en un contexto de duelo reciente, de desorden de la personalidad límite, con una gran inmadurez afectiva, una modificación del contenido del pensamiento por un

«funcionamiento alucinatorio» y una «alcoholización evidente». En el texto «Good For Nothing» [*Bueno para nada*],²³ en el que Fisher reflexiona sobre sus propios periodos intermitentes de depresión, abstinencia y estancias en clínicas psiquiátricas, escribe:

Comparto mis propias experiencias de aflicción mental no porque crea que haya algo especial o único en ellas, sino para apoyar la afirmación de que muchas formas de depresión son mejor entendidas –y mejor combatidas– a través de marcos que son impersonales y políticos, más que individuales y «psicológicos». (Fisher, 2018, p. 279)

En esto consiste el teatro político de *Please, continue (Hamlet)*, en conferir un marco impropio al lenguaje jurídico del Estado. Al someter a juicio una historia de ficción popularmente conocida, el sistema judicial y sus mecanismos de persuasión quedan desnaturalizados y lo que el público puede observar son los procesos de seducción y manipulación por parte de los decisores profesionales. Los mecanismos operativos que ponen en escena cada uno de los personajes «reales» que protagonizan la escena teatral son los mismos que se activan en los juicios del Estado, y esto pone en evidencia su teatralidad «ordinaria», aquella con la que el poder ejerce su Estado de derecho y con la que legitima su poder soberano. Esto nos acerca a la cita de Evaristo Valls a propósito de las observaciones de Aristóteles en la *Poética* de la tragedia clásica:

«Sense accions», ens diu Aristòtil, «no podria haver-hi tragedia, pero sense personatges sí». L'heroi tràgic és precisament qui es determina per les seves accions, és el principi actiu que desencadena el drama que anomenem tragèdia. De la mateixa forma que la tragèdia no és concebible sense accions, tampoc la nostra ètica i la política no són avui concebibles, com hereves de la modernitat, sense l'operativitat. La política de la tragèdia és la tragèdia de la política, en definitiva. (Evaristo Valls, 2018, p. 43)

Si la historia que nos contaba Shakespeare entendía el lenguaje dramático como motivo de una reflexión moral, Bernat y Duyvendak ponen en escena

²³ «Good For Nothing» fue publicado originalmente el 19 de marzo de 2014 en theoccupiedtimes.org Disponible en: <https://theoccupiedtimes.org/?p=12841> y traducido por Cajanegra editorial en *Los fantasmas de mi vida* (2016).

el dispositivo de la ley para observar cuáles son los deberes que constituyen el sujeto, basándose en un ideal de conducta, de perfección moral, que han sido creados por los diferentes Estados donde se ha celebrado la representación teatral. Esto nos recuerda que el ser humano se configura moralmente como ciudadano de derecho sobre la base de la vigilancia y el castigo. «És la violència la que legitima el dret, és la força la que institueix la consciència moral, és la sanció la que, a través de la culpa, genera una subjectivitat idèntica i controlable» (Evaristo Valls, 2018, p. 41). Pero, sabemos que las formas de vigilancia y culpa hoy están en más allá de las manos del Estado, están en nuestras propias manos. Desde que las formas de biopoder penetraron nuestros cuerpos y nuestras mentes, somos los ciudadanos los que nos vigilamos y castigamos a diario, ya sea en nuestras camas, en las plazas del barrio o en las redes sociales. Y aún más, desde que el realismo capitalista de finales de los ochenta viralizó el voluntarismo mágico como un decreto contra la co-responsabilidad, la culpa nos acecha por dentro con sus voces persecutorias del más allá.

Depresión y resentimiento: los fantasmas del poder terapéutico y el poder judicial

«Mis piezas de teatro son básicamente sistemas para desconocerse», respondió Roger Bernat en la conversación que mantuvimos con él con motivo de esta investigación (véase pp. 350-357). «El sistema judicial es el sistema de normas que nos dicta la realidad que nos está permitido imaginar. Esto ocurre con más virulencia incluso en el marco económico, donde una serie de leyes y costumbres definen lo que es real». En este sentido, *Please, continue (Hamlet)* se presenta al público como un mecanismo de desidentificación con el sistema judicial y de distanciamiento con las ficciones normalizadoras del Estado. Las políticas de la identidad buscan, según Fisher, el respeto y reconocimiento de la clase dominante y las políticas de la desidentidad, en cambio, buscan la disolución del mismo aparato clasificatorio [to be or not to be]. La depresión de Hamlet como figuración alegórica en la secuela del mito, se dirige al público a través de una desdeñada voz que le acusa de autoindulgencia. Con ella reaparece el fantasma neoliberal del optimismo

cruel²⁴ como la expresión internalizada de las «fuerzas sociales reales» que, como nos recordaba el crítico inglés, tienen un interés particular en negar cualquier conexión entre depresión y política:

El depresivo, completamente dislocado del mundo, está en una mejor posición para experimentar la destitución subjetiva que alguien que piensa que en el orden actual hay algún tipo de hogar que todavía puede ser preservado y defendido. Ya sea en una clínica psiquiátrica, o en sus propios ambientes domésticos pero arrojados al olvido y convertidos en zombis por medicamentos, los millones que han sufrido daños mentales bajo el capitalismo –tanto los robots fordistas que se encuentran fuera de servicio y que ahora viven de los subsidios por incapacidad, como el ejército de reserva de desempleados que nunca han trabajado– bien podrían transformarse en la próxima clase revolucionaria. Reamente no tienen nada que perder... (Fisher, 2018, p. 272)

El espectro del psicoanálisis, que busca las raíces de la aflicción mental en el trastorno familiar, habita en el sistema de derecho de Hamlet. El psicoanálisis es también una fantasmagoría, dice Fisher, dedicada a estudiar cómo «ciertos eventos que reverberan en la psiquis se transforman en apariciones» (Fisher, 2018, p. 54). El Hamlet actual es un *bueno para nada*. Su fantasma (nuestro fantasma) es el de su futuro. Un futuro que ya no está en la proyección de la línea del tiempo, sino que para reconocerlo hay que mirar hacia atrás y entender la maldita herencia que nos dejaron nuestros padres. El patriarcado es una hauntología: «Los hijos descubren demasiado tarde, cuando sus manos ya están manchadas de sangre del padre, que el goce total no es posible. Afligidos por la culpa, descubren que el Padre muerto sobrevive en la mortificación de su propia carne y en la voz internalizada que reclama su apaciguamiento» (Fisher, 2018, p.157). La paradoja que habita en la figura del deprimido es la de una vida fuera de quicio [*out of joint*], que permanece en la simulación de su experiencia: «estoy simulando la condición para evitar trabajar o la simulo para ocultar el hecho de ser incapaz de trabajar y de que no hay lugar para mí en la

²⁴ Laurent Berlant describe el término *optimismo cruel* como el apego a las fantasías liberal-capitalistas de prosperidad privatizada que han prevalecido desde el periodo de la posguerra en el mundo euroamericano: «cuando ese objeto o escena que aviva la sensación de posibilidad vuelve de hecho imposible la transformación positiva que la persona o grupo de personas se esfuerzan por alcanzar».

sociedad» (Fisher, 2018, p. 280). En *Espectros de Marx*, Derrida analiza las traducciones de la máxima shakespeariana «*The time is out of joint*», y en sus distintas versiones configura una noción de «temporalidad partida» que sitúa a la hauntología como el estudio entre *lo que ya no es más y lo que todavía no es*: «El tiempo está fuera de quicio (“*Le temps est hors de ses gonds*”)), Yves Bonnefoy; «El tiempo está trastornado (“*Le temps est détraqué*”)), J. Malaplate; «El mundo está al revés (“*Le monde est à l’envers*”)), J. Derocquigny; «Esta época está deshonrada (“*Cette époque est deshonorée*”)), André Guide. La última de ellas es la que, según Derrida, concuerda con una tradición lingüística que otorga un sentido «aparentemente más ético y político». *Out of joint* calificaría entonces la decadencia moral o la corrupción de la ciudad, el desarreglo o la perversión de las costumbres en nuestra Edad Hamlética:

La perversión de lo que está *out of joint*, no marcha bien o va de través (de través, pues, más que al revés), la vemos fácilmente oponerse con lo oblicuo, lo torcido, lo torcedero o el través, a la rectitud, a la buena dirección de lo que va derecho, al espíritu de lo que orienta o funda el derecho –y conduce directamente, sin desvío, hacia buena dirección, etc. Hamlet, por otra parte, contrapone claramente al estar *out of joint* del tiempo a su estar derecho, en derecho o en el camino derecho de lo que marcha bien. (Derrida, 1995, p. 35)

Hamlet en la era de la precarización. Precarizado, desempleado y empobrecido por la crisis civilizatoria de un mundo donde las condiciones de la democracia han sido anuladas por procesos dominantes irreversibles: «La esclavitud del trabajo inmaterial del mercado global, la miseria moral y psicológica de la generación que ha aprendido más palabras de una pantalla electrónica que de una voz humana, el derretimiento del hielo ártico, la espiral de la competencia económica y la agresión militar» (Berardi, 2019, p. 53). Pero no es solo el poder judicial el que dicta lo que no está permitido imaginar, sentir, vivir, sino que el poder terapéutico será su aliado en los procesos de normalización capitalista. Así nos lo explica Santiago López Petit en su conferencia «La politización del malestar en una sociedad terapéutica» (2020), cuando rescata el dolor del deprimido, el individuo que no puede más, como una potencial

palanca de transformación y de resistencia frente a los dispositivos de individualización y despolitización del malestar.²⁵

Más que un estado de las cosas, un determinado orden, la normalidad es un acontecimiento que se repite, que dice el verbo y sigue la función (volver a la normalidad, la vida cotidiana vuelve a la normalidad). O, como decían los situacionistas, sigue el espectáculo. Hoy la normalidad es la arbitrariedad de lo imprevisible que paradójicamente se fija en la consigna capitalista «esto es lo que hay» que somete el sujeto a la precariedad. Hoy, la repetición ha estallado y sobrevuela la máxima tautológica «la realidad es la realidad, esto es lo que hay». [...] La aproximación a la normalidad, tanto por el pensamiento conservador como para el pensamiento crítico, se enfoca siempre desde el punto de vista de su ruptura, la excepcionalidad, lo que pone en crisis la norma. Así, la filosofía crítica de la diferencia (J. Derrida) se opone a la noción de identidad. La diferencia entendida como lo que escapa a la reconducción del Uno, a la unidad. A su vez, M. Foucault estudió los procesos de normalización a partir de la figura del «anormal» y su vinculación con la «peligrosidad», concluyendo que el «anormal» es aquel que es peligroso para los otros o para él mismo, es decir que es peligroso para él mismo porque no se consigue probar que es peligroso para los demás. De ahí que la anormalidad quede enmarcada en una teoría del poder y procedimiento de control. (López Petit, 2020)

La norma produce el individuo normativo: «La norma compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza y finalmente excluye». Es un principio de codificación y decodificación que consiste en la dualidad normal/anormal. Pero la pregunta que nos lanza el Hamlet de Roger Bernat es, precisamente, la que se hace López Petit cuando subraya el desplazamiento del poder terapéutico actual en el que la cuestión ya no consiste en señalar quién es el anormal, sino cuál es el precio personal que se paga por soportar la normalidad.

²⁵ López Petit, S. (Marzo de 2020). «La politización del malestar en una sociedad terapéutica». En Brialet, A. (Presidencia), En tu interior. Malestar social, (des)politización y psicologías críticas. Conferencia en: Aula Virtual Fundación de los Comunes.

Más que una obra de teatro, *Please, continue (Hamlet)* es un conjuro simultáneo a los códigos, medios, convenciones, lenguajes y a la fuerza dramática de una escena en la que la justicia y el poder terapéutico se pueden volver a desplegar en toda su subjetividad. Funciona como una máquina de resucitar palabras donde todos somos intérpretes. Un lugar donde la muerte de la democracia es también la muerte de la representación e identificación con su sistema-ficción. *Please, continue (Hamlet)* es un conjuro, una «heterodidáctica entre vida y muerte», diría Derrida. Según el filósofo, un conjuro es un exorcismo político:

Conjuration significa, por otra parte, ‘conjuro’ [*Conjurement, Beschwörung*], o sea, el exorcismo mágico que, por contrario, tiende a expulsar al espíritu maléfico que habría sido llamado o convocado. [«*The exorcising of spirits by invocation*» «*the exercise of magical or occult influence*»]. Una conjuración es, en primer lugar, una alianza, ciertamente, a veces una alianza política, más o menos secreta, cuando no táctica, un complot o una conspiración. Se trata de neutralizar una hegemonía o de derribar un poder. (Derrida, 1995, p. 61)

Pensemos en cómo *Please, continue (Hamlet)* provoca el sentido cívico del público a través de un juego teatral que genera una distancia, un extrañamiento brechtiano, entre aquello que el espectador entiende como algo justo y la idea de justicia que el Estado despliega con sus poderes fácticos y sus representaciones del poder. Este proceso de desmitificación del Estado de derecho fue tratado en la acción performativa *The Place of the Thing* (2017), que Roger Bernat codirigió junto al coreógrafo Roberto Fratini en la edición 14 de la documenta de Kassel. Una acción que aconteció como un conjuro al espíritu de los espectáculos alemanes [*Thingspiel*] y al mito de su identidad nacional y racial. El ejercicio que proponen Bernat y Fratini en *The Place of the Thing* es el desplazamiento de una réplica de la «piedra de los juramentos» de la ciudad de Atenas a Kassel, por grupos o colectivos sociales, hasta hacerla llegar al lugar de su exhibición al público de la sala de exposición del certamen. Aunque, contrariamente a sus intenciones iniciales, al finalizar la documenta, la piedra no fue enterrada en el Thingplatz más cercano a la d14, como se había planeado, sino que fue subastada en la web de compra-venta en línea

eBay.²⁶ Según los dramaturgos, la *performance* es una forma «tóxica de teatro participativo» donde el público es pensado a la vez como autor, intérprete y espectador de su propia «ficción política», porque, según Bernat y Fratini, en la contemporaneidad, en el sí del despliegue definitivo del capitalismo espectacular, el Thingspiel nazi reaparece como una «pálida profecía» de todas las formas de «gimnasio del consenso» del siglo XXI (liturgias culturales, místicas del fitness, redes sociales, etc.).

La piedra no llega a Kassel cargada de verdades o historias, llega a Kassel cargada de mitos y cuentos, de fantasmas y mentiras. No es ni documento ni monumento: es, si acaso, *nocumento*. Barco fantasma, caballo de Troya, caramelo envenenado. Nocividad indocumentable. (Bernat y Fratini, 2017)



Lithos, o *Piedra de los Juramentos*, finales del siglo VI a.C. Excavaciones de Atenas.
The Place of the Thing, Roger Bernat y Roberto Fratini, 2017: *La Piedra de los Juramentos* en el SepulkralKultur Museum (D14, Kassel).

²⁶ En el comunicado de prensa de dicha subasta, Fratini y Bernat declaran: «Después de ser celebrada, ignorada e incluso cuestionada por colectivos e individuos en Atenas, una de las piedras permaneció en la ciudad. Fue adoptada (¿robada?) por el colectivo de refugiados LGBTI y se desconoce su paradero actual. La segunda piedra llegó a Kassel en junio y, después de ser expuesta en los jardines del Museum für Sepulkralkultur, fue subastada en eBay. Al final, ninguna de las dos piedras será enterrada en la histórica Thingplatz de Landau (Wolf-Hagen), a 38 km de Kassel, que era el objetivo inicial del proyecto. Como resultado, el proyecto quedó inconcluso o, si se quiere, el proyecto ha fracasado. El fracaso ha sido desde el principio el estado de gracia de este proyecto. Aunque la piedra maciza, una copia de la Piedra del Juramento del ágora ateniense, fue un pretexto para la movilización de los distintos colectivos que aceptaron incluirla como uno de sus propios agentes de actuación, el hecho de que muchos de estos colectivos optaran por ignorarla la convirtió en un barco fantasma. Nocumento: ni monumento (*vestige* o fetiche de una cultura milenaria) ni documento (rastro de un encuentro ecuménico entre artistas comprometidos y coleccionistas). Cuando la piedra llegó a Kassel (donde fue recibida como una obra de arte) se había convertido en una mentira y en un no-trabajo. Escombros, quizás, de un puente que conectaba Grecia y Alemania que había sido, en resumen, el objetivo general de esta documenta. [...] El entierro de un trozo de plástico en el mismo terreno que se usó una vez como Thingplatz fue el tipo de exorcismo indígena que sólo podía ser llevado a cabo por un grupo capaz de una visión irónica –y por lo tanto crítica– de su propia identidad». Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/0igvrm7umtq4qn7/FAILURE.pdf?dl=0>

En Hamlet la Cosa [*the Thing*] reaparece con el fantasma del padre [*the King*] y de sus poderes fácticos. En *The Place of the Thing*, la Cosa reaparece con la piedra sobre la que los magistrados griegos tomaban juramento y que presencié el juicio y muerte de Sócrates en el 399 a. C. El filósofo fue condenado por impiedad, por divulgar la presencia de nuevos dioses y corromper a la juventud.²⁷ Un acto de impiedad que reaparece también con el espectro de los *Thing* germanos. Recordemos que los Thingplatz nazis fueron teatros multidisciplinares que se llenaban con el público de masas del régimen en eventos como los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 y que estaban inspirados en los anfiteatros griegos.

El *Thingspiel*, que es donde se pretende otorgar a la comunidad de pueblo la autoría directa de su propia verdad, es al mismo tiempo el dispositivo más eficaz para producir la versión más ficcional, la manipulación más extrema –cuando no la extinción– de toda autoría efectiva, de toda conciencia crítica, de toda presencia dialéctica. Es el dispositivo, en suma, en el que con más energía la colectividad celebra ser desposeída de toda posibilidad de ser un sujeto político real. (Bernat y Fratini, 2017)

Frente al sujeto desposeído de su agencia política se abre la cuestión de la piedad como otra forma de empatía. La piedad, como empatía revolucionaria, tiene que ver con la identificación con aquellos que sufren. Y, en este sentido, el juicio de Yan Duyvendak y Roger Bernat en *Please, continue (Hamlet)* es también un juicio a la piedad. Un juicio a la empatía del público y la invocación de las palabras de Jean-Jacques Rousseau en su ensayo sobre el origen de las lenguas en 1984.

²⁷ En la primera parte del seminario sobre la pena de muerte, que impartió Jacques Derrida en el marco del programa «Filosofía y epistemología» en la École de hautes études en sciences sociales de París, donde el filósofo analiza la escena de muerte de Sócrates, Jesús, Hallaj y Juana, establece que «a Sócrates se le acusa de herejía o de blasfemia, de sacrilegio o de heterodoxia: se equivoca de dioses, se equivoca o equivoca a los demás, especialmente a los jóvenes con respecto a los dioses. [...] Pero de esta acusación, de esta imputación, de esta *katgoría* de esencia religiosa se hace cargo, como siempre, un poder de Estado en cuanto soberano, un poder de Estado cuya soberanía es ella misma de esencia fantasmático-teológica y, igual que toda soberanía, se manifiesta en el derecho de vida y de muerte sobre el ciudadano, en el poder de decidir, de dictar la ley, de juzgar y de ejecutar la orden al mismo tiempo que al condenado» (2017, pág.18).

Transportándonos fuera de nosotros mismos, identificándonos con el ser que sufre. [...] ¡Si supiéramos cuánto depende este transporte de conocimientos adquiridos! ¿Cómo imaginaría yo los males de los que no tengo idea? ¿Cómo sufriría al ver sufrir a otro si ignoro lo que hay de común entre él y yo? Aquel que jamás ha reflexionado no puede ser ni clemente, ni justo, ni piadoso. (Bernat y Fratini, 2017)

¿Nos identificamos con Hamlet como víctima del sistema?, ¿cómo cómplice?, ¿entendemos sus causas como los efectos del proyecto de (re)subordinación de la clase dirigente?, ¿Optamos por el resentimiento y el descontento? Fisher nos diría, junto a Slavoj Žižek y Owen Hatherley, que el resentimiento es un afecto mucho más marxista que los celos y la envidia, que la diferencia es el deseo o no de *volverse* la clase dominante, y que el resentimiento hacia los privilegios y las injusticias son el primer escalón hacia una confrontación de los sentimientos de inferioridad que se dan por sentado.

A menos que el resentimiento sea confrontado, cualquier afirmación corre el peligro de volverse una afirmación inconsciente de la propia posición inferior y subordinada. La afirmación acabará precisamente como una transgresión ritual, social y políticamente ineficaz, como una puesta en escena, que deja intacta la estructura de clase. (Fisher, 2018, p. 275)

En el brillante ensayo «Viva resentment!» [*Viva el resentimiento!*], Fisher retoma las palabras del periodista Owen Hatherley en la llamada a la reapropiación de la noción de resentimiento en una «nueva revolución como un fantasmagórico regreso de la antigua» o como la fuerza que se «reúsa a dejar que las heridas sanen y que recuerda las viejas derrotas para algún día poder vengarse» (Fisher, 2018, p. 274). Hamlet es la prueba de que hay un enigma en el lenguaje que debe devolver a la frase un sentido justo y, a su vez, la elocuencia escénica de los actores principales en *Please, continue (Hamlet)* ponen en relieve el lugar de la (inter)subjetividad en los juicios que determinan la alternativa posible de los acusados. En Hamlet la venganza es un proyecto necesario.

Nietzsche, después de todo, no denunciaba el resentimiento *per se*, sino más bien el resentimiento negado. La culpa del esclavo es su

mala sublimación de ese resentimiento; en lugar de admitir que codicia el poder y la fuerza de su amo, el esclavo pretende (para sí mismo) que es mejor ser pacificado, condenado. Un resentimiento que indujera al esclavo a levantarse y superar al amo ya no pertenecería a la moral esclava. (Fisher, 218, p. 274)

El 4 de abril de 2017, Roger Bernat e Yan Duyvendak nos facilitaron el historial de penas de los 150 juicios realizados en 10 países diferentes. Hamlet ha sido declarado inocente 72 veces. En el caso de Zurich, donde el sistema jurídico es diferente, se le otorgó compensaciones de 50.000 y 80.000 francos suizos. El dossier de instrucción se mandó a revisión en 2 ocasiones. Y el público lo declaró culpable 76 veces, por golpes mortales sin intención de dar la muerte, por homicidio involuntario o por asesinato con penas de:

1 vez 8 meses de prisión,
1 vez 10 meses de prisión,
2 veces 12 meses de prisión,
1 vez 18 meses de prisión,
3 veces 2 años,
3 veces 3 años,
4 veces 4 años,
18 veces 5 años,
10 veces 6 años,
9 veces 7 años,
11 veces 8 años,
7 veces 10 años,
1 vez 11 años,
4 veces 12 años y 1 vez 15 años.

(Bernat y Duyvendak, comunicación personal, 2017)

Todavía no se han conseguido pruebas evidentes de la culpabilidad de Hamlet, pero parece que la persuasión de los sistemas jurídicos estatales confirman las ideas que ya apuntaba Fisher en sus reflexiones acerca del resentimiento cuando dejaba dicho que «las clases bajas llevan en la cabeza convicciones inconscientes acerca de la superioridad de las expresiones y valores de las clases dirigentes o hegemónicas, que al mismo tiempo trasgreden y repudian de formas ritualistas (y social y políticamente ineficaces)» (Fisher, 2018, p. 275), y que sin una política de confrontación

con el resentimiento de clase, cualquier enunciado puede volverse una afirmación inconsciente de la propia posición inferior y subordinada, como una trasgresión ritual o una puesta en escena que, sin transformar la estructura de clase, acaba siendo una defensa de lo que uno *ya* es. O en palabras del crítico inglés: *My defences/become fences* [mis defensas/se convierten en barreras...].

Ficción política y estética de los dispositivos

Esta es la cara amable del fascismo. El público invitado a fingir la ficción política que le representa mediante un dispositivo que se dirige a la multitud como el trabajador al portátil, el alumno al pupitre o el enfermo a la cama. The Friendly Face of Fascism es el nombre, de la compañía teatral formada por Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González y Helena Febrés, acuñado en 2008 por Pedro Soler y Roger Bernat. En sus «artefactos políticos», el espectador trabaja para producir su propia imagen como sujeto político. Como más invisible es el dispositivo, dice la compañía, más visible es la interacción. Y, en esta interacción, entre el dispositivo y usuario es donde existe una manipulación mutua.

FFF labra masas y recoge soledades. Esta aparente contradicción provoca un recuerdo ficticio, una fantasmagoría: la espectral aparición de un sujeto colectivo que alguna vez fue llamado a la emancipación. [...] Este espectro es al espectador solitario lo que el espectro del padre fue a Hamlet: una instigación a «hacer teatro». [...] FFF no comparte el fantasma del teatro del siglo XX por el cual el espectador es un ser pasivo que ha de ser despertado. (Bernat y Fratini, 2018)

Please, continue (Hamlet) es una práctica documental y una ficción consciente: un espacio de suspensión crítica frente a las formas tóxicas de teatro que dictaminan nuestras vidas y las de los que ocupan el banquillo de los acusados con nuestra (silenciosa) complicidad; y, un ejercicio estético que comprende el dispositivo judicial –a su vez el dispositivo teatral–, como una tecnología de producción de subjetividades. Una ficción política que visibiliza otra ficción política; un acontecimiento inconcluso; y, una «tecnología que se despliega *mediante* la tecnología» en una estética crítica

de los dispositivos que cuestiona la construcción de las imágenes, el modo en que las consumimos y el modo en que estas nos consumen a nosotros. En el juicio-*performance* de Roger Bernat e Yan Duyvendak entran en juego una constelación de instituciones como los servicios sociales, la policía, la educación, la medicina y los medios de comunicación que conforman y manipulan la opinión pública (la opinión del público) sobre la figura de Hamlet. Y si el sistema judicial, con sus mecanismos de ficción, es el sistema de normas que nos dicta la realidad que nos está permitido imaginar, la democracia no es solo una forma de gobierno aporética sino una forma representar la realidad.

18 de enero de 2001. Audiencia de Barcelona. Laia Manresa: Hoy he tenido la ocasión de presenciar un juicio de la Santa Inquisición. Año dos mil uno. No hay hoguera, pero existe la prisión, las manillas y pastillas para la castración química. No hay brujas, pero hay desgraciados que no pueden evitar sufrir el trastorno de salirse de la norma, con el delito añadido de no sentirse culpables y ostentar un vuelo majestuoso de escoba por toda la sala. (Manresa, comunicación personal, 2017a)



De nens, Joaquim Jordà, 2003
Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011

De nens empezó en el verano de 2000, cuando el cineasta Joaquim Jordà recibió una invitación para ir a la presentación del libro *Raval. Del amor a los niños* publicado el mismo año por el periodista Arcadi Espada y que trataba del conocido caso Raval, sucedido en el antiguo Barrio Chino de Barcelona a lo largo del verano de 1997. El libro contaba la otra historia del caso, la que no había sido publicada en los periódicos ni había resonado en la televisión ni en la radio, conectándola con el caso Arny y los casos franceses y belgas de pederastia. Según la guionista del film, Laia Manresa,

la noticia del caso se vendió en los medios de comunicación como una «gran polvareda mediática»:

Verano de 1997, después de arduas investigaciones, el GRUME (Grupo de Menores, Brigada Provincial de Policía Judicial) había logrado descubrir una tremenda red de pederastia y producción de pornografía infantil, situada ni más ni menos que en el Barrio Chino, el barrio canalla de la ciudad. La red en cuestión había captado a más de un centenar de niños, tenía conexiones internacionales, tráfico vía internet y un sinfín de detalles para ornamentar el escándalo. (Manresa, comunicación personal, 2017b)

El libro de Arcadi Espada desmentía la historia del escándalo, de la gran red, del montaje que, tomando sus palabras, no era más que «el fallo en cadena de muchas de las piezas que conforman nuestro Estado de derecho». Pocos meses después de la presentación del libro se celebró en la Audiencia de Barcelona el juicio del caso Raval (o de lo que quedaba del caso, ya que a medida que pasaban los meses, inculpados como un político, un asistente social y el presidente de una asociación de vecinos se demostraban inocentes). El juicio fue en enero de 2001. Cinco acusados: Xavier Tamarit y Jaume Lli, los supuestos pederastas; Josefa Guijarro, la «gran *madame*» que ponía su piso a disposición de los anteriores, y el matrimonio Durán (Nuria Martín y Antonio Durán), los padres del primer niño que el GRUME atendió. Y, cinco actores que acusaban: Fiscalía, Generalitat de Catalunya, Ayuntamiento de Barcelona, Casal d'Infants del Raval y Asociación Clara Campoamor. El equipo de Joaquim Jordà cubrió el juicio a lo largo de 5 días con una cámara Betacam y el resto de las jornadas con «cámaras pequeñas». 150 horas de metraje reducidas a 188 minutos en la versión para su exhibición comercial. Según Laia Manresa fue una «ocasión de oro» para conocer a los protagonistas del caso y para conocer también a los protagonistas del juicio: abogados, secretarios, pasillos de largas esperas, magistrados y prensa. «Nos interesó muchísimo retratar cómo los medios de comunicación explicaban a la opinión pública qué estaba pasando ahí dentro, sus tics, sus maneras, las rutinas de su trabajo...» (Manresa, comunicación personal, 2017b). Según queda registrado en sus apuntes de trabajo, Joaquim Jordà toma como punto de partida «el *chisme* y la murmuración», encarnados por la vecina del barrio Marifé Álvarez, que fue quien cogió el teléfono y denunció a la policía que un adulto había abusado

de un niño, y que en el film funciona también como un símbolo de la intromisión permanente de los medios de comunicación:

10 de octubre de 2000. Bar del Mercat de San Antoni. Joaquim Jordà: Es necesario realizar una investigación del montaje mediático. Más importante que los hechos es ver como estos crecen. Los hechos son el punto de partida de la noticia. Lo que intentamos contar nosotros es como se fabrican los hechos y las falsas noticias. Los hechos solo nos sirven como promotores, nos interesa mucho más ir a fondo y conocer qué periodista ha inventado información y cómo esto ha generado otra historia. El origen solamente nos serviría para realizar una película escandalosa. (Manresa, comunicación personal, 2017a)

Aunque el libro de Espada ya apuntaba a la trama de la estrategia urbanista PERI (Pla Especial de Reforma Interior) de la etapa socialista en Barcelona y sus políticas de transformación social basadas en la «exportación de la delincuencia», el proceso de creación de la película de Jordà resultó un proceso de investigación que trazaba «hilos imaginarios» que confluían todos en el espacio real y limitado de las Ramblas, el Paralelo, la Ronda de San Pau y la de San Antoni. El punto de partida de Joaquim Jordà era el caso Raval pero su investigación iba «más allá», porque al trazar estos hilos imaginarios aparecía el cuerpo doctrinal de los PERI aprobados en 1985. Los años ochenta fueron una época de conflictividad en el barrio por el consumo masivo de drogas, la fuerte circulación de heroína y la degradación de las viviendas. Los PERI se presentaron como una solución que consistía en eliminar el espacio físico de la delincuencia (como una política de «transformación del paisaje») pero sin ninguna política de transformación social respecto a su *modus vivendi*. Los disparos nocturnos por tráfico de drogas en el centro de la ciudad junto con una fuerte oleada de inmigración procedente de Marruecos y del centro de África motivó un pacto a cuatro. Por un lado Pere Serra (director del ARI), Joan Clos (nombrado concejal de Ciutat Vella por el alcalde Pascual Maragall), Ferran Cardenal (delegado del Gobierno de Cataluña) y Pep García (presidente de la Associació de Veïns del Raval) acordaron la puesta en marcha de una operación conjunta para impulsar los PERI del Raval, erradicar físicamente el Barrio Chino y eliminar la delincuencia. Y por otra parte, establecieron un dispositivo policial con furgones en puntos estratégicos de la ciudad para acabar con camellos, yonquis y prostitutas. El sector fundamental de la

operación era la «Illa Negra» que comprendía las mismas calles en las que supuestamente actuaba la trama de pederastia. Fue un momento en el que, como explica el antropólogo Manuel Delgado en el film, coexistía «la ciudad planificada» que existe en la «paz absoluta» de su proyección en los planos y las maquetas, pero que al margen, de espaldas o contra esa «ciudad soñada» de los diseñadores urbanos lo que quedaba era «la ciudad», las prácticas, hechos, imprevistos, conflictos, luchas y miserias de una sociedad que «más que invisible es inexplicable», demasiado compleja a los ojos de un urbanista «que por encima de todo lo que desea es que la ciudad sea cuadrículada, explicada y especialmente sumisa». Delgado define las políticas urbanísticas de Barcelona como «una especie de odio a muerte, al tiempo que temor, ante la ciudad y lo urbano, lo que se mueve, lo que se agita, lo que pasa...» y, en el Raval pasaban demasiadas cosas. Según el antropólogo, más que un proyecto de convivencia, Barcelona ha optado por un proyecto de mercado para turistas e inversores y para la tranquilidad de las clases medias, en ningún caso para todos aquellos que viven en los márgenes. Al mismo tiempo que las excavadoras acababan con el Barrio Chino a traición, la «ciudad opaca», diversa, heterogénea y compleja se ocupó de vengarse.

Desde la sala 2 de la Audiencia de Barcelona se dibujaba la metáfora espectral de todo un sistema social y «el camino para ilustrar una época entera». Un proceso que según nos cuenta Laia Manresa fue el de «trazar líneas sin límite en el tiempo, dentro del barrio, hacia atrás, hacia adelante... Leyendo, paseando, charlando, reuniéndonos...» Una historia que empezaba en la transición y terminaba en el presente. 30 años de historia desde el Barrio Chino, que relataba el paso de la ilusión y la explosión de esperanzas, después de la dictadura, al desencanto de la democracia hasta el momento de su rodaje. Un relato que «se vio censurado previamente por la proyección a los Juegos Olímpicos de 1992» y que consistía en buscar un encaje de las piezas, porque las piezas, según Manresa, «están ahí, no nos las inventamos, se trata de conseguir explicar cómo y por qué están ahí». La intención de Joaquim Jordà no era hacer un reportaje sobre el juicio, sino ver cómo funciona la prensa a través de un juicio. Qué actitud tienen los medios de comunicación y cómo se comportan.

19 de diciembre de 2000. La Cera, 27. Joaquim Jordà: Los juicios son siempre iguales. Todo el mundo está siempre en el mismo lugar, es muy aburrido. Lo importante es aquello que dicen. No hay apenas

movimientos. Los juicios de aquí no son como los americanos... Yo preferiría no tener que rodar el juicio y aunque pienso que es un palo no podemos prescindir de ello de ninguna forma. (Manresa, comunicación personal, 2017a)

El Juicio de *De nens* es una entidad propia, una metáfora espectral y su puesta en escena. Una estructura para construir y montar el material audiovisual y la excusa para «ir al barrio y volver», es decir encontrar algo que sucede fuera del barrio pero que *habita* en él. Tiene varias tramas argumentales. Por un lado el caso Raval, con sus personajes implicados (dentro y fuera) y el seguimiento del caso (sentencias, ruedas de prensa); por otro, una historia del barrio con gente anónima, asociaciones de vecinos, implicados en el caso, prostitutas, calles, esquinas, paredes...; el relato sobre urbanismo y la evolución política de la ciudad; el cambio del barrio a partir de la entrada de dinero, el interés por desplazar la pobreza, la marginalidad y su relación con el caso Raval; una reflexión sobre las instancias del Trabajo Social y la historia de algunos colectivos como ejemplo de iniciativas que pretendían cambios sociales progresistas y revolucionarios; y, una observación al fenómeno de la oleada de inmigración como la que estaba acogiendo el Raval en ese momento.

Además del material documental, en el film se presentan dos aportaciones artísticas externas que convergen en «el caos de collage, acumulación, desorden de gentes y de voces» por dos motivos. La colaboración del cantautor Albert Pla, que servía, según Manresa, para «puntuar el documental con puntos, comas, silencios, pausas...», en la que su voz funciona como un punto de vista en la película para dar entrada a nuevos capítulos, hacer comentarios y enlazar temas, y la participación de la compañía de teatro La Vuelta, que aporta la entrada de la ficción en el documental de dos formas. Una más realista, que ilustra la historia de las vecinas del barrio Conchi y Marifé Álvarez, y otra «más impresionista», con una interpretación subjetiva de parte del material que el equipo iba filmando. Las dos colaboraciones se integran en el documental como voces activas desde su subjetividad.

13 de octubre de 2000. La Cera, 27. Joaquim Jordà: Deberíamos localizar la casa de Corbera donde se reunían. Corbera está cerca de Barcelona y es muy famosa por su «pessebre vivent». Sería un día adecuado para filmar. Lo ideal sería que uno de los personajes fuera

también actor en el pesebre. Si no nos lo inventamos. La madre [de Tamarit] podría ser la Virgen María. *¡Sería fantástico!* O, podría ser Santa Ana. Si no tenemos la suerte de que sea verdad, nos lo tenemos que inventar. Tenemos que dar espacios vivos a la película. La madre de Tamarit como la Virgen... (Manresa, comunicación personal, 2017a)

Joaquim Jordà incorpora el elemento teatral para denunciar las consecuencias de las transformaciones urbanas de la Barcelona y su apoyo por parte de los medios de comunicación, algunos de ellos estrechos colaboradores del sistema judicial y policial. «Es casualidad que los periodistas hayan desaparecido cuando les tocaba declarar a los terapeutas de Tamarit?!», deja dicho Laia Manresa en su informe de trabajo del 18 de enero de 2001 en la Audiencia de Barcelona.

Declaraciones de Remei Pasqual [defensa de Tamarit] a Barcelona Televisió: Cuando se empezó a hablar del caso Raval, el verano del 97, Xavier Tamarit Tamarit fue a declarar. Después quedó inculpado pero salió en libertad. Él tenía previsto ir de vacaciones unos días al extranjero, me lo preguntó y le dije que sí. Cuando volvió se encontró con la fuerte presión mediática que comportó el caso. [...] Hay múltiple jurisprudencia que declara que la prisión preventiva nunca puede tener carácter de pena preventiva. [...] Se está trabajando con los médicos su fuerte depresión y la cuestión de su pedofilia. A principios del verano se empezó, con su consentimiento, un tratamiento terapéutico y farmacológico para inhibir su libido física y psicológicamente. (Manresa, comunicación personal, 2017a)

En la ficción política del juicio a Tamarit intervienen el psicólogo y el psiquiatra y aclaran que este sufre un trastorno parafilico de su personalidad. Además sufre un trastorno de tipo esquizo, paranoide y obsesivo. Presenta dificultades para establecer vínculos sociales sólidos. También una inmadurez en la estructura de su personalidad por sus antecedentes familiares. Padre paranoico, pedófilo, suicida. Madre depresiva, hermana esquizofrénica... Su abogada insiste en la vulneración de la presunción de inocencia. Xavier Tamarit «se considera un niño». En septiembre de 2002, el Tribunal Supremo lo condenó a 115 años de prisión, prácticamente el doble de la pena que había impuesto la Audiencia de Barcelona, por los ocho delitos de abusos sexuales por los que había sido

imputado. En todos los delitos se aplicó «agravante de reincidencia». Joaquim Jordà decide cerrar el film con un *travelling* por los pasillos de la prisión hacia la celda de Tamarit como una invitación a la entrevista que no logró tener con él a lo largo del proceso de su investigación. Pero la tragedia documental que pone en juego su película es la de la aparición del espectro del rey –el rey se parece a sí mismo «como a ti mismo tú te pareces» [*As thou art to thy selfe*], dice Horacio– y su *armadura*. Los medios de comunicación son en el juicio de Tamarit la armadura con la que se presenta el espectro del fantasma, esa «pieza de vestuario» que según Derrida ninguna escenificación podrá ahorrarse nunca. «La armadura puede ser sino el cuerpo de un artefacto real, una especie de prótesis técnica, un cuerpo ajeno al cuerpo espectral al que viste, oculta y protege, enmascarando así su identidad» (Derrida, 1995, p. 22). *De nens* nos recuerda que, como no vemos a quien nos mira y dicta la ley, y no vemos a quien nos hace jurar ante la ley, no podemos identificarlo con certeza y estamos entregados, a la voz que habita en la armadura y dice: «*I am thy Fathers Spirit*».

15 de enero de 2000. Laia Manresa: Llego a casa y me dejo vencer por un sueño colosal, que me empuja con una intensidad extraña hacia los laberintos del inconsciente. Al despertar tengo la sensación de que alguien me ha puesto algo en la comida o bebida. [...] Me viene a la cabeza esa frase con la que Arcadi empieza su libro y que hace algo así como: «Cada día me iba a casa con una historia del Raval en la cabeza». Hoy las hubiera podido escribir yo misma. No puedo recordarlo bien, pero los personajes del Raval forman parte de mis sueños, se pasean en ellos con total naturalidad. Es como si se me hubieran instalado dentro, como si estuviera poseída, ya inexorablemente, por las miradas de estas personas, como si hubieran traspasado la frontera de la realidad que conforman para pasar a habitar mi universo emocional. [...] La cara de la Sra. Guijarro, las mandíbulas de Xavier Tamarit mordiendo sus dientes con fuerza, el aire infantil de Jaume Lli buscándome por los pasillos, la pareja Núria Martín y Antoni Duran fumando sin dirigirse la palabra. Sentados en el banco de los acusados forman un retablo trágico: el retablo de los mártires sodomizados por el monstruo de la moral de principios del milenio. [...] Son la cabeza de turco, las víctimas del pensamiento conservador que quiere que la sociedad siga funcionando como funciona. Son las víctimas y los protagonistas de

otro espectáculo inventado por el sistema. Sin ellas no harían falta ni los periodistas, ni el juzgado, ni nosotros. Desaparecería la voz monótona de los fiscales y de los acusadores que se basan en la presunción de culpa. La culpa de ser diferentes, de no ser como la mayoría, de dormir cerca de la miseria, donde las cosas tienen más ocasiones de oscurecer, de ser más sucias y delictivas. (Manresa, comunicación personal, 2017a)



De nens, Roger Bernat, 2003
Please, continue (Hamlet), Yan Duyvendak y Roger Bernat, 2011

Hamlet actor en el banco de los acusados y Tamarit, también actor, sentado en el mismo banco. Si bien el primero fue condenado por el público de la audiencia teatral de Bernat y Duyvendak en un juicio con los miembros que conforman el cuerpo jurídico del Estado, Tamarit fue condenado por los medios de comunicación del país²⁸ cómplices del espectro de un Estado putrefacto. Vivimos en la Edad Hamléctica, donde parece que en el clásico monólogo que abre la historia del príncipe de Dinamarca ya no hay lugar a duda y el veredicto se decide antes de empezar. La culpa de los acusados viene determinada por las lógicas de un Estado canalla, donde el estado de derecho absuelve al poder y condena a sus propias víctimas. Algo que Derrida ya mencionó cuando dejó dicho que el derecho no es en ningún caso la justicia y que, tal y como nos recuerda Laura Llevadot en *Democracia y soberanía* (2018), la relación aporética entre democracia y soberanía asienta sus bases en lo que Agamben definió como la «paradoja de la soberanía», en la que el soberano queda fuera de toda ley y que «toda ley habrá sido siempre instaurada desde un afuera de la ley» (p. 82).

²⁸ El dossier de apuntes que nos facilitó Laia Manresa, guionista de la película, con motivo de la investigación deja por escrito que los medios y agencia de comunicación que cubrieron el juicio del caso Raval fueron Europa Press, *El Periódico*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *Avui*, Abe, Efe, Ràdio Barcelona, Catalunya Ràdio, Com Ràdio, RNE, BTV, TVE, TV3, Onda Rambla, Cope, Antena 3 y Tele 5.

El derecho, como la igualdad democrática, pertenece al ámbito del cálculo; la justicia, como libertad al orden de lo incalculable. El derecho aplica la regla al caso, como una máquina de juicios determinantes, y querría que cualquier caso singular conviniera a la regla general reiterando el perfeccionamiento del artefacto. La máquina desearía ser la encarnación de la justicia, poseerla en su funcionamiento, pero como en aquel otro relato de Kafka, *En la colonia penitenciaria*, en cada aplicación de la regla sobre el caso la ley inscribe su crueldad maquinal. (Llevadot, 2018a, p. 83)

Y, es justamente en los intersticios entre derecho y justicia, donde Bernat y Duyvendak invitan al público de sus espectáculos a encarnar esta crueldad maquinal. Su teatro es un teatro de la crueldad, de los desposeídos por un sistema que busca culpables para legitimar sus abusos de poder y «el poder no consisteix sinó a exercir un domini sobre la vida, a escindir la vida dels homes d'una banda en una forma de vida dotada de drets però que reproduceix les estructures de dominació i de l'altra en una vida nua a mercè de la violència de la sobirania en la seva versió més salvatge i cruenta» (Llevadot, 2018b, p. 10). Así, *Please, continue (Hamlet)* nos invita a pensar, como hace Laura Llevadot en *Introducció a la vida no feixista* (2018), cómo por mucho que pensemos que nuestra vida es una vida con derechos, puede devenir una vida nuda [*nuda vita*] en manos del Estado y desprovista de agencia por sus formas de violencia sistémica.

Tamarit y el Hamlet de la generación *millennial* que Bernat y Duyvendak presentan en su función son juzgados a la vez por sus presuntos hechos y por –encima de todo– sus condiciones de vida. En sus historias se hace evidente la necesidad de pensar, como hace Athena Athanasiou, de qué maneras podemos «repensar las instituciones públicas (en el sentido de unas instituciones contra-públicas no unitarias, no fijadas y diferenciadas) al margen de la incorporación y la normalización. Necesitamos dejar de concebir las instituciones como cosas fijas, unitarias y localizables dentro de las cuales nos encontramos a nosotros mismos, y empezar a pensarlas como formaciones discursivas y afectivas que se encuentran dentro de nosotros, actuadas y encarnadas por nosotros» (Athanasiou, 2018, p. 124). La temporalidad performativa del juicio a Hamlet en las condiciones actuales de intensificación de la precariedad diferencial, recurre a las potencias políticas acerca de la agencia de los cuerpos y su centro de dolor,

no como estrategia de defensa, sino como una crítica a las instituciones públicas y sus procesos terapéuticos de normalización. El teatro de participación de *The Friendly Face of Fascism* pone en escena «el modo ambivalente de relacionarse con la institución por medio de no estar cómodo en las instituciones, y no estar cómodo con la propia presencia en las instituciones implica una reconfiguración performativa de las instituciones como centros indeterminados de conflicto y lucha» (Athanasiou, 2018, p. 129). En este sentido, tanto Roger Bernat e Yan Duyvendak, como Joaquim Jordà, activan la máquina teatral del sistema para hacernos cómplices en la movilización colectiva de las formas de resistencia, reimaginación y restitución política de las instituciones públicas.

La temporalidad entre cuerpos

Las prácticas documentales de Joaquim Jordà llevan implícito un trabajo de investigación y acción que se constituyen como una estética crítica a los dispositivos del poder y a sus instituciones. Por eso su cine respira urgencia y necesidad. «El de Jordà es un cine que piensa, que impulsa a pensar», deja escrito Isaki Lacuesta en su cuaderno de notas sobre el cineasta (comunicación personal, 2019b). Es un cine que va haciéndose en constante pensamiento. Sus películas «*escritas sin guión*» son el resultado de un proceso de cocreación con la realidad²⁹ que corresponde al *con-dentro-de-contra* que señala Athena Athanasiou refiriéndose a la desposesión como epistemología crítica. En la filmografía de Jordà se hacen presentes un conjunto de políticas espectrales de proximidad (entre cuerpos y fantasmagorías) que ponen en marcha dispositivos críticos contra la violencia normalizadora de las instituciones. Lo vemos en la recreación del dispositivo de asamblea en *Numax presenta...*(1979) por parte de los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona; en las escenas de *Veinte años no es nada* (2004), donde estos mismos trabajadores

²⁹ Mark Fisher explica en *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* (2016) que lo Real es aquello que toda «realidad» debe suprimir; de hecho, la realidad se constituye a sí misma gracias a esta represión. Lo Real es una *x* impávida a cualquier intento de representación, un vacío traumático del que solo nos llegan atisbos a través de las fracturas e inconsistencias en el campo de la realidad aparente. De manera que una estrategia contra el realismo capitalista podría ser la invocación de lo Real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta.

se miran en el espejo del tiempo, o, en la teatralización de la institución psiquiátrica en *Monos como Becky* (1999), donde reaparecen las viejas técnicas de dominio pisco-social que pusieron en marcha figuras como la del neurocirujano portugués Egas Moniz. En la mayoría de sus películas, la puesta en acto documental consiste en la creación de cortocircuitos en las expectativas de la comunicación social mediante figuras de discurso como el efecto de «extrañamiento» brechtiano o el «descentramiento» de Guy Debord. En su reapropiación del teatro político y de las artes performativas, el cine de Jordà actúa mediante un conjunto de saberes situados y una temporalidad compartida entre los cuerpos que habitan las instituciones, ya sean estas una asamblea, un juzgado o un centro psiquiátrico. En su práctica, la lucha por hacer que la vida sea más soportable lleva implícita una política de defender las instituciones y espacios públicos del cálculo de la desposesión neoliberal. Recordemos a Hamlet precarizado y sentado en el banco de los acusados sin estudios ni trabajo, sin asistencia social, trastornado, triste y abatido, doliente de fatiga crónica e insomnio, indulgente, deprimido, con tendencias suicidas...

La lucha por hacer la vida más soportable en el presente implica el trabajo de elaborar y re-habitar heterotopías, es decir, lugares y momentos incipientes desde los cuales emprender una y otra vez prácticas colectivas de desafío a las configuraciones normativas, de oposición a la injusticia institucionalizada y de institución de prácticas diferentes, más justas e igualitarias. (Athanasiou, 2018, pp. 117-118).

Las películas de Joaquim Jordà son una invitación a respirar, y con el respirar viene la imaginación. Con el respirar viene la posibilidad. Por eso, volver a mirar *en* el cine de Jordà responde con urgencia a la principal demanda biopolítica entorno a la gran carencia de las sociedades de la visualidad, la de la autenticidad de la vida que se vive, o, en palabras de Ulrich Beck (2011): «la necesidad de tener una vida propia». Pero, como explica el filósofo Jorge Larrosa en su aparición en *Monos como Becky*, a menudo utilizamos la palabra *vida* para aludir a sus diferentes significados y esto permite expresiones tan paradójicas como «esta vida no es vida» o «la vida está en otra parte». Los griegos, dice Larrosa recuperando el pensamiento aristotélico, tenían dos palabras para vida: ζωή (zoè) y Βίος (bíos). La primera es una vida desnuda, vida como supervivencia, una vida

que se mide por su duración y por la ausencia de dolor y el incremento de la satisfacción. Pero *bíos* es siempre la vida de alguien, el objeto de una biografía, una vida singular que tiene sentido independientemente de lo que dure y lo que duela. Por eso frente al callejón sin salida de la pregunta ¿qué vida vale la pena vivir? o ¿hasta qué punto se puede *matar la vida para salvar la vida*? Joaquim Jordà responde con un proceso de investigación *con-dentro-de-contra* las heterotopías,³⁰ a través de las artes performativas y espectropolíticas.

Monos como Becky (1999) es una película que funciona como conjuro al espectro de Antonio Egas Moniz y a las formas de la leucotomía social. Moniz fue un psiquiatra y neurocirujano portugués asociado a dos de los descubrimientos en las neurociencias del siglo pasado. El primero fue la angiografía cerebral, una técnica que permitió diagnosticar la localización de una enfermedad en el cerebro. Y, el segundo, un procedimiento que

³⁰ El tropo *heterotopía* fue presentado por Michel Foucault en su conferencia *Des espaces autres*, pronunciada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos el 14 de marzo de 1967 y publicacada por primera vez en 1984. En las reflexiones que dejó anotadas en su conferencia dedicada a las topologías espaciales de su presente en relación con la crisis espacial de la Historia y atravesando el ejemplo del cementerio como caso de estudio, Foucault describe las heterotopías como «un conjunto de relaciones por cual se puede definir el emplazamiento», más concretamente, los que «tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero en un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que se encuentran por ellos designados, reflejados o reververados»; [...] «especies de lugares que están fuera de todos lo lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables» (Foucault, 2010, pp. 68-70). Las heterotopías se definen, según el filósofo, por seis principios que trataremos de sitetizar brevemente para que el lector pueda acceder a ellos: «1. No hay una sola cultura en el mundo que no constituya heterotopías. 2. Cada heterotopía tiene un funcionamiento muy preciso y estipulado en el interior de la sociedad, y la misma heterotopía, según la sincronía de la cultura en la que se encienytra, puede tener uno u otro funcionamiento. 3. La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. 4. Estan ligadas, la mayoría de veces, a recortes del tiempo, es decir que abren lo que se podría decir por simetría, heterocronías. 5. Las heterotopías siempre suponen un sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna pentreables. Se entra con permiso y una vez se ha realizado cierta cantidad de gestos. 6. Tienen, respecto del espacio restante, una función. O bien tiene la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real. O bien, por el contrario, creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el vuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso» (pp. 71-80). Respecto al tercer principio, Foucault remarca el cine y el teatro como heterotopías capaces de abrir otros espacios, y dice: «Es así como el Teatro hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares que son ajenos unos a otros; es así como el cine es una muy curiosa sala rectangular, en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, se proyecta un espacio de tres dimensiones; pero tal vez el ejemplo más antiguo de esas heterotopías, en forma de emplazamientos contradictorios, es el jardín. [...] El jardín conecta con las cuatro paredes del mundo» (p. 75).

consistía en colocar un instrumento en el cráneo para llegar al cerebro y destruir una «zona nuclear» del mismo. Moniz interfirió en los «comportamientos indeseables no controlados» y «moralmente o socialmente inconvenientes» de los individuos. Fue uno de los precursores de los modelos disciplinarios de control biopolítico que a lo largo del siglo pasado se ocuparon de paliar el sufrimiento social mediante la eliminación higiénica de sus *conductas*. Asimismo, la biografía de Egas Moniz era, según comenta Jordà, una excusa para plantear la reflexión entre los límites de la normalidad y la enfermedad, y observar cómo la sociedad los percibía. «Lo sano y lo enfermo son dos estados relacionados, pero no existe la misma relación entre lo enfermo y lo anormal. La enfermedad es un concepto físico mientras que la normalidad es un consenso social», nos dice Jordà.

–Podrías exponer *Monos como Becky* en forma de sinopsis?

–No, porque no existe. Todavía estamos en ello. No hay guión.

– ¿Cuál era, entonces, tu intención cuando hiciste la película?

– Demostrar la dificultad de establecer límites entre la normalidad y la anormalidad, y la precariedad de los tratamientos para «devolver la anormalidad a la normalidad».

(Lacuesta, comunicación personal, 2019b)

La paradoja de una lucha por una vida más soportable es abordada en *Monos como Becky* mediante una *mise en abyme* teatral. Un teatro de las instituciones disciplinarias, de los hospitales psiquiátricos y de los «locos oficiales». Los internos de Malgrat de Mar son los actores de la película que Joaquim Jordà y Núria Villazán les invitan a representar. A lo largo de la película ensayan una obra de teatro³¹ sobre el final de la vida de Egas

³¹ En la comunicación personal que hemos mantenido con Isaki Lacuesta a lo largo de esta investigación, el cineasta nos facilitó los textos publicados e inéditos que ha escrito sobre el cine de Joaquim Jordà a lo largo de su carrera. Cuando Joaquim Jordà llevaba una semana en la sala de montaje visionando *Monos como Becky* con Núria Villazán y Sergi Dies, Lacuesta le hizo una entrevista que tituló «La normalidad y la anormalidad: *Monos como Becky*». Citamos a continuación dos preguntas acerca de lo teatral en la película:

Isaki Lacuesta –Hay otra frase de Artaud que quería que comentaras. «Con un diagnóstico de locura se amordazó a Edgar Poe, a Baudelaire, a Gérard de Nerval, y al imposible conde de Lautreaumont, porque se temió que la poesía saliera de los libros y derrocará a la realidad».

Joaquim Jordà –Hay otras frases de Artaud que me parecen muy justas, muy ricas y muy acertadas, pero esta me parece exageradamente pretenciosa, y además falsa. La poesía jamás derrota a la realidad. Muchas veces la realidad es poesía. No hay una contraposición. Me parece de las pocas frases retóricas (es decir, pomposa, grandilocuente, falsa) que Artaud utilizó en su vida.

Moniz. Interpretan los papeles secundarios de la trama: el de la mujer del neurocirujano, su paciente, su asesino... Pero el papel principal de la recreación teatral está reservado a João Maria Pinto, un actor de teatro profesional portugués que en 1978 fue internado veinte días en un hospital de psiquiatría a causa de una depresión profunda movida por ideas suicidas. João Maria Pinto fue catalogado de «maniaco depresivo» y sometido a la sedación clínica y a las manos quirúrgicas del fantasma de Monitz. Además de los ensayos con el grupo de internos y con Maria Pinto, el actor portugués también interpreta algunas escenas de ficción sobre fragmentos de la vida de Monitz, que son registrados por el equipo de rodaje y montados en la película junto a testimonios de personas cercanas al neurocirujano, como alguno de sus familiares, y junto a imágenes de los objetos guardados en su casa-museo. También se mezclan en la trama reflexiones y aportaciones argumentales de sociólogos, filósofos y psiquiatras. A la mitad del largometraje, el neurocirujano João Lobo Antunes piensa en voz alta:

El doctor Egas Moniz pidió un cerebro de los que estaban en formol en una escena, digamos, hamletiana. Un *to be or not to be* con el cerebro en la mano... Cogiendo un lápiz, dijo: «debe dar aquí», y simuló el acto que acabo por ser, en el fondo, el primer acto quirúrgico de tratamiento de una dolencia mental. (Jordà y Villazán, 1999)

Es desde el rol de actores, que los internos de Malgrat de Mar coexisten con el equipo de rodaje de la película en esa «proximidad distante», que Athanasiou atribuye a la desposesión como «una matriz conceptual provisional destinada a explicar la cuestión del tiempo político a base de poner en acción una crítica de lo presente y de movilizar epistemologías y temporalidades críticas en defensa de lo que todavía está por venir»

IL –Sin embargo, en la película introduces una representación teatral en el contexto de un documental, una ficción en pugna con la realidad.

JJ –Sí, porque en el guión de ficción ya estuvo. El documental jamás ha tenido guión, pero sí ha tenido recuerdos, ecos y resonancias del guión de ficción, donde sí había una representación teatral, y lo he recuperado. Primero era un intento de aprovechar una parte del guión perdido, pero luego ha adquirido una autonomía que me parece que será una pieza fundamental en ese documental. Que tampoco sé si llamarle documental, porque es un pseudodocumental: es un documental donde hay actores, donde hay representaciones... En esa película, el teatro... si a la palabra teatro le quitas su sentido más literal y la conviertes en «representación de», pues sí, hay mucha representación.

(Athanasίου, 2019, p. 112). La «desposesión»³² consiste en esta matriz conceptual y es, al mismo tiempo, intrínseca a los procesos por los cuales se forman los sujetos en la pérdida y en las relaciones mutuas; es decir, en perpetuo estado de crisis.

En la primera escena de *Monos como Becky* vemos como el público de la sala de cine abandona el espacio después de una proyección; y en cambio, la última escena es el visionado del registro de la ficción teatral por parte de los protagonistas de la película y la escucha colectiva de sus comentarios en una sala del centro terapéutico de Malgrat, convertida ahora en un cinefórum (o cine-fórum-terapia). Se comparten las impresiones llevadas a cabo a lo largo del proceso de creación documental: «Ha sido como mirarse al espejo dos veces», expone Ramsés, uno de los internos que lleva más tiempo sometido a las normas de la institución psiquiátrica y a la sombra de los fantasmas de la sociedad disciplinaria. «Es preciso saber que el fantasma está ahí», dice Derrida. Aunque sea en la apertura de la promesa o de la espera, antes de su primera aparición: habrá sido segunda desde la primera vez. «*Dos veces a la vez*, iterabilidad originaria, irreductible virtualidad de ese espacio y de ese tiempo. Por eso es por lo que hay que pensar de otro modo la “vez” o la fecha de un acontecimiento» (Derrida, 1995, p. 183). Pensar de otro modo la vez o la fecha del acontecimiento. Pensar por segunda vez. De nuevo a la *Matrioshka* de la ficción espectropolítica, a la fantasmagoría, al cine dialógico. Lo que se pone en juego es una dialéctica transtemporal, un materialismo histórico o materialismo espectral descrito por el crítico Fran Benavente como «una forma terapéutica de recuperación de una imagen y una voz donde el teatro se entiende como una dinámica conversacional, como intercambio y participación» (Benavente, 2012, p. 613).

Según los amigos que lo conocían, Jordà fue un gran conversador. Ofreció plataformas para un debate sobre nuestras condiciones de posibilidad de una *vida que ya no es vida*. Carles Guerra, en su mirada sobre la recuperación de la militancia biopolítica del cine de Joaquim Jordà, sostiene que «sus prácticas documentales eran espacios comunes para que ese debate se sostenga en público» (Guerra, 2014, p. 55). Y quizás, la potencia de sus dinámicas conversacionales, como práctica para la recuperación y restitución de imágenes y voces perdidas en el tiempo, se

³² Judith Butler y Athena Athanasiou exploran el concepto de *desposesión* en *Desposesión: lo performativo en lo político* (2017) en relación con sus vínculos con la subjetividad, la protesta colectiva, la relacionalidad, la precariedad y la biopolítica, por fuera de la lógica convencional de la posesión, sello distintivo del capitalismo y el liberalismo.

deba, además de a su generosidad, a la posibilidad que tienen las artes performativas para dar respuestas físicas y somatopolíticas a una actualidad en permanente movimiento. Un performatividad creadora de realidad *con* cuerpos diversos, ausencias y tecnologías, que actúa con las potencias de poner en acto y hacer experiencia. Esto es lo que el cine de Joaquim Jordà *hacía*. Poner en acto los cuerpos y sus fantasmas. Movilizarlos. Preguntar y responder a una realidad fugitiva que se escapa ante nuestros ojos.

Si yo fuera tan buen conversador como Jordà, seguro que tampoco escribiría. En vez de proseguir con estas líneas, les citaría en algún bar y, tratando de imitar su voz de Teófilo Gauthier en las cavernas, les contaría algunas de esas estupendas anécdotas autobiográficas que de vez en cuando desgrana, y que son como un guión redondo que nunca rodará, ni puñetera falta que hace. (Lacuesta, comunicación personal, 2019b)

Anécdotas autobiográficas que en el caso de *Monos como Becky* fueron rodadas «sin miedo a morir». Porque quizás la historia que cruza todas las historias, o el fantasma de todos los fantasmas que es exorcizado a lo largo del proceso de creación del film es el de la propia muerte del director. Joaquim Jordà aborda el callejón sin salida de la pregunta «hasta qué punto se puede matar la vida para salvar la vida» o «cómo vivir una vida sin vida» poco después de que la suya se viera marcada por un accidente cerebrovascular que le provocó una alexia agnóstica. Una afectación del sistema que comporta una falta de reconocimiento de los objetos y las imágenes y que será el motivo central de su investigación en *Mas allá del espejo*, la última de sus películas, estrenada en 2006, pero que en *Monos Como Becky* aparece frente a cámara en toda su materialidad.

Isaki Lacuesta –En *Dante...* se incluye como *leitmotiv* la filmación documental de una operación quirúrgica de un ojo, que siempre ha sido vista como homenaje a Buñuel, por una parte, y por otra como una invitación a cambiar la forma de mirar. ¿Crees que las operaciones cerebrales de *Monos como Becky* podrán verse como una invitación a cambiar la forma de pensar?

Joaquim Jordà –No sé cómo podrán verse. Has hablado siempre de «ser visto»; yo no sé cómo será visto lo que todavía no ha sido visto, ni en el fondo existe. (Lacuesta, comunicación personal, 2019b)

A propósito de la autobiografía, la comisaria e investigadora Estrella de Diego sugiere que «en los proyectos autobiográficos el propio cuerpo, la imagen que reconocemos como “nosotros” ha salido del encuadre. Y tal vez por eso, recurrir al propio rostro como estrategia autobiográfica es infrecuente. En el autorretrato la cara, máscara, pasa a un territorio para la representación de la vida de los otros, los que quisimos ser o hubiésemos podido ser» (Conde-Salazar, 2009, p. 138). *Monos como Becky* es una historia en blanco y negro sobre la vida como supervivencia (*zoè*) en dialogo con la biografía de Jordà, sobreimpresa a color, que nos acerca a la experiencia subjetiva del proceso terapéutico de tratamiento neurológico. Quizás por eso, una de las secuencias más rememoradas de su película es la conversación que mantiene Ramsés con el cineasta sobre la dosis de medicación que consumen ambos y sobre los efectos que produce en sus cuerpos y en su día a día. Una conversación en la que dos vidas se encuentran y se miran, se reconocen la una *en* la otra.

En los diarios de trabajo de Isaki Lacuesta, ayudante de cámara en *Monos como Becky*, Jordà explica el rodaje en el manicomio de Portugal donde entra en juego el testimonio biográfico de João Maria Pinto mediante una yuxtaposición de dispositivos. Jordà explica cómo ese hospital psiquiátrico, todavía hoy en activo, fue construido con la estructura arquitectónica más recurrente: todas sus celdas fueron dispuestas en forma de círculo panóptico para facilitar la vigilancia de los internos. De hecho, la mayoría de los manicomios eran monasterios reciclados porque el tipo de actividades que se llevan a cabo allí y las funciones que el edificio debían solventar eran muy parecidas. «Esa semejanza funcional entre monasterios y manicomios no deja de ser significativa, ¿no crees?» (Lacuesta, comunicación personal, 2019b). Su semejanza formal se debe, precisamente, a los procesos de normalización que ya en el siglo XVIII se extendieron mediante dispositivos como el panóptico con el objetivo de «maximizar la salud» y aumentar el índice de producción de una «población sana». Pero este sistema hoy está en crisis. Hoy, la forma en la que nos dominan es la vida misma, su normalidad. En esto consiste la cara positiva de poder normalizador, ya no se restringe sino que se construye normalidad mediante procesos terapéuticos de inclusión social. Las anomalías son, entonces, los fantasmas del poder terapéutico, que vienen a recordarnos el precio que hay que pagar para soportar la normalidad.

Para entender los malestares de nuestra sociedad actual, de la relación capitalismo-realidad, de la derrota del movimiento obrero y el auge del

neoliberalismo, López Petit utiliza la metáfora «vivimos en el vientre de la bestia». La sensación de impotencia, la desproporción entre lo que se quiere hacer y lo que se puede ser, es la fenomenología de nuestro tiempo, nos dice. Nuestra vida, el activismo permanente de la unidad terapéutica. Vivimos alimentando la bestia que nos encierra y nos somete.

En este contexto el poder terapéutico cumple tres funciones clave: nos mantiene con el mínimo de vida para poder soportar y no caer fuera de la movilización, hace posible el ser precario, actúa como una medicalización generalizada de las condiciones de posibilidad. El poder terapéutico es la gestión medicalizada de nuestra vulnerabilidad. Reintroduce los residuos sociales dentro de la maquina capitalista para que sean reutilizados. Por eso, el poder terapéutico debe ser despolitizador, construye su relación de poder camuflándola de protección y ayuda, reconduce el malestar general. El poder terapéutico nos mantiene clavados a nuestra vida, privada, sostenible pero al borde de la crisis. La vida es el no-vivir para poder vivir. Dice: «llega a ser el que eres». Algo que reconocemos hoy en la mayoría de los discursos de autoayuda. Lo que se necesita en la empresa del poder terapéutico son individuos motivados. La imposibilidad insoportable es aquello que escupe. El juicio permanente contra los enfermos de normalidad en el fondo se resume en el «vive o muere pero deja de molestar». Y es cuando vamos hacia adentro, que esta imposibilidad insoportable se confunde con el propio cuerpo y la vida se venga de ser vivida. Es entonces cuando se oye el monologo interior: «no puedo más». La frase que las anomalías oyen, una cuerda que asfixia. Aquí tenemos dos opciones: ascender por la cuerda del «no puedo más» para ver quién es el que está aguantando esta cuerda, o convertir el no puedo más en una posición conquistada. Rendirnos y encerrarnos en el centro de dolor o por el contrario hacerse con la fuerza de dolor y dirigirla al corazón de lo insoluble, y, entonces, es cuando se disfruta de la extraña alegría que da la lucha de estar en pie. Apropiarnos de la fuerza de dolor es politizar el malestar. (López Petit, 2020)

En esto consiste el proceso de trabajo de *Monos como Becky*, en la politicización del malestar. Su dispositivo cinematográfico cuestiona los procesos de normalización del poder terapéutico en nuestra sociedad. Asimismo, su cine es un dispositivo crítico sobre las construcciones sensibles

o afectivas en torno a la visión, que consiste en la creación de lugares intermedios entre su propia mirada como cineasta y la de todos los agentes, actores e instituciones que se relacionan con su película. En sus procesos documentales se descubre el manto de lo visible para que podamos reconocer las estructuras sistémicas que permanecen ocultas en la nuestra mirada como espectador del mundo. Sus películas son «espacios donde cada mirada asume una relación activa en el proceso de composición y edición de esa arquitectura efímera que construye los pilares de otros posibles» (Buitrago, 2009, p. 10). Por eso, el cine de Joaquim Jordà es, en el marco de esta investigación, una práctica nuclear que nos permite entender la visualidad crítica como una arquitectura de la mirada, una crítica a los ojos que nos miran y que con su mirada nos etiquetan, categorizan y ordenan en el seno de la sociedad.

El más más allá

«Antes de saber lo que está viendo, Joaquim hace un gesto con las manos», le explica la terapeuta de Jordà a Esther Chumillas.

La partida empezó mucho tiempo antes.
Ya había muchas bajas por ambas partes.
En el momento en que Esther se incorpora al juego,
bajo la apariencia de un peón blanco,
la situación es la siguiente:
las rojas resisten con tres piezas:
rey, reina y caballo;
las blancas atacan con peón, torre, rey y reina.
(Jordà, 2006)

Con un tablero de ajedrez a escala humana abre la película póstuma de Jordà. Su último proyecto documental es, seguramente, el más autorreferencial. En esta ocasión, el film agrupa el testimonio de diferentes personas que comparten un mismo diagnóstico. Las protagonistas viven *con* una «visión disfuncional» como consecuencia de alteraciones en el sistema neurotransmisor causadas por diagnósticos como una meningitis o un tumor cerebral. Aunque el eje argumental del film se concentra en el día a día de las personas, y no tanto en la enfermedad, la película presenta, a través de las voces que la componen, un estudio sobre la agnosia visual y sus

afectaciones en la subjetividad humana. La agnosia visual es una alteración del sistema neurológico y de la memoria visual que impide reconocer el mundo bajo las lógicas en las que aprendemos a hacerlo en nuestra cultura occidental, y que a lo largo del film funciona como metáfora sobre la «visión normal» y la visión normalizadora. El proyecto documental *Más allá del espejo* nace cuando Joaquim Jordà lee en el periódico *El País* una noticia sobre el caso de una chica que vive con algunos síntomas que el propio cineasta reconoce como consecuencia de su infarto cerebral en 1997.

La noticia hablaba de una muchacha, Esther, que con 16 años cae en una enfermedad que los médicos pronostican como una gripe. Pero a los pocos días, está casi muerta, ciega, parálitica y agónica. La llevan a un hospital de Madrid, al Niño Jesús, y allí la salvan, aunque entre otras cosas, sigue parálitica y ciega. Poco a poco, gracias a un terapeuta, Esther vuelve a caminar, pero ha perdido una capacidad: entre la visión y la recepción cerebral de la misma hay una pérdida, de manera que ve pero no reconoce. Ve fragmentariamente. (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p. 52)

Con este punto de partida, Joaquim Jordà empieza su investigación. Siempre a través de relaciones humanas, porque una de las capacidades estéticas y políticas de los dispositivos cinematográficos de Jordà es, precisamente, esta: establecer vínculos afectivos entre los diferentes actores de sus películas para re-habitar conjuntamente las heterotopías que conforman nuestro mundo hiperfuncional. Joaquim acompaña a Esther en una de sus revisiones con la terapeuta. En el encuentro se explica que lo que más «problemas» causa a Esther es la desorientación y la falta de reconocimiento de imágenes, objetos y lugares, pero también de las expresiones y las emociones asociadas a estos. Ahora, ya reconoce las cifras y las letras aunque todavía le cuesta hacer operaciones. «Esto es una televisión porque tiene antena», dice Esther en una de las dinámicas de recuperación que consiste, básicamente, en la decodificación de signos. La agnosia visual supone la pérdida de la relación semiótica con el entorno. Por eso, cuando Esther ve que el moflete de su padre sube por su mejilla no sabe si le felicitará o se enfadará con ella por no haber hecho los deberes. Clint Eastwood es ahora Julio Iglesias, un bosque con una cascada es un paisaje en ruinas, y unas gafas son una bicicleta...

La autobiografía de Jordà en *Más allá del espejo* como metáfora espectral nos permite pensar la posibilidad de recodificar el mundo. Las personas con agnosia visual dejan de ser ellas mismas y su otredad ya no reconoce los signos que confirman su vida. Se sienten extrañas en el mundo que habitan porque ya las cosas carecen de significado. Su percepción ha cambiado. Les cuesta entender los objetos en su «globalidad». Más bien suman los detalles y las características de lo que quieren reconocer para identificar su función utilitaria, su sentido semántico y su relación emocional. En la universidad donde Esther estudia Magisterio han colocado una serie de carteles en las puertas para que pueda identificar el lugar porque los lugares como la universidad conviven con unos códigos estructurales que comparte la «gente normal». Pero a Esther, en cambio, le es más fácil reconocer a la gente por su voz que por su apariencia física. «Leí mi texto y no lo reconocí», dice Joaquim Jordà en una de las confesiones a su amiga. Él tiene afectados los dos sistemas, el de codificación y decodificación, y la disociación entre imagen y sonido le supone una pérdida considerable en los códigos de comunicación. El dilema que plantea *Más allá de un espejo* es si deberíamos recodificar el mundo y abrir nuestra percepción a otras visualidades posibles.

Alicia es una estructura tan caprichosa como una partida de ajedrez, que es el esquema notorio del relato... Es la ilustración de una partida, a pesar de que nunca hay referencias a ella. Se rige por reglas, sí, pero que admiten miles de combinaciones posibles, y además en el curso del relato, Lewis Carroll realiza jugadas que no se pueden hacer. (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p. 51)

Lo que la película *hace* es cambiar la forma del tablero de ajedrez. El documental es la partida. Supuestamente, Esther es un peón que a lo largo del juego se convierte en un peón coronado, una reina. Su historia nos cuenta cómo consigue hacer lo que ella quiere: «la terapia propia y la de los demás». Su último movimiento consiste en hacer oposiciones y entrar en una escuela de niños con diversidad funcional y con una «voluntad inmensa» logra sus objetivos. Pero tal y como nos explica Isaki Lacuesta en sus notas, más allá de la historia sobre la superación personal, «Jordà nos sacude en lo más profundo desde una proximidad y una empatía insólitas porque al mostrarse a cara descubierta logra un pequeño milagro, que nos miremos en su espejo y nos veamos a nosotros mismos actuar».

Vivir viéndose vivir

La metáfora de tablero humano [*tableau vivant*] en la película *Más allá del espejo* de Joaquim Jordà se desplaza del espacio de representación documental al de la participación escénica en la *performance* colectiva *Domini Públic*, que Roger Bernat estrena por primera vez el 10 de abril de 2008 en el Teatre Lliure de Barcelona, y que funciona como una declaración de intenciones sobre lo que debería ser hoy el teatro político. En la película de Jordà el tablero aparece de forma reiterada en una analogía teatral. El film está estructurado a través del montaje de los once movimientos de una partida de ajedrez protagonizada por unas figuras escultóricas de proporciones humanas con cuerpo de ficha y rostro humano. Cada ficha tiene el rostro de uno de los protagonistas de la historia. En los planos intersticiales, vemos como estas figuras se mueven por un tablero ubicado en el espacio público que Jordà localizó en un mirador de Cadaqués. Las escenas teatrales marcan el desarrollo de los acontecimientos a los que nos acerca el film y funcionan como estructura argumental en la trama de la película. Sin embargo, en *Domini Públic*, Roger Bernat desplaza el tablero a una plaza, en los exteriores del teatro, para conducir al público como si fueran las fichas del juego al que han aceptado participar. Aunque, ahora, el artificio desaparece y el público se confronta con el vacío (vacío de actores, de escenografía, de narración), se convierte en objeto, en la propia representación.

«*Domini Públic* es un juego de mesa de tamaño real en el que el espectador es más que un simple peón», explica Bernat en su página web. El espectáculo siempre se desarrolla en el espacio público, menos en la parte final, en la que los jugadores entran en el teatro, donde pueden ver proyectadas las imágenes de aquello que ha sucedido, junto a una maqueta escultórica en miniatura del lugar. El juego es el siguiente: el público dispone de unos auriculares a través de los cuales se emiten preguntas acerca de sus condiciones vida, su trabajo, sus hábitos de consumo, sobre aquello que desean, y se les invita a seguir una serie de instrucciones. «Si vives de plaza Catalunya para arriba vete a la derecha y si vives de plaza Catalunya para abajo vete a la izquierda». Las instrucciones y las acciones performativas que derivan de las respuestas suscitan movimientos simples de los participantes que acaban provocando su disgregación por grupos. Estas microcomunidades son el reflejo de los patrones subyacentes de la historia que Bernat ha decidido contar.



Más allá del espejo, Joaquim Jordà, 2006
Domini Públic, Roger Bernat, 2008

«Si ganas más de mil euros ves a la derecha y si ganas menos de mil euros vete a la izquierda». Uno empieza a pensar si la persona que tiene delante parece que gane el sueldo que gana o que *esos otros* sí que parecen personas que han estudiado en la universidad. Con la creación de estas diferencias aparecen los prejuicios sociales, y estos se mitifican o desmitifican en función de la posición que ocupa el público en el tablero. *Domini Públic* se ha celebrado en lugares como Japón, Canadá, Chile, Túnez y otros países de Europa, pero la respuesta, según el dramaturgo, es muy parecida. Esto es porque cualquier persona quiere ser escuchada y quiere compartir su manera de ver el mundo con los demás. Sin embargo, la experiencia es paradójica porque mientras cada persona está aislada en su relato-mundo sonoro, sigue formando parte de un grupo de individuos que responden de la misma manera que él. De hecho, este movimiento nos deja ver de qué forma se construyen los procesos de individuación social. Lo íntimo se hace público en un universo ficcional donde al final cada persona del público reconoce cuales son las reglas del juego y decide si quiere jugar o conspirar. En cualquier caso la conspiración forma parte del espectáculo porque incluso el tramposo queda atrapado en la trampa...

Si el siglo XIX fue un siglo de actores y el siglo XX fue un siglo de directores, el siglo XXI es un siglo de espectadores. Ahora la estrategias son diferentes. El teatro de participación de Roger Bernat se interroga sobre los límites de aquello que hace del público *lo público*, preguntándose, a su vez, por cuáles son las posibilidades de cambio o de transformación por parte de

la esfera pública en las ficciones políticas que gobiernan nuestro día a día. Más que un teatro de participación que rechaza la representación, las escenas que crea *The Friendly Face of Fascism*, la compañía de teatro de Bernat, reformulan el campo de posibilidades de la acción colectiva.

Desde finales del siglo XIX los dispositivos no han hecho más que multiplicarse y se han convertido en los verdaderos escenarios donde se objetiva el poder y se dictan modelos de conducta. Pantallas, redes y plataformas son los escenarios teatrales de la actualidad, han tomado el lugar que ocupaba el escenario teatral y han liberado al teatro de ser el lugar donde se representa y construye el mundo. El escenario teatral ha pasado de ser el lugar hegemónico en el que representar el mundo para convertirse en un proyecto colectivo que reflexiona sobre los dispositivos que se implantaron sobre el modelo teatral que los precede. El teatro, conocedor de los resortes, trucos y mecanismos del espectáculo, es el dispositivo que, al reflexionar sobre sí mismo, reflexiona a su vez sobre los dispositivos en su conjunto. (Cornago y Bernat, 2016, p. 215)

Según Bernat, existe la falsa creencia por la cual la movilización es en sí emancipadora: «Para poder interpretar, para ser intérprete y no solo ejecutante, hay que tomar distancia». La paradoja de sumergir al público en una acción en la que a su vez debe tomar distancia si quiere interpretar aquello que está viviendo es, según el dramaturgo, lo que el teatro ha intentado siempre: «La etimología de las palabras *teatro* y *teoría* es la misma, todo acaba siendo una cuestión de visión. En el teatro llamado de participación de lo que se trata no es de movilizarse, sino de verse movilizado» (2016, p. 216). Por tanto, no se trata de desinhibirse, sino de inhibirse viéndose actuar. Esta es la paradoja que propone la estética teatral de FFF: «vivir viéndose vivir». En una constante circularidad de los roles que nos ha tocado vivir, el secreto del teatro político de hoy estaría, según Bernat, en «deshacer la relación que une al director con el actor, al dictador con el ciudadano, al representante del votante». Esta comprensión acerca de la ficción teatral de nuestras vidas, del reencuentro entre teatro y sociedad, propone una revisión contemporánea al Teatro del Oprimido, que gestó el dramaturgo Augusto Boal, quién a lo largo de la década de los cincuenta impulsó, en Brasil, un movimiento estético en el que la práctica del arte escénico se entendía como una actividad dedicada a la mejora

efectiva de la vida de los grupos sociales menos favorecidos. Boal perseguía la toma de conciencia y emancipación de los participantes y del público a través del Teatro Imagen. En 1976, Boal escribe:

En aquella época, utilizábamos técnicas muy sencillas, casi intuitivas. Más tarde, desarrollamos otras más elaboradas y complejas, especialmente en el *Arco iris del deseo*, que trata de las opresiones interiorizadas. La llamada imagen de transición tenía por objeto ayudar a los participantes a pensar con imágenes, a debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose solo de sus propios cuerpos (posturas corporales, expresiones faciales, distancias y proximidades, etc.) y de objetos. (Boal, 2015, p. 41)

Los comienzos del Teatro Imagen se trabajaron a partir de cuatro indicaciones o marcas para la interpretación. Primero se pedía a los *espect-actores*, como si fuesen escultores, que esculpieran un grupo de estatuas, es decir imágenes formadas por los cuerpos de los demás que revelaran visualmente un pensamiento colectivo, una opinión generalizada, sobre un tema dado. Por ejemplo: En Francia, el desempleo; en Portugal, la familia; en Suecia, la opresión sexual masculina y femenina... Si el público no estaba de acuerdo con la configuración de la imagen podía intervenir en ella o completarla: «Cuando finalmente haya un acuerdo, tendremos una imagen real, que es siempre la representación de una opresión» (Boal, 2015, p. 42). Después de esta primera acción se pedía a los participantes que construyeran colaborativamente una «imagen ideal», un *sueño* cuyos problemas hubieran desaparecido. El tercer paso consistía en volver a la imagen real y comenzar el debate. Cada espect-actor tenía la oportunidad de modificar la estatua con el fin de mostrar cómo sería posible pasar de esa «realidad concreta» a la «realidad deseada». Y, así, se construían las «imágenes transición». La única condición era que el espect-actor pensara con sus propias imágenes y que hablara con sus manos, como hace un escultor. Finalmente, se pedía a los actores que estaban interpretando la figuración-estatua que ellos mismos modificaran la «realidad opresiva», en cámara lenta o en movimientos intermitentes, actuando como el personaje que encarnaba y no como harían ellos mismos. Roger Bernat escribe en 2010 algunas reflexiones acerca de las relaciones de *Domini Públic* con el teatro de Boal y la performatividad del artista visual Santiago Sierra.

La diferencia fundamental es que si bien Boal mantiene la esperanza de transformar al intérprete a través de la práctica artística, Sierra renuncia a esa dimensión. Para Sierra el trabajo es tiempo vacío y el tiempo vacío se paga con dinero. Los intérpretes de Sierra no se emanciparán a través del trabajo realizado para la obra sino que reproducirán hasta el absurdo la inutilidad de todo trabajo y la perversa ecuación que convierte la plusvalía en beneficio (del empresario o artista). Sierra reproduce en su obra las condiciones de explotación de los colectivos desfavorecidos explotándolos de nuevo; Boal toma más distancia y, si bien reproduce las condiciones de explotación sobre el escenario, no las repite en la organización del trabajo teatral. *Domini Públic* se emparenta con el trabajo de Boal porque se define y reivindica como teatro y lo hace desde una perspectiva en la que el espectador pasa a ocupar el escenario. Sin embargo, ya no atesora la voluntad emancipadora del teatrero brasileño, sino que reproduce sin modificarlas algunas estrategias de la vida en comunidad. *Domini Públic* enfrenta al espectador a su identidad en el colectivo. (Bernat, 2010)

Domini Públic, igual que la mayoría de las escenas de Roger Bernat, proponen una «abismación del espectador» (Palmeri, 2016, p. 19). Es decir que el público no solo participa, sino que se mira participando y reflexiona sobre los límites de la participación en el teatro de la vida. *Domini Públic* (2009) y *Pendiente de voto* (2012), la segunda obra de la compañía, marcan el inicio del teatro político de Roger Bernat. A las que cabe añadir *Pura coincidència* (2009), una pieza que se basa en el texto *Insultos al público* (1986) de Peter Handke y en la que el público es grabado por cámaras de videovigilancia al entrar al teatro y mientras esperan que empiece la función. En *Pura coincidència* no hay actores y los espectadores son los únicos protagonistas en el juego de realidad-ficción. Estas escenas terminan ejerciendo una crítica al público contemporáneo y a sus mecanismos de defensa y pasividad a través de un juego de miradas recíprocas.

Comunidad y ficción participativa: el encuentro entre las prácticas artísticas-performativas y las prácticas crítico-discursivas

El esquema gráfico del dispositivo de Pendiente de voto (2012) es parecido al de una patente de telecomunicaciones: mandos inalámbricos para activar el voto, un ordenador que captura los datos, un servidor y un reproductor de los resultados que envía la señal a una impresora, la pantalla del teatro que reproduce los resultados y la nube de internet. Máximo 240 espectadores. Los menores de 16 años no tienen derecho al voto. El teatro se transforma en un Parlamento a lo largo de 140 minutos con el tiempo de las dos pausas incluido.

¿Te sientes capaz de utilizar el telemando sin recibir

INSTRUCCIONES?

¿Te sientes capaz de tomar las DECISIONES esta noche?

Se CIERRAN las puertas de la sala. [...] Damos inicio a la sesión.

(Bernat, 2012)

Su aparato transmedial consiste en la creación de un software de código abierto que combina las funciones de un gestor de votaciones de los que se utilizan en los parlamentos con un guión de ficción interactivo. El desarrollo de las más de cien preguntas que el público debe responder determinará la secuencia narrativa de los temas dispuestos a debate. El sistema de votación no se rige por un estado de negociación sino que permite las tres opciones normalizadas: Sí, No y Abstención. A lo largo del proceso parlamentario aparecen cuestiones políticas como la regulación de los privilegios, el miedo a la otredad, la codependencia mediática, la seguridad y autodefensa, el uso de la fuerza, la restauración del servicio militar...

¿Nos creemos con el DERECHO de decidir nuestras propias

NORMAS?

¿Nos negamos a que la AUTORIDAD intervenga en el establecimiento de nuestras NORMAS?

¿Crees que, en el fondo, tu no escoges NADA sino que TODO ha sido decidido antes de que llegaras?

(Bernat, 2012)

Además, se invita al público a posicionarse frente a cuestiones autorreferenciales entorno a un modelo de «democracia participativa» en el que se supone que nos reconocemos, a preguntarse por la validez de sus mecanismos de participación, y a desmitificar el «principio de igualdad» en el que, supuestamente, se sustenta.

¿Deberíamos aceptar que haya personas que no PARTICIPEN del juego democrático?

¿Hay que instaurar un SISTEMA específico para aquellos que NO DESEAN participar del juego democrático?

¿Los votantes deberían poder DERROCAR a la MAYORÍA si esta no actúa responsablemente?

¿La REVOLUCIÓN debería estar prevista por el sistema?
(Bernat, 2012)

A lo largo de la sesión pasan cosas tan interesantes como la respuesta que se da a la pregunta por si deberíamos escoger una presidencia bicéfala (un hombre y una mujer). 22 votan a favor y 40 en contra. En la sala hay: 41 mujeres y 26 hombres. Ocho personas se han abstenido. Dos personas deciden formar parte del «servicio de orden» de la sala, se levantan y ocupan las butacas que hay situadas bajo la pantalla. El servicio de orden será el ejército de la comunidad congregada en la sala del teatro. Se abre el debate sobre el derecho a dar a luz en caso de graves malformaciones del feto; sobre la financiación pública de los programas de fertilidad para parejas mayores de 40 años; y, se pregunta acerca de las herencias y las comunidades de bienes, títulos nobiliarios, repatriación, prostitución, reinserción laboral y niveles de frustración personal.

¿Te gustaría ver nevar dentro del teatro?

¿Declaramos la sala nuestro TERRITORIO?

¿Declaramos la INDEPENDENCIA de nuestra sala?

Si la MAYORIA abandona la sala, ¿el espectáculo debe continuar?
(Bernat, 2012)

A la vuelta de los 10 minutos de la primera pausa, el público es resituado de nuevo en las butacas. El dispositivo empareja a las personas que han votado a partidos ideológicamente simpatizantes. La butaca 1 va con la 2, la 99 con la 100. Cada pareja tiene un solo voto. Los mandos asociados a

las butacas pares quedan bloqueados. El juego continua: «¿Te sientes capaz de votar junto a la persona que te ha sido asignada?». El público se reordena de nuevo en función de su inclinación política. Es decir, las personas con un número de butaca mayor tienden a votar como la mayoría y suelen ganar las elecciones. Las personas con un número menor tienden a abstenerse o a votar junto con la minoría y suelen perder las elecciones.

¿Además de votar, deberíamos poder DEBATIR las consultas en público?

¿Deberíamos abolir la distinción entre lavabos para hombres y lavabos para mujeres?

(Bernat, 2012)

Se repiten algunas de las preguntas que los votantes habían contestado individualmente para poder consensuarlas con la pareja asignada.

¿Deberíamos nombrar un Tribunal que cuide de que las NORMAS aprobadas no entren en contradicción unas con otras?

¿Os gusta formar parte de la MAYORÍA?

¿Hubieras sido más libre si NO hubieras venido a este espectáculo?

(Bernat, 2012)

La respuesta es un NO unánime porque la cosa no va de libertades sino del derecho a la autorepresentación. En lugar de una pregunta, una invitación: votar lo contrario de lo que piensas, lo opuesto a lo que deseas.

¿Te atrae la pareja que te ha tocado?

¿Responder SISTEMÁTICAMENTE lo contrario de lo que piensas sería la manera de derrocar el SISTEMA?

(Bernat, 2012)

De nuevo, un cambio de posición en el tablero. Los representantes de cada partido están en las butacas 7, 45, 88, 120 y 154. El mando de los demás queda bloqueado.

¿Te sientes capaz de CONSENSUAR el voto con TU GRUPO?

¿Te sientes parte de la COMUNIDAD de los que han
venido a ver este ESPECTÁCULO?
¿Crees que es INDIFERENTE quien tenga el MANDO?
¿Notas el peso de la CORONA?
(Bernat, 2012)



Pendiente de voto, Roger Bernat, 2012

No cabe duda de que el ejercicio de preguntarse por si deberíamos dejar de votar para alentar otras formas de organización política es una representación irónica sobre nuestros modelos gubernamentales. *Pendiente de voto* se suele repetir varias ocasiones en una misma ciudad y, tras la última función, los resultados se hacen accesibles en la página web de la compañía. Desde 2012 se ha representado más de 72 veces en lugares como Francia, Lisboa, Suiza, Berlín, Brasil, Seoul, Olot, Austria, Santiago de Chile... En cada una de las salas ocupadas se desafía a la convención teatral con una «política de la ficción» que funciona como un laboratorio democrático. O, como deja dicho Bernat en las «Notas del dramaturgo» (18 de marzo de 2011) publicadas en su página web: «Quizá la última playa de la política verdadera se encuentre en esa ausencia total de poder práctico. *Pendiente de voto* trata de ser esa última playa. No ya la versión falsa de un verdadero debate parlamentario, sino la versión verdadera del falso debate vigente. No ya ficción de la política, sino política de la ficción: políticos verdaderos contra los verdaderos políticos; o política verdadera contra toda forma de *realpolitik*».

El fascismo de nuestras sociedades es la demostración de una revolución fallida, diría Walter Benjamin. Occupy Wall Street, 15M, la Primavera Árabe... El movimiento político transnacional que aspiraba a una emancipación colectiva quedó truncado. La del 15M era una revolución que buscaba reconfigurar los límites de una democracia nominal que la sabemos oligárquica. De hecho, el teatro de Roger Bernat nos recuerda que toda

revolución necesita una ficción en la que reflejarse. Toda revolución necesita un relato ficticio, pero lo que señala *Pendiente de voto* es la necesidad de tomar conciencia frente a las políticas de la ficción normalizadora. «Que yo juegue mi papel de hombre y tú de mujer está *bien* siempre que sepamos que es una ficción, que es circunstancial y que podría ser de otra forma», asegura Bernat. En cualquier revolución es necesario dotarse de unas reglas del juego. La revolución consiste en esto, en cambiar las reglas del juego. Los dispositivos teatrales de Roger Bernat son «microsociedades» donde el espectador entra y juega con unas reglas del juego que son diferentes a las que está acostumbrado pero que, precisamente, en el hecho de aceptar o no esa invitación, visibiliza qué tan naturalizadas las vivimos. En los dispositivos de *la cara amable del fascismo* el público está invitado a formar parte de una «ficción consciente» porque es aquí donde el teatro de FFF tiene algo que *hacer*.

Tres estrategias del teatro político: el teatro antagonista, el *reenactment* y el teatro de *reality show*³³

«El teatro solo se ocupa de eso, de las relaciones que nos unen y nos separan» (Bernat, comunicación personal, 2017). El teatro *hace* aparecer lo inaparente. El teatro es una de las artes más presentes en nuestra vida porque nuestras relaciones sociales y políticas solo se entienden desde conceptos del ámbito teatral. Las redes sociales, por ejemplo, se basan en la construcción de un personaje público y sus reapariciones. Actuamos para una opinión pública como si esta fuera una nueva religión: *la religión de la opinión pública*. FFF comparte con su época la vocación de mantener a la población permanentemente movilizada en la sociedad del espectáculo donde todos somos intérpretes. El teatro es una fantasmagoría como lo fue la Revolución francesa: falsa y pactada. El 15M, que se quiso inspirar en la Segunda República cuando parecía que se estaban repolitizando los medios de producción, no tenía *nada que ver* con la Segunda República. El teatro se ocupa de invocar a fantasmas. Pensar cómo fueron las cosas en otros

³³ La relación entre estas tres estrategias se expone, con más detalle, en: Bernat, R. (Julio de 2015). «Protocols de l'autoengany: noves formes dialèctiques per al teatre polític». En Fratini, R. (Presidencia), L'estatut de l'espectador en la teatralitat ampliada. Maneres de veure i llindars de la inacció. Conferencia llevada a cabo en la Universitat de Barcelona y producida por Agost produccions.

tiempos y espacios, y permite ver cómo son ahora y como podrían haber sido. En el manifiesto *Por una estética de los dispositivos* (2018), que Roger Bernat publicó junto a Roberto Fratini, los dramaturgos exponen que uno «no va al teatro a tener una experiencia catártica» ni tampoco a «hacer la revolución» o a «sentirse más libre». Uno va al teatro a sentir lo que sentía Hamlet: el dilema de tener que decidir qué hacer. «El espectador de FFF trabaja para producir su propia imagen. El espectador de FFF es un operario idealista que, en pago por su esfuerzo, recibe fragmentos de su ficción política» (Bernat y Fratini, 2018). El teatro permite hacer lo que uno no hace habitualmente, verse vivir de otra forma. Verse morir de otra forma.

Hay teatralidad cuando hay indagación sobre el hecho teatral. Bárbara Hang y Agustina Muñoz nos recuerdan en su ensayo *El tiempo es lo único que tenemos* (2019) cómo en la actualidad de las artes performativas, heterodoxas e indisciplinadas, se ha producido tal hibridación de formas y procesos que «hemos metido en el saco de lo performativo usos que refieren al campo del teatro, el deporte, la ciencia, la política...». De la variedad de sus usos y acepciones, toman la definición de André Lepecky en cuanto a «la *performance* como un término complejo intraducible que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo» (Hang y Muñoz, 2019, p. 21). En las artes visuales, la *performance* conserva la irreproductibilidad aurática de la que nos hablaba Benjamin. Sin embargo, Hang y Muñoz proponen el término «realizaciones escénicas» para referirse a las artes performativas que son creadas para ser «repetidas en teatros u otros contextos que operan bajo la lógica del *aparato teatral*» (p. 22). No es tan importante cuáles sean los cuerpos, objetos y materiales sensibles en escena, ni si el movimiento es más parecido al de la danza, al teatro o al cine. Lo que resulta significativo son los modos en los que estos elementos operan en la escena y cómo posibilitan la creación e imbricación de mundos.

El tiempo que comparten los cuerpos durante una realización escénica tiene la capacidad de cambiar el estado de las cosas, de imaginar posibles, crear realidades, redefinirnos o repensarnos desde la experiencia corporal y física de la participación. Entender la práctica escénica como espacio de pensamiento y como generador de conocimiento no solo para quienes la practican, tal vez, nos acerque a estas manifestaciones artísticas desde otra perspectiva. (Hang y Muñoz, 2019, p. 12)

En su aproximación a la actualidad de las formas de teatro político, Roger Bernat distingue la influencia de una figura clave de la modernidad de la representación teatral que reconoció el público como parte del dispositivo escénico y explica que fue con ese reconocimiento, que se abrió paso a la emergencia de una comprensión de teatro que interpela directamente al espectador y cede el poder de representación al público. Molière se emancipó de la corte mediante el reconocimiento de personajes «con criterio» situados entre el público. En una operación paradójica, Molière reconoció el criterio del público, lo inscribió en la trama de sus obras de teatro para, rápidamente, retratarlo, o «abofetearlo». Su teatro generó, según Bernat, un antagonismo³⁴ que lo situó en tensión con una burguesía que hasta el momento lo aceptaba. En su epitafio dejó escrito: «aquí yace el mejor de los actores», alargando así el teatro ya no en las formas de vida sino en las formas de muerte. Si bien la estética relacional fue definida por Nicolas Bourriard como «una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos» (2006, p. 33), en los argumentos de Bourriard no se manifiesta un interés centrado en el estudio acerca de qué tipo de relaciones están siendo producidas, por quiénes y por qué. En su crítica a la estética relacional, Claire Bishop remarca la carencia de una dialéctica que cuestione qué tipo de relación propone la obra de arte relacional. Solo así, dice, podremos trascender un mero «arte Nokia».

El antagonismo, es decir la conflictividad, tiene un papel fundamental en esta crítica. No existe relación sin conflictividad. Más bien: la conflictividad es la base de cualquier concepto de relación. El antagonismo, tal y como explican Ernesto Laclau y Chantal Moufee en *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia de los intelectuales* (1987), constituye el único eje vertebrador de una verdadera democracia. Se trata de superar el esencialismo socialista y volver a declinar la dialéctica antagonismo/hegemonía dentro de las democracias actuales a través de la importancia de la experiencia del límite. (Palmeri, 2016, p. 44)

³⁴ Ampliamos esta noción de teatro antagonista en las realizaciones escénicas de Santiago Sierra y Rodrigo García en la conversación con Isaki Lacuesta *Todas las cosas, todas las personas, todos los animales* (véase pp. 372-383).

Mutatis Mutandi. Si hay práctica artística radicalmente antagonista en la actualidad, esta es la de Santiago Sierra. Del 1 de enero al 31 de diciembre de 2009, el artista instaló un *Contador de muerte* en la fachada de una de las principales aseguradoras de la City londinense. El contador LED, diodo emisor de luz, registró el número total de personas muertas en todo el mundo y por cualquier causa a lo largo del año entero que duró la intervención. El recuento se realizó a partir de una proyección demográfica elaborada por el servicio de censo de Estados Unidos, que establece una media de unos 55 millones de personas fallecidas cada año, la equivalencia de dos personas por segundo. *Contador de muerte* registró un total de 55.459.218 personas. Sierra dio en préstamo el contador a la aseguradora británica Hiscox a cambio de un seguro de vida para él mismo por el valor de 150.000 euros, en caso de que el artista muriera a lo largo del periodo de exhibición. Esta intervención, que funcionaba como una crítica a la plusvalía del arte en estado de muerte de su autor, ejemplifica la herencia del teatro antagonista de Molière, en tanto que para Sierra el trabajo es tiempo en vida y el tiempo se paga con dinero. El trabajo de Sierra es una *explotación de la explotación* donde contar la muerte es también contar dinero, donde no hay nada donde agarrarse, siquiera él mismo puede escapar a los embates de la sujeción capitalista y sus formas de opresión. El artista, que en 2008 inició otro contador de desahucios basado en las estadísticas del Consejo General del Poder Judicial (CGPJ), que ya alcanza la cifra de 764.981, hace del cinismo antagonista una crítica a las estructuras del poder vendidas al espectro neoliberal.

En la misma Francia de Molière, pero unas décadas después, justo antes de la Revolución francesa, Jean-Jacques Rousseau concibe el público desde otra perspectiva, lo convierte en un espectáculo de actores. Rousseau reclama dejar de lado las Bellas Artes para desplazar lo escénico en una especie de «espectáculo fusional» de representación de la masa con un carácter festivo; este tipo de representación es la que Roger Bernat asocia al teatro de participación de las formaciones políticas contemporáneas. Rousseau reclama una participación que se anticipa a la Revolución francesa, que sabemos que acabó con la decapitación del rey por parte del pueblo. Esto fue posible, tal y como explica Bernat al hilo de la lectura que Marx hace de los hechos, porque el pueblo se vio representado en otra época histórica, la de la Historia romana de Bruto y Casio. El pueblo *revivió* la Historia. Y en esta representación de otra época histórica es donde el pueblo pudo construir una «nueva Historia» y generar nuevas instituciones. Los

acontecimientos, según Bernat, «son insoportables si uno no se reconoce en algún lugar». El *reenactment* o reactuación consiste, precisamente, en rehacer la historia. Pero el *reenactment* puede tener una vertiente fascista si se concibe desde la celebración de la masa, como producto para el entretenimiento, o, por el contrario, puede ser una paradoja escénica donde representar y restituir otros momentos históricos. Si bien las reactuaciones del dramaturgo catalán, como veremos más adelante, encajan en esta segunda tipología, encontramos la máxima ejemplificación del *reenactment* como celebración fascista de la masa en las conocidas puestas en escena de la batalla de Waterloo.³⁵ Una recreación anual que agrupa a más de 600 recreadores y que se celebra en el mismo campo de batalla, en Bélgica, donde tuvieron lugar los acontecimientos originales del 18 de junio de 1815.

El *reenactment* como variante de teatro de masas no tuvo otra finalidad (y no la tiene, en sitios como Gettysburg o Waterloo) que desalentar cualquier instinto seriamente retrospectivo: pasada en revista, coreografiada en los *tableaux* de masas, la historia no enseña nada –se enseña. No es de extrañar que, ahora como entonces, el sujeto preferente de estos *divertissements* temáticos sean las grandes batallas: no hay escenario más inmune a la dialéctica, más armónico con el carisma de la acción pura, más propicio a estetizar matanzas. (Fratini, comunicación personal, 2018)

A diferencia de los productos de masa organizados por The Waterloo Association,³⁶ el artista británico Jeremy Deller decidió invocar al espectro

³⁵ Tras el regreso al poder de Napoleón en marzo de 1815, varios estados opuestos formaron la Séptima Coalición y comenzaron a movilizar ejércitos. Dos grandes fuerzas bajo el mando de Wellington y Blücher se reunieron cerca de la frontera norte-oriental de Francia. Napoleón escogió atacarlas esperando destruirlas antes de que se pudieran reunir en una invasión coordinada de Francia con otros miembros de la coalición. Waterloo fue el combate decisivo de la campaña de Waterloo y la última batalla de Napoleón. La derrota de Waterloo significó la destrucción del poder militar francés, el fin del Imperio de los Cien Días y la caída definitiva de Napoleón.

³⁶ En la página web de la asociación se puede leer su declaración de intenciones histórico-comercial: «Re-enacting is a hobby that allows people to get involved with history. There are as many reasons that people get involved as there are re-enactors. Some enjoy the camaraderie, the camping, traveling to different events in the UK and abroad, and also developing the authenticity of their impression. Some go to great lengths to research in detail various aspects of life during the period including: the kit, drill, weaponry, food and social norms that existed in both military and civilian domains. Events range from small 'living history' displays, drill displays involving a number of units working together, to large scale

del neoliberalismo con la reactuación del enfrentamiento entre la policía y los piquetes de la planta de coque en Orgreave, que tuvo lugar el 18 de junio de 1984.³⁷ *The Battle of Orgreave* (2001) es el *reenactment* –y la película producida a partir del mismo– de las huelgas de los mineros de Orgreave que acabaron con fuertes enfrentamientos entre la policía y los manifestantes, y que fue uno de los sucesos más traumáticos de la historia industrial británica. Cuando treinta años más tarde de los hechos originales Jeremy Deller decide rehacer la batalla de Orgreave contrata los servicios que diseñan los *reenactments* de Waterloo y mezcla en escena a los actores de la empresa de producción de espectáculos dedicada a los juegos de rol con los mismos habitantes de Orgreave, la mayoría de ellos todavía mineros o antiguos trabajadores de la minería local. El *reenactment* movilizó a unos 800 recreadores y 200 antiguos trabajadores del sector de la minería, junto a unas 3.000 personas de público. Los actores que interpretaron a policías y manifestantes se entrenaron durante semanas para que el día del aniversario de la gran batalla se produjeran los mismos hechos. Unos hechos que la BBC siempre había explicado de forma contradictoria, mediante la manipulación del montaje cinematográfico, como «la legítima defensa» de la policía frente a los mineros demonizados como «gente con riesgo de exclusión social».

battles involving thousands of re-enactors from all over the world». Disponible en: <https://www.waterlooassociation.org.uk>

³⁷ La batalla de Orgreave (18 de junio de 1984) fue uno de los enfrentamientos más brutales de la historia industrial británica en el que el Estado declaró el estado de excepción a sus propios ciudadanos. La batalla tuvo lugar cuando unos 10.000 mineros en huelga, que intentaban bloquear la planta de coque de British Steen en Orgreave, defendieron sus derechos frente a 5.000 policías que actuaban bajo la jurisdicción de Margaret Thatcher. La policía de South Yorkshire actuó con ataques violentos, arrestos masivos y deliberados junto con intentos de fabricar pruebas e inculpar a los mineros. Los sucesos fueron narrados por la BBC invirtiendo las imágenes de los mineros defendiéndose de los ataques de la policía para escribir una historia que legitimara la fuerza de sus actos. Según el informe oficial de la policía de South Yorkshire, al final del día, 93 piquetes fueron arrestados, 51 piquetes y 72 policías resultaron heridos. Después del suceso en Orgreave, la policía llevó a cabo un intento deliberado y coordinado de inculpar a los mineros arrestados por uno de los delitos más graves de la ley: el delito de motín. A día de hoy, ningún oficial de policía ha sido procesado por sus acciones. Según explica Jeremy Deller es una escena icónica que nos habla de conflictos civiles y guerras a través de los siglos. La investigación de Deller se realizó a través de reuniones con personas involucradas en la huelga. También con la lectura de algunos relatos de los hechos en publicaciones de la biblioteca de TUC en Holloway Road. Estos iban desde las memorias de Tony Benn y Thatcher hasta las memorias autoeditadas hechas por pueblos y personas atrapadas en la huelga.



Imágenes de la editorial Rex Features publicadas en el blog de la BBCNews en el artículo «*Orgreave: The battle that's not over*», escrito por Dan Johnson el 10 de octubre de 2016. 1: La primera ministra Margaret Thatcher reunida con ministro del Interior Leon Brittan durante los sucesos de Orgreave. 2: Un policía herido durante la batalla. 3: Acciones policiales durante el suceso.



The Battle of Orgreave (Jeremy Deller, 2001) 1: El campo de batalla el día antes de la celebración de la *performance*. 2: Trabajadores del sector de la minería que fueron testigos en los hechos originales de 1984 y *performers* de la reactuación. 3: *Reenactment* de la batalla de Orgreave dirigido por Jeremy Deller

For me, it was a first and possibly last reenactment I will ever do. It took a lot of work and research and an engagement with the reenactment world, which is quite conservative and certainly not a natural ally of 1980's trade unions. I worked closely with a reenactment expert who recruited reenactors and wrote the script, physical and commentary, which to some extent fell to pieces when the reenactment began, which was a good thing. At a late stage, Howard, the reenactment expert, realised that the police had in fact provoked a riot through their actions and this made it into the script. He realized this as a result of studying police surveillance footage and following the transcript of police manoeuvres and orders. It was like a second trial, and it was what it took to convince him of the miners case. Even though it may have gone against his instincts, both natural and political, he changed the script accordingly, which was a relief for me as it had to come from the evidence rather than my persuasions. (Mellor y Deller, 2011)

El *reenactment* se celebró, según Deller, como un «segundo juicio» a partir de las imágenes que había visto de joven en la televisión. Una imagen icónica sobre los derechos de los trabajadores que se parecía más a una imagen de guerra que a un conflicto laboral. La recreación es descrita por

Deller como la profanación de un cadáver y una autopsia a la memoria viva del lugar: «I've always described it as digging up a corpse and giving it a proper post-mortem, or as a thousand-person crime reenactment». Un trabajo de restitución histórica que buscaba sanar heridas del pasado volviendo a poner en valor, ya no una batalla histórica desde una perspectiva totalmente acrítica, sino una puesta en escena de uno de los acontecimientos explicados en los libros de texto pero desde un punto de vista mucho más crítico por el hecho de ser una batalla que cambió la historia de Inglaterra.

Si bien la estrategia del *reenactment* como práctica espectropolítica ha sido imitada en muchas ocasiones desde 2011 por parte de artistas visuales y dramaturgos, para entender el teatro de *reallity show* es preciso avanzar de Rousseau hasta el siglo XIX. El siglo de la movilización de las masas que paradójicamente también fue el siglo de la inmovilización de los individuos. Aparecen las fábricas y se detiene el cuerpo de sus trabajadores, se conciben las escuelas que conocemos hoy y sus pupitres, las orquestas sinfónicas y su división del trabajo bajo la supervisión del director. Las escuelas modelan el cuerpo y la atención que más adelante necesitaran los trabajadores de las fábricas. En el siglo XIX también se presentan en público los objetos precinematográficos, dispositivos en los que aparecía la imagen en movimiento con la condición de que el espectador permaneciera quieto, callado, prestando toda su atención. Todavía hoy está mal considerado que nuestro cuerpo reclame su presencia. El cuerpo desaparece a la vez que la masa se moviliza y se autorepresenta en las primeras manifestaciones públicas. Frente a la captura de los cuerpos propia de la biopolítica, colectivos como Mapa Teatro de Bogotá proponen acciones en vivo como práctica agencial. Sus acciones crean intersecciones entre prácticas relacionadas con lo documental, el archivo y la ficción como lugares de colaboración participativa para crear alternativas de imaginación social y política. En *The Holy Innocents* (2010) por ejemplo, –la primera parte del proyecto *The uncounted: a triptych, Anatomy of violence in Colombia*–, el colectivo activa la fiesta de los Santos Inocentes, donde hombres con máscaras grotescas vestidos con ropa de mujer y látigo en mano corren por las calles azotando a quien se cruza en su camino, en una delirante puesta en escena teatral y cinematográfica que confunde realidad y ficción, tiempos y lugares, contradice historias y testimonios, y desenmascara la teatralidad de los actores del conflicto armado en Colombia.

Con la aparición de la televisión y la multiplicidad de pantallas que nos acompañan, la representación del poder se ha desplazado y multiplicado. Esto es lo que algunos dramaturgos contemporáneos asocian a la «emancipación del teatro»: el hecho de haber perdido la responsabilidad histórica de representar el poder. Esta emancipación abre la pregunta de cómo debería ser el teatro del siglo XXI en el momento en el que el escenario explota y las obras de arte empiezan a interpelar a los espectadores. Ver si el teatro deja de ser la representación del mundo para ser la creación de mundo. Un proceso de creación de mundo que en el cine de Jordà es una conversación en movimiento, un flujo en constante pensamiento. Pero, como señalan Hang y Muñoz, «aunque es una obviedad decir que las ideas y el pensamiento necesitan un cuerpo que las contenga porque las artes performativas son hacedoras de cuerpo, les llevó un tiempo a las artes performativas entender que el saber que surge de estas artes proviene de los cuerpos (humanos, animales, lumínicos, visuales, sonoros) y se expresa a través de ellos» (Hang y Muñoz, 2019, p. 11). Las dos coinciden con André Lepecki en que los conceptos son «cosas teóricas salvajes que interaniman el trabajo colectivo de hacer arte y discurso». Y sabemos, gracias a los extensos estudios de Judith Butler que la potencia de los enunciados performativos reside, precisamente, en su construcción de (des)identidad. O, a la inversa, en la deconstrucción de las ficciones de identidad.

En el momento en el que el cuerpo está en el centro del debate como lugar de operaciones que van desde la disciplina y el control hasta la resistencia y transformación, cuando las teorías y las tecnologías se experimentan sobre los cuerpos, las artes performativas se vuelven un campo crítico y experimental fundamental frente al sistema capitalista neoliberal. Porque el cuerpo es el sujeto de estas artes y, por lo tanto, es el mismo cuerpo el que se pone en cuestión. La puesta en acto que realiza la performance es el drama de la corporalidad misma. La corporalidad está expuesta y sujeta a la época en la que se construye, pero también trae consigo la posibilidad de contestar a su propio contexto. (Hang y Muñoz, 2019, p. 12)

Es cierto que vivimos en una continua campaña a favor de la participación: las redes virtuales, la televisión, los *reality shows*, los museos, la política oficial e incluso las movilizaciones políticas antisistema. Todo nos invita a participar. Pero, ¿de qué participación se trata? Claire Bishop en *Artificial*

Hells (2012) explica cómo en la sociedad contemporánea los ideales comunistas se han extinguido y domina un concepto de participación que encarna una actitud populista típica de los gobiernos neoliberales. Si en los años noventa la estética relacional proponía el proceso de creación artística como un lugar de encuentro y participación, hoy podemos localizar una serie de prácticas artísticas basadas en la construcción de escenas que muestran la fricción inherente en la participación, la fricción entre el sujeto y la sociedad. Comunidades de visualización que dan respuesta a la violencia del reconocimiento como un proceso sobre la operación de normas particulares: normas que determinan si yo puedo reconocer al otro y cómo o si yo puedo ser reconocido por el otro y cómo, pero, de manera más significativa, normas que producen un «yo» y un «otro» en una relación reflexiva y proyectiva de co-constitución.

EL TRABAJO DEL DUELO

COMUNIDADES DE VISUALIZACIÓN Y RETROTOPÍAS CINEMATOGRAFÍAS EN ESCENA



Para inducir el espíritu de la imagen, Dora García, 2016

*Allí donde puedo decir cogito, sum, sé que soy una imagen para el otro
y observada por el otro, incluso y sobre todo por el otro mortal.*

Jacques Derrida

Un conjuro a los espectros de Santiago Carrillo y José María Arizmendiarieta: *Representación: Numax (performance)* y *Numax-Fagor-Plus (show)*



Numax presenta..., Joaquim Jordà, 1979
Representación: Numax (performance), Roger Bernat, 2013

En 2013 es 1979 otra vez. Concretamente el día en que los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona celebran, con una fiesta, el final de su lucha obrera contra «las fuerzas del Capital». Tras dos años y medio de huelgas, autogestión y movilizaciones sindicales, los trabajadores deciden invertir las últimas seiscientas mil pesetas de su caja de resistencia en la creación de la película documental *Numax presenta...* dirigida por Joaquim Jordà y estrenada en 1980. Pero en 2013 la fábrica es el museo, y la *performer*, que ha sido contratada para dinamizar la realización escénica, llega una hora antes de la representación para recibir algunas indicaciones por parte de Roger Bernat. Ella está invitada a sentarse en círculo junto al público que, sentado en la sala, espera el inicio de la representación teatral. En las paredes de la sala hay fotografías en blanco y negro de los trabajadores de Numax sujetando cocinas, lavadoras y alguna estufa eléctrica. También hay objetos de publicidad de la fábrica con mensajes escritos como: «*Cuando se canse, compre un ventilador Numax*», y hojas informativas que avisan de la «huelga total» de los 250 trabajadores. «*Martes 15 de marzo juicio a 5 delegados: 3 de Roca y 2 de Numax*», «*Solidarízate con la lucha de Numax Electrospiro. Compra a los trabajadores toda clase de electrodomésticos y equipos semi-industriales*». El dispositivo es el siguiente: dos ordenadores conectados a dos pantallas frente al público. En las pantallas no hay imagen. Aparece un texto proyectado. La *performer* empieza a leer como si se tratara de una retransmisión por teleprónter: «Hoy 3 de mayo de 1979 nos encontramos en una situación delicada».

Representación: Numax (performance) de The Friendly Face of Fascism empieza con las mismas palabras que pronunciaron los trabajadores de Numax más de treinta años atrás. Roger Bernat retoma la película de Jordà allí donde él la dejó: en la fiesta de celebración del final de la película y el final de una «labor» contra del modelo de trabajo capitalista. En sus palabras se proyectan los deseos de futuro de la clase trabajadora española a lo largo del proceso de la llamada «transición democrática».

–Pienso en volver a Andalucía y estudiar Magisterio. Tengo que pasar hambre para que me vuelvan a explotar. Quiero hacer un trabajo que me guste de verdad y donde me sienta bien.

–No pienso volver a trabajar en la fábrica. Pienso en organizarme de alguna manera para poder vivir en el campo. Cambiar de vida. El trabajo en cadena te anula completamente y no quiero esto para mis hijos. Quiero que se desarrollen más libremente.

–No sé lo que voy a hacer pero no trabajaré bajo el mando de otros patrones nunca.

–De momento renovaré el carnet del paro y seguiré estudiando.

(Jordà, 1980)

El deseo de abandonar el trabajo en cadena y salir de la fábrica responde a la paradoja *identidad-diferencia* del movimiento obrero en la que la lucha por la posición e identidad (de obrero) lleva implícita la voluntad de acabar con esta. Es decir, que el deseo del sujeto de la sociedad capitalista busca *ser libre para dejar de ser*. Un estado de emancipación que la propuesta teatral no reconoce. Con la invocación del espíritu revolucionario de los trabajadores de Numax, se recrea la utopía del trabajo autogestionado que surge a finales de los sesenta –y que en los setenta parecía una opción viable–, como una crítica al capitalismo de base fordista y también al modelo socialista estatal que a lo largo de los ochenta derivó en un modelo de autogestión liberal. El voluntarismo mágico³⁸ que Mark Fisher atribuye al

³⁸ En su texto «God For Nothing» (14 de marzo de 2014), Mark Fisher escribe: «Lo que David Smail llama “voluntarismo mágico” –la creencia de que está en el poder de cada individuo la posibilidad de ser lo que quiera– es la ideología dominante de la religión no-oficial de la sociedad capitalista contemporánea, impulsada por los “expertos” de los *realities* y los gurús corporativos así como también por los políticos. El voluntarismo mágico es tanto un efecto como una causa del histórico bajo nivel de consciencia de clase actual. Es la contracara de la depresión, cuya convicción subyacente es que somos únicos responsables de nuestra propia miseria y que, por lo tanto, la merecemos» (Fisher, 2018, p. 282).

mercado liberal de los ochenta en el que el individuo tiene que asumir el control de su futuro sin necesidad del soporte del Estado, se ve reflejado en las palabras de los trabajadores de la fábrica mientras despiden el documental.

Numax presenta... libera una concepción de la historia como mecanismo de dominación ideológica y de rechazo de las diferencias, una especie de arqueología del saber en sentido foucaultiano. El paradigma lo construiría la visión de la transición, central en muchos de los films de Jordà. En *Numax presenta...*, la representación teatral de las estrategias de la patronal muestra la connivencia del mundo político que protagoniza la transición española y, por lo tanto, la continuidad fundamental y no traumática respecto de los cuadros y el funcionamiento de la dictadura. No se hace difícil reconocer a Santiago Carrillo participando del discurso del consenso al lado de la burguesía y en contra de los trabajadores. (Benavente y Salvadó, 2009)

Los protagonistas de la lucha sindical celebran el fin de su historia y el final del proceso de creación documental bailando el tango melancólico *Adiós, muchachos*. Antes de la reactuación propuesta por la compañía teatral FFF, el mismo Joaquim Jordà decidió invocar a los fantasmas del proceso de la transición con la creación de *Veinte años no es nada* (2005), donde el cineasta reunirá de nuevo a los protagonistas de *Numax presenta...* alrededor de una mesa para conversar acerca de sus vidas, y de ese encuentro emerge un retrato de sus futuros muertos en manos del sistema neoliberal.

Veinte años después, reproduciendo encuentros y diálogos entre los personajes que expresaban sus deseos en la fiesta final del film original, reconstruyendo de nuevo el discurso en su propia representación al límite del documental y la ficción, lo que se esboza es un retrato histórico de la España resultante de la transición como renuncia a todos los principios de lucha como disgregación de cualquier utopía. Queda solo la coherencia y la ética del perdedor que ha mantenido sus principios al pie del fracaso y la posibilidad de la transmisión de estos principios a la nueva generación. (Benavente y Salvadó, 2009)

En 2013, el neoliberalismo ya ha capturado el deseo de diferencia y ha encerrado la subjetividad de los sujetos en una esquizofrenia del Yo siempre haciéndose a sí mismo y siempre en la búsqueda de una diferencia consigo mismo. El neoliberalismo se puede entender como esta victoria a la hora de haber capturado un espacio vacío, el campo progresista de las luchas obreras y de su discurso de izquierda. Así, el *reenactment* que dirige Roger Bernat revive el baile y la fiesta de los trabajadores de Numax en un momento en que «la corporalidad de la sociedad occidental, que ha terminado por colonizar el globo entero, impide disfrutar de la celebración como una experiencia de vitalidad compartida: el espíritu comunitario ha quedado reducido a unos mínimos, y los siglos de disciplina sobre de los cuerpos a través de los imperativos del trabajo y el rendimiento han minado su capacidad de goce» (Pérez Royo, 2019, p. 123).

Sin embargo, la película de Joaquim Jordà ya era en sí misma una repetición, porque *Numax presenta...* surge de la invitación del cineasta a repetir frente la cámara las discusiones asamblearias que los trabajadores de Numax habían vivido los meses anteriores a la creación del film. Jordà los invitó a recrear su ficción política por segunda vez. Así que la propuesta de Roger Bernat al público del museo consiste en añadir una tercera pared en la sala de los espejos para recurrir al lenguaje de los operarios de Numax y *ver* de forma colectiva qué tan lejanas resultan sus palabras en 2014. *Representación: Numax (performance)* es la colectivización de un discurso y la invocación de sus fantasmas. La puesta en escena de una batalla inacabada. «Es la palabra que nos recuerda a nosotros», escribe Bernat el mismo año que decide seguir trabajando en la recreación de la película de Joaquim Jordà, con el segundo acto de su reactuación.

Numax-Fagor-Plus (show) es el siguiente escenario y una historia dirigida en 2014 por Bernat, junto a Nuria Martínez Vernis y con la dramaturgia de Roberto Fratini. Se desarrolla en tres movimientos: la autogestión y colectivización de la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona por parte de sus trabajadores durante dos años, y que Joaquim Jordà documentó a finales de los setenta; la caída de la fábrica Fagor el 13 de noviembre de 2013, que dejó en la calle a más de 1.800 trabajadores y socios de la Mondragón Corporación Cooperativa (MMC) y que supuso la derrota de una alternativa social al modelo capitalista; y, un PLUS. Un «tiempo transitivo» que discurre entre los dos momentos históricos y que

reflexiona acerca de cómo el modelo de fábrica industrial se ha diluido en un régimen de producción posfordista que ha sabido capitalizar la mayoría de las esferas de nuestra vida, entre ellas el ocio cultural. Sin embargo, «las fábricas siguen existiendo, trabajar en la cadena de montaje sigue siendo trabajar en la cadena de montaje y la explotación sigue siendo explotación» (Morandi, 2013). De nuevo:

–MERCÈ: Hoy, 3 de Mayo de 1979, nos encontramos en una situación delicada...

(Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas):

¿Me oís allá atrás?

(Bernat, comunicación personal, 2017)

El público de *Numax-Fagor-Plus (show)* asiste al teatro para formar parte de una asamblea: asiste a una fantasmagoría, una asamblea de fantasmas. Igual que en el *reenactment* anterior, se reviven las voces de *Numax presenta...* pero esta vez, en las dos pantallas dispuestas en los extremos de la sala ya no sólo se proyecta el texto que debe incorporar el público, sino que se reproducen las declaraciones de los trabajadores de la cooperativa Fagor después de ver la película de Joaquim Jordà. «*Aquí había unas ideas, un espíritu. Hoy somos una empresa más, como McDonalds*». El concurso de acreedores que la fábrica Fagor abre en 2013, y que deja en la calle más de 1800 trabajadores, supone la quiebra de la mayor cooperativa del mundo. El movimiento cooperativista es una respuesta a los movimientos libertarios del siglo XX para dar una solución a las necesidades de emancipación de los trabajadores que se centró en una reestructuración del trabajo y sus modelos de productividad. La empresa más significativa de la Corporación Mondragón surgió en 1956 cuando cinco estudiantes de la escuela profesional Mondragón, siguiendo las ideas del sacerdote José María Arizmendiarieta, transformaron la empresa en una cooperativa. Fagor se fundó en los años cincuenta en un momento en el que el cooperativismo era una posibilidad de respuesta al funcionamiento capitalista que se estaba implementando en España. En su gestación se revisaron ciertos valores sociales pero en ningún momento se planteó la emancipación de los trabajadores. Esto hace que sesenta años más tarde nos preguntemos por lo que había sido una utopía, la del trabajador autogestionando su propia empresa.

-ESPECTADOR QUE HACE DE JORGE LORENZO (alzando la voz): Y luego está el grupo de trabajadores que considera que esto es Numancia y acepta la idea de autogestión porque considera que no tiene otra opción y está dispuesto a morir aquí dentro, luchando por el puesto de trabajo. (Algunos de los presentes se sienten aludidos, pero prefieren no responder). (Bernat, comunicación personal, 2017)

En el tiempo transitivo entre las palabras de los trabajadores de Numax y los de Fagor vemos como la protesta se ha desactivado. Hemos pasado de tener aspiraciones de orden societario a otras de orden individual. Lo vemos en las palabras de los trabajadores-socios de Fagor que, en su esperanza de ser reubicados en otras empresas de la cooperativa, han individualizado las políticas de su discurso. Tal y como nos recuerda el crítico y escritor Pablo González Morandi (2013), entre las dos experiencias de lucha obrera han pasado 35 años y mientras el país vivía una de sus mejores etapas a nivel económico, han cambiado muchas cosas: «Ha desaparecido la fábrica como espacio de lucha política, la palabra proletario ya prácticamente nadie se atreve a pronunciarla en público y los símbolos obreros ya solo tienen significado para unos pocos nostálgicos. De hecho, a los obreros ya no se los ve por la calle, como dice Pérez Andujar quizás porque los esconden y los disfrazan de consumidores». Los trabajadores de Numax articulaban su protesta a base de consignas como: «*Amnistía laboral. Readmisión despedidos. Antes nos reprimían, ahora nos reprimen y nos quitan el puesto de trabajo. Solidaridad con los trabajadores. Amnistia, llibertat, Estatut d'autonomia. Por una salida de la crisis favorable a los trabajadores. El pueblo unido jamás será vencido. No al despido libre. Libertad sindical y derecho de huelga. No al pacto de la Moncloa y Viva la clase obrera*». Los trabajadores de Fagor, en cambio, recurren a: «*Democracia real ya. No somos mercancía en manos de políticos y banqueros. Stop desahucios. No, no, no nos representan. Toma la calle. Lo llaman democracia y no lo es. No hay pan para tanto chorizo. Violencia es cobrar 600 euros. No a los recortes. Democracia 2.0. Juventud sin futuro, sin casa, sin curro, sin miedo. Error del sistema, reiniciando. Esta crisis no la pagamos*» (Morandi, 2013).

Si Joaquim Jordà documentaba la obsoleta división del trabajo en la fábrica mediante una reactuación de las asambleas de los trabajadores de Numax (interpretadas por ellos mismos en una fantasmagórica segunda vez), Roger Bernat desafía la convención teatral para investigar el sentido de lo colectivo en el entramado de relaciones productivas que emergen de los dispositivos

propios del sistema posfordista y antidemocrático, que han logrado capitalizar los espacios de ocio como motor de una nueva productividad. En la *Nueva ilustración radical* (2017) Marina Garcés reflexiona: «En el plano cultural, triunfan identidades defensivas y ofensivas. La cristiandad Blanca y occidental se repliega en sus valores, a la vez que se desata una ira antioccidental en muchas partes del mundo, incluso por parte del pensamiento crítico occidental, que rechaza su propia genealogía» (p. 8). Y, sigue: «Desde todos los ámbitos, lo que triunfa es la fascinación por lo premoderno: todo lo que había *antes* era mejor». Las «retotopías» o utopías que se proyectan en un pasado idealizado, expresan según Zygmunt Bauman, la renuncia al proyecto de autoemancipación colectiva por haberse demostrado demasiado ilusorio. Según el filósofo, la fase líquida de la modernidad acabó con la pretensión ilustrada de las utopías enunciadas por el socialismo, el anarquismo y el comunismo. Por eso, recuperar el marco de las condiciones de su discurso, permite abordar problemas comunes derivados de la globalización del mundo y volverse a mirar *en* colectividad, con una mirada próxima y distante a la vez (Bauman, 2017).



Numax presenta... Joaquim, Jordà, 1979: Trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona interpretándose a sí mismos en una de las asambleas del movimiento sindical.



Numax-Fagor-Plus (show), Roger Bernat, 2014. 1: Asamblea formada por el público de la representación teatral reinterpretando la asamblea de los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona. 2: Asamblea formada por el público de la representación teatral reinterpretando la asamblea de los trabajadores de la cooperativa Fagor, reinterpretando estos la asamblea de los trabajadores de Numax.

Tiene la forma de una asamblea y se define como una «comunidad de proyecto». Los trabajadores de *Numax-Fagor-Plus (show)* ya no son una «comunidad radical», en el sentido de una comunidad que se siente formar parte de un mismo colectivo como lo eran en mayor medida los trabajadores de Numax, y en menor, los de Fagor. No son una comunidad por sus raíces históricas o culturales, sino que son una comunidad que se sabe comunidad por el hecho de estar compartiendo la misma experiencia en un mismo instante, pero cuando acabe el espectáculo se disgregará de nuevo hacia la calle sabiéndose tan ficcional como el mismo espectáculo. Así pues, nos encontramos ante el campo de una estética de los hechos y de los discursos que deja de lado la representación documental de la realidad para crear las condiciones para que esta se exprese. La comprensión estética hacia los dispositivos prefigurada en la filmografía de Joaquim Jordà es ahora corporizada por un público que ha sido invitado a representar irónicamente la colectividad. Si *Numax presenta...* documenta el proceso de emancipación de unos trabajadores que deciden dejar de serlo («*nos dimos cuenta de muchas cosas y una de ellas era que nos podían engañar...*»), y la historia de Fagor nos acerca al desencanto por parte unos trabajadores que también se sintieron engañados por un modelo de cooperativa que no dudó en dejar atrás a 1800 trabajadores y copropietarios en un momento de «apuros económicos»; en *Numax-Fagor-Plus (show)* el público tiene que emanciparse de su rol de espectador tal y como los obreros tuvieron que abandonar su rol de trabajadores. Según nos explica Roger Bernat en *Sistemas para desconocerse* (2017), la conversación que mantuvimos con él a propósito de su interés en las formas documentales de Joaquim Jordà (véase pp. 350-357), este proceso no se produce sin dolor: «Lo hacen de uno en uno y conscientes de que muchos de sus compañeros no querrán significarse o, simplemente, *abandonarán* la experiencia».

La sombra de la colectividad: *We Need To Talk* y *Critical Mass*

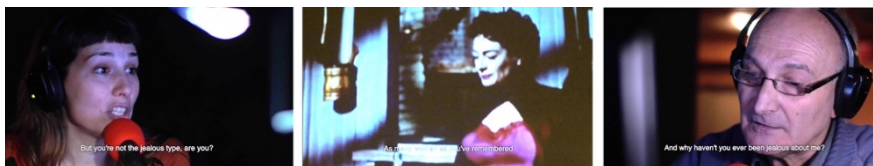
El teatro se ha desmaterializado una vez que ha multiplicado su singularidad en innumerables pantallas y plataformas. El aparato teatral ha dejado de ser el escenario donde se objetivaba (y subjetivaba) la realidad del juego político y los personajes han dejado de encarnar un modelo ético o

psicológico. Emancipado por los dispositivos que desde el siglo XIX van ocupando su lugar, el teatro se convierte en: «un instrumento privilegiado para el análisis político, cultural y filológico del cuerpo social» (Bernat y Fratini, comunicación personal, 2017). Frente al desbordamiento de la caja escénica como espacio de representación, es el «cuerpo social» el que se teatraliza. Es decir, que cuando el teatro (y el cine) pierden el lugar que les es propio, empiezan a asumir la tarea de elaborar una crítica de los dispositivos que, con tecnologías puramente teatrales, se encargan, desde que la democracia es una forma de gobierno global, de representar la realidad. Preguntarse por cuál es el lugar del teatro como práctica artística en un momento en el que la realidad se manifiesta como teatro y el ciudadano es animado a ser actor y espectador a la vez, conduce a estas mismas prácticas a ser un espacio de experimentación y laboratorio de lo colectivo.

Si el teatro es un re-pensamiento crítico de la realidad, una realidad formateada según el dogma de la participación, pedirá a gritos ser repensada por dispositivos teatrales que configuren la participación de la forma menos dogmática, la forma más dialéctica y, si cabe, la más crítica posible. Por tanto, no solo se tratará de elaborar una crítica de los dispositivos sino que inevitablemente el teatro será también una crítica de la colectividad como *work in progress* y ficción inacabada. (Bernat y Fratini, comunicación personal, 2017)

El público que participa en *We Need To Talk* (2015) entra a la sala y coge unos auriculares. Lo primero que debe decidir es si se dirige a la cabina de doblaje de «ellas» o a la de «ellos». No importa su identificación de género ni su orientación sexual porque el dispositivo está pensado como un juego de roles, una crítica a la ficción sexual binaria y heteropatriarcal. En esta ocasión, *The Friendly Face of Fascism* invita al público a poner voz a más de una cincuentena de escenas icónicas del cine de los últimos 100 años. Cuando las dos personas que han decidido jugar entran en la cabina, se encuentran con una mesa, una luz de mesa y un micrófono. La mesa está delante de una pantalla que separa el espacio de las dos cabinas de doblaje, y a suficiente distancia para no perder pista a las imágenes que enseguida van a doblar. Fragmentos de películas como *A Lesson in Love* (Ingmar Bergman, 1954), *Beauty and the Beast* (Jean Cocteau, 1946), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), entre otras, aparecen proyectadas para ser reinterpretadas. Son fragmentos que

muestran el imaginario³⁹ de los amantes en la historia del cine de las últimas décadas, escenas arquetípicas en las que, un día, uno de los dos amantes decide que es el *momento de hablar*.



We Need To Talk, Roger Bernat y Roberto Fratini, 2015

Los dos participantes, situados en las correspondientes cabinas («ellas» y «ellos»), doblan las escenas leyendo los subtítulos que aparecen en pantalla, y con sus palabras habitan el imaginario de injusticia e irracionalidad que hace de toda relación amorosa el espacio de sombra de la colectividad. Según explica Roger Bernat (2015): «Es retomando los pasos del cine, que el público elabora una parodia en la que los valores y costumbres quedan en suspenso para poder gozar de la excitante y sexual libertad de faltarse al respeto». En ocasiones, los subtítulos desaparecen y es entonces cuando los dos jugadores tienen que improvisar. Su subjetividad aparece bajo la sombra de los fantasmas de un sistema de normas, aparatos y dispositivos que han educado el sistema de relaciones y su imaginario emocional. *We Need To Talk* revive los motivos visuales de la memoria iconográfica colectiva y sus protocolos del autoengaño. El dispositivo es una parodia parecida a la que veíamos al inicio de estas páginas con la serie de

³⁹ Nos referimos al imaginario como el compendio de imágenes, representaciones o ideaciones sobre un sujeto, una comunidad, una cultura o un tiempo determinado: «Cornelius Castoriadis distinguía entre el imaginario instituyente y el imaginario instituido. El primero se refiere a la capacidad creadora de un colectivo humano que crea significaciones nuevas que subvierten las formas históricas existentes. El segundo apela al conjunto de normas, valores, lenguaje, leyes, procedimientos y métodos constituidos por las instituciones. En las actuales sociedades disciplinadas y de control, la producción de un imaginario crítico instituyente se expresa en aquellas narrativas que surgen de las prácticas sociales y reivindican otras formas de vida y acción colectivas a las que impone la administración biopolítica. De este modo, la creación imaginaria es reivindicada aquí como una facultad política de la memoria, la ideación y la subjetividad que, al margen de las disciplinas, jerarquías y protocolos preexistentes en el marco de la institución, contribuya al desarrollo de una acción cultural emancipadora o autónoma». *Abecedario anagramático*, Plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas SUBTRAMAS, 2013. [en línea] [consultado: 22 enero 2020]. Disponible en: subtramas.museoreinasofia.es

fotografías *Road Movie* de Ruben Torras, pero esta vez los espectros de la memoria visual y cinematográfica no se aparecen en la pantalla técnica sino que se proyectan en las voces y los discursos de las personas del público que han aceptado jugar.

–Así es la vida.

Quizás mañana él muera. Quizás mañana tú te mueras.

Toda clase de excusas. Y, un día,

o una noche, algo sucede y se rompe.

Se rompe y ya nada importa una mierda.

(Bernat y Fratini, 2015)

Todos los fantasmas se proyectan en la pantalla de ese fantasma. Como la televisión del futuro, que se proyecta directamente en el fondo de las retinas, o como la forma en la que el sonido del teléfono vibra en los oídos incluso cuando ha dejado de sonar. *We Need To Talk* expone la fractura o división entre «cuerpo vocal» y «cuerpo discursivo» tal y como lo entiende Fratini cuando afirma que «el acto público del habla, como trazo de impotencia, es un atisbo de abdicación que se transparenta en toda forma de autoridad que, al no pretenderse ni autoría ni mandamiento, se halla completamente huérfana de soberanía» (Fratini, comunicación personal, 2018). Según sus ideas, el cuerpo político del discurso es por definición inmortal y muere un poco más en cada reencarnación, mientras que el cuerpo físico de la voz es por definición mortal y vive un poco más en cada metamorfosis. Pero al conjurar las palabras del cuerpo político del discurso, el cuerpo físico de la voz del espectador queda desposeído de su mirada y de los significados morales o sociales que comporta su arquitectura. El cuerpo físico de los actores se convierte en síntoma de un paradigma cultural que asume «el espectador insurrecto» frente a la lucha política.

–Eres malcriada, autoindulgente, una mente sucia, una borracha...

–Lo nuestro se rompió. No trataré de que me entiendas.

–Hubo tan solo un segundo en el que pude hacértelo entender.

–Quizás entonces nos hubiéramos podido librar de esta mierda...

–Voy a causar la mayor explosión que jamás hayas visto.

(Bernat y Fratini, 2015)

La pareja supone un espacio de «desaparición» al que la colectividad ha temido con todas sus fuerzas, porque, tal y como explica Fratini, se ha convertido en un «daño colectivo», el de la desaparición de las masas, cuando las masas han optado por sexualizar la historia y la política. Es decir que en las escenas arquetípicas de *We Need To Talk* emerge la fantasmagoría de una colectividad enferma de la que todo programa de colectividad debe curarse.

El 7 de mayo de 2010, la artista neoyorquina Kerry Tribe decide revivir la película que Hollis Frampton dirigió en 1971 en la que una pareja discute sobre su relación tumultuosa cara a cara. *Critical Mass* es un medimetraje de 25 minutos en 16 mm que presenta una discusión de pareja causada por la ausencia y la falta de comunicación de él durante dos días. La historia, que se desarrolla a través del diálogo entre ambos, está montada de tal forma que todo lo dicho se repite una y otra vez. Las palabras y los gestos se repiten en un montaje desajustado, asincrónico. Al principio, el diálogo de la pareja se edita técnicamente para crear un efecto de tartamudeo, pero a medida que el tiempo discurre las palabras se rompen, se superponen y se repiten, y la acción se va desincronizando gradualmente. Si hacer el amor es estar tan sincronizado con el tiempo presente que el significado histórico de este tiempo se ve totalmente neutralizado, la discusión es aquí una forma de hacer presente el tiempo histórico de toda relación. *Critical Mass* es una metáfora de la resonancia emocional de la confrontación entre dos amantes: todo lo que se dice se pliega sobre sí mismo, y todo lo que es dicho no es más que la suma de una acumulación. Pero en el campo de la física, la «masa crítica» es la cantidad de material necesario para una reacción nuclear. Con este punto de partida, Frampton escenifica en palabras y gestos la capacidad de la masa crítica para hacer que las cosas estallen y crezcan fuera de control. El director deja ver irónicamente la discapacidad de los procesos de diálogo de la masa del 68 a través de una conversación que rebota de manera circular y que es incapaz de resolverse por ella misma. Por lo que Bárbara, la protagonista de la discusión, afirma: «¡Mira!, esto no va hacia ningún lugar. Estamos atrapados en un círculo». Esta mágica repetición en círculos, provocada por el montaje técnico del film, crea una fractura crítica en la percepción del espectador, un filtro de distanciamiento, que hace que el argumento se convierta en una alegoría de las relaciones interhumanas hacia el progreso.



Critical Mass, Hollis Frampton, 1979
My Turn, Kerry Tribe, 2010

El 7 de mayo de 2010, Jasmine Woods se sienta en una mesa del bar de la galería inferior del Whitney Museum of American Art y espera con sus brazos cruzados a que llegue Reid Windle. Una señora le pregunta si la silla vacía está ocupada y ella responde que sí. Espera tomando un café acompañado de un vaso de agua hasta que llega él y se sienta a su lado.

–¿Cómo estás?
 –Estoy bien pero ¿y tú?, ¿cómo estás tú?
 –¿Llevas mucho tiempo esperando?
 (Tribe, 2013)

No pasa nada mientras los espectadores van ocupando el resto de las sillas de la cafetería. Windle y Woods siguen hablando como se supone que hablan las parejas «normales» hasta que, de repente, su tono de su voz aumenta y empiezan a discutir.

–Fue algo espontáneo.
 –¿Ah, sí? ¿Algo espontáneo? ¿Y no me avisas ahora que hemos decidido vivir juntos? Ahora que se supone que tenemos una responsabilidad el uno con el otro.
 (Tribe, 2013)

La discusión crece hasta el punto que ya no parece algo normal. El público entiende que *lo que está pasando* es la *performance* y es entonces cuando Woods y Windle, integrados en el público, reinterpretan de memoria el texto completo de la película de Frampton frente a cámara. No hay interrupciones, el texto fluye de inicio a fin. Después, los *performers* se levantan y se sitúan delante de la audiencia para dibujar una nueva escena. Esta vez, delante de un atril, interpretan el montaje sonoro original del film, el tartamudeo y la desincronía. El cuerpo físico de Woods y Windle es ahora un cuerpo tecnificado. La lectura del montaje original del film desnaturaliza

la situación y añade a la escena un filtro brechtiano que contrasta con la inmersión sensorial del primer acto en el que Woods y Windle *simplemente* discutían en el bar. En su *reenactment*, Kerry Tribe recupera la idea de incomunicación y desagregación contemporánea, ya apuntada por Hollis Frampton, y la posiciona en un contexto en el que las industrias de la comunicación global se sustentan en la distribución de subjetividades fragmentadas.

My Turn (2010) es una experiencia en torno a la pérdida de la identificación en la comunicación contemporánea. Si Frampton presentaba una ironía sobre la incapacidad comunicativa de la masa del 68, Tribe apunta a la demanda de poseer una identidad propia. En este contexto posidentitario, marcado por la corporativización neoliberal de lo público, es donde la crítica traza posibles vías de respuesta histórica y política, por medio de las cuales se pueden representar imaginarios alternativos frente a la distribución desigualmente globalizada del capital, los recursos y los cuerpos. La criticidad «comprende la estructura excéntrica y desposeída del sujeto enfrentado a las condiciones de su emergencia, lo cual tiene unas implicaciones cruciales para las epistemologías asentadas y para las resistencias por venir» (Athanasίου, 2019, p. 112). Es decir que en el presente, dentro y más allá del orden espectropolítico actual, debería ser posible «dislocar esa inteligibilidad social de la temporalidad y de la espacialidad que constituye no solo el aquí y ahora sino también el allí y entonces en el corazón de nuestro vocabulario crítico» (p. 117). Athanasίου recupera las reflexiones sobre la revolución que la autora utópica Ursula K. Le Guin dejó dichas en su novela *Los desposeídos*⁴⁰ publicada en 1974: «No puedes recibir lo que no has dado, y tienes que darte a ti mismo. No puedes comprar la revolución. No puedes hacer la revolución. Solo puedes ser la Revolución. Está en tu espíritu o no está» (p. 113). Una lectura que abandona la idea de sujeto como algo autónomo y que se constituye a sí mismo para entenderlo como algo afectivo o espiritual o espectralmente constituido más allá de uno mismo. Lo cual permite una visión distinta de la subjetividad: excéntrica, insólita, vulnerable y desposeída...

⁴⁰ Athena Athanasίου sugiere que «el título de la novela de ciencia ficción utópica de Le Guin hace referencia a la novela *Los endemoniados* de Fiódor Dostoyevski, uno de cuyos títulos alternativos más populares es *Los poseídos*. En esta novela, que escribió en 1871, tras regresar de su exilio en Siberia, Dostoyevsky, devoto cristiano que odiaba el ateísmo, el nihilismo y a los judíos, intenta capturar, de forma grotescamente satírica y apocalípticamente elagórica, los disturbios políticos asociados con el nihilismo político de la Rusia de finales de la década de 1860» (Athanasίου, 2019, p. 113).

Imaginación radical y restitución colectiva: *El guerrillero invisible*

Con un «corte a: pantalla negra» abre la *performance El guerrillero invisible* (2016) de Isaki Lacuesta. La sala de cine del centro de arte Tabakalera de la ciudad de San Sebastián está completamente oscura y el público escucha la voz en off del artista que explica el motivo del encuentro. La *performance* surge de un «encargo extraño» en el que el comisario Pablo Parra sugiere al artista reproducir una velada de hace 50 años que nadie sabe a ciencia cierta cómo fue. Según comenta Lacuesta, algunos de los investigadores con los que ha trabajado creen que «aquella acción original ni siquiera existió», que Joaquim Jordà nunca hizo una película política invisible y que se limitó a imaginarla, contándola en las entrevistas.

–Dinos, Joaquim, ¿es cierto que en 1969 hiciste una película llamada *I tupamaro ci parlano*?
(Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Con esta pregunta al espectro de Joaquim Jordà empieza el *reenactment* de *I tupamaro ci parlano*, la película que Jordà presentó en la Mostra Internazionale del Cinema Libero de Porretta de Terme en 1969 y que, aunque tendría que haber sido un material grabado en Uruguay por Romano Scavolini, acabó siendo una *performance* debido a que las imágenes nunca llegaron a las manos del director. Al ver que la fecha del estreno se acercaba y que no disponía de las imágenes, Jordà optó por montar imágenes del documental uruguayo *Liber Arce, liberarse* (1969) de Mario Handler al principio y al final de la proyección con un poco más de una hora de película en negro a la mitad. Durante la proyección, desde la cabina, Jordà explicó quiénes eran los Tupamaros con la lectura de fragmentos del libro *Los Tupamaros. Estrategia y acción*, escrito por Antonio Mercader y Jorge de Vera, y publicado por Anagrama en 1969. También explicó que, «como eran clandestinos, no había imágenes de ellos». No había imágenes de los Tupamaros ni existen imágenes de la película-performance de Jordà. Esta ausencia o esta invitación a recuperar una imaginación clandestina, es el punto de partida con el que Isaki Lacuesta decide revivir aquella experiencia del pasado en un nuevo contexto. *El guerrillero invisible* se celebró como parte del coloquio *La toma de la palabra*, en el que Pablo Parra agrupó a artistas, investigadores y cineastas con el objetivo de establecer diálogos con el archivo del cine militante de los años sesenta y setenta.

«¿Qué más sabemos de aquella noche?». El cuarto capítulo del libro de Antonio Mercader y Jorge de la Vera se titula «Hablan los tupamaro». Sin duda, Joaquim Jordà conocía el libro y seguramente fue él quien lo recomendó a la editorial Anagrama ya que, por aquel entonces, Jordà formaba parte del núcleo duro de sus colaboradores. Una hora y media de pantalla negra y de voz en off sobre los guerrilleros invisibles. En 2016, Isaki Lacuesta se dirige a un público mayoritariamente donostiarra para ver si todavía es posible verse reflejado en la experiencia espectropolítica que aconteció en el festival de cine militante de Porretta de Terme.

Si queremos sentarnos –o sentirnos– de verdad en aquella sala de cine de 1968, en Porretta de Terme, lo primero que deberíamos hacer es olvidar. Empecemos a olvidar por el final y vayamos avanzando hacia el pasado. Olvidemos que ha muerto Fidel Castro. Olvidemos el pacto de paz entre las FARC y el gobierno colombiano. Y ahora ya no sabemos que ETA renunció a usar las armas. Y ahora olvidemos que Pepe Mujica, tupamaro, pasó quince años preso, salió de la cárcel, se hizo parlamentario y ganó las elecciones presidenciales de Uruguay. Y ahora olvidemos que Joaquim Jordà murió. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Con esta invitación un tanto paradójica, olvidar para volver a recordar, Lacuesta decide abrir el tercer cuadro de su invocación.

Olvidemos la masacre del Filtro en 1994, que los tupamaros abandonaron la lucha armada y desde finales de los 80 participan del sistema democrático. Olvidemos el dinero que ETA envió a los tupamaro, no porque ETA fuera más o menos importante en la historia tupamara, sino porque estamos en Donosti y hasta eso hay que olvidar. Olvidemos que entre los guerrilleros siempre hay un traidor y que el delator de esta historia se llamó Amodio Pérez. Olvidemos los ataques contra los miembros de los Escuadrones de la Muerte, los policías muertos, los civiles muertos, los guerrilleros muertos y a todos los que murieron cuando pasaban por allí. Y ya puestos olvidemos que el autor de nuestro libro, Antonio Mercader, abandonó sus simpatías hacia la lucha armada de los tupamaro y terminó siendo ministro de Cultura de un gobierno, llamémosle, conservador. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Olvidemos, olvidemos, olvidemos: «Aprovechemos que en este país se nos da bien olvidar». Olvidemos todos estos años y... 1969. Estamos en Porretta de Terme. Directos al cuarto capítulo del libro que es a su vez la cuarta proyección de este conjuro al olvido: «Nos hablan los tupamaro». El cuarto capítulo del libro es una larga entrevista de los autores a un representante del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro y se titula «30 preguntas a un tupamaro». Dice así:

–Necesitamos a uno de ustedes que interprete a los periodistas Antonio Mercader y Jorge de la Vera. (Alguien coge el micrófono). Y a uno de ustedes que se convierta en tupamaro. (Alguien se decide a coger el micrófono: una mujer). (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

En realidad este cuestionario lo respondió un hombre tupamaro. De hecho, el libro dice: «Las mujeres se utilizarían en especial como mensajeras para las comunicaciones intercelulares: la idea es que las autoridades siempre sospechan menos de una mujer que de un hombre. Su labor tiene importancia en campos tan distintos como la cocina y los servicios de sanidad» (Lacuesta, comunicación personal, 2019a). *Estamos en una comunicación intercelular, nos sirve que sea tupamara...* Lacuesta reparte las preguntas fotocopiadas al público. El principio fundamental en el que se basó la actividad del MLN fue «la acción revolucionaria en sí, el hecho mismo de armarse, de prepararse, de acusar los hechos que violen la legalidad burguesa» para generar conciencia, organización y condiciones revolucionarias. Según el guerrillero que respondió al cuestionario, lo que distinguía el MLN de otras organizaciones de izquierda era su comprensión de la revolución como acción y no la confianza en los manifiestos o en «la emisión de enunciados teóricos referentes a la Revolución para preparar militantes y condiciones revolucionarias». Es decir que bajo su perspectiva política, solo la acción revolucionaria genera conciencia, organización y condiciones revolucionarias. Un ejemplo de esto fue el foco guerrillero que se instaló en Cuba, en paralelo al largo proceso de formación del partido de masas, y que culminó en «una verdadera Revolución Socialista». Apoyar o desaparecer. Dos respuestas con respecto a la Izquierda pero que para el pueblo en general son, según explica el tupamaro entrevistado, mucho más fáciles. Frente al deseo de cambio, el pueblo tiene que elegir entre el improbable y remoto cambio que le ofrecen algunos por medio de

proclamas, manifestaciones o la acción parlamentaria, y el camino directo que encarna el grupo armado y su acción revolucionaria.

–¿Quiere decir que la lucha armada al mismo tiempo que va destruyendo el poder burgués, puede ir creando el movimiento de masas que necesita una organización insurreccional para hacer la Revolución?

(Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Según el guerrillero, a esta altura de la historia ya nadie puede discutir que un grupo armado, por pequeño que sea, tiene mayores posibilidades de éxito para convertirse en un gran ejército popular que un grupo que se limite a emitir posiciones revolucionarias como «primero crear el Partido para después lanzar la Revolución». Sin embargo, un movimiento revolucionario necesita plataformas, documentos... Las dos últimas preguntas del periodista al tupamaro van orientadas a averiguar las condiciones que deben darse para que se dé la lucha armada en un movimiento. Según el entrevistado hay al menos dos razones por las que cualquier movimiento revolucionario debe prepararse para la lucha armada: porque debe estar preparado para defender su existencia en caso de ser atacado por la represión, y porque si no se le inculca la «mentalidad del combatiente» al militante lo que se elabora es otra cosa.

–Muy bien pero creo que deberíamos buscar un registro actoral más preciso. ¿Cómo cree que deberíamos intentarlo? ¿Más inquisitivo, por su parte? ¿Y, usted, más convencido, más entusiasta o más dubitativo? ¿Quizás más seductor? ¿Prefieren intercambiar los papeles? ¿Quiere ser usted el tupamaro por un rato? (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Nadie del público sea anima a seguir con la entrevista. Lacuesta sugiere que el tupamaro se tome un respiro para volver de nuevo al libro. Según sus autores, Antonio Mercader y Jorge de la Vera, su voluntad es periodística, «ser completamente objetivos». Y, en efecto, según Lacuesta, el libro es muy preciso en datos, no escatima en matices y acude a fuentes y testigos muy diversos, desde los propios tupamaros a miembros del gobierno y de la policía. El libro español termina con un capítulo clave que la edición original no incluía por ser anterior a los hechos. Se trata de la transcripción

de una cinta magnetofónica que contiene «una conversación informal» entre un grupo de tupamaros y su prisionero Anthony Dan Mitrone, agente de la CIA que en realidad trabajaba para el FBI, «días antes de la muerte de este». Dan Mitrone era un torturador, un «maestro de torturadores en la escuela de las Américas». Isaki Lacuesta interrumpe el hilo discursivo de la *performance* para plantear una reflexión sobre lenguaje e identificación.

–Fíjense, por ahora, que los autores del libro prefieren decir «muerte» en vez de «ejecución». Sin embargo el libro escribe sin miedo «terroristas» como sinónimo de «tupamaros», quizás porque los guerrilleros aún no tenían problemas en llamarse a sí mismos como tales y consideraban que el terrorismo era una estrategia legítima a la que llamaban por su nombre. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Los eufemismos llegarían algo más tarde. En las páginas del libro *Los Tupamaros. Estrategia y acción* se describe a las clases medias instruidas de los años 60 y 70, y «esa fascinación» por la lucha armada que les caracterizó.

–Cuando leo estas páginas recuerdo a Jordà, mientras comíamos un menú en el restaurante, diciéndome: «Qué pena que naciste tarde, en los 60 te lo hubieras pasado tan bien. Lo de la clandestinidad era estupendo», se reía, también de sí mismo. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

El libro informa de los tupamaro, y Lacuesta decide leer algunos fragmentos de las definiciones que plantea. Explica, a través de Mercader y De la Vera, como los tupamaro se convierten en una especie de «samurái» cuando entran en acción: «Músculos de acero, mente alerta, reflejos inverosímiles, dominio completo de las armas, resistencia al dolor, etc.». Por eso, según explica el libro, los investigadores no se extrañan cuando descubren que los guerrilleros usaban métodos menos convencionales que el interrogatorio, como las técnicas de «paro cardíaco» o «cese de pulsiones». También dominaban las técnicas de falsificación; usaban estrategias de flirteo con las funcionarias del Departamento de Sanidad Policial; y, se vestían con disfraces que «harían las delicias de más de un director teatral».

–Sigo recordando a Jordà y nuestras conversaciones de bar. Lo añoro mucho. Para quien no lo conociera, hay que aclarar que Jordà tenía un carácter de la hostia. [...] Nunca olvidaré el único día que nos cabreamos en serio. Hablábamos precisamente, sobre la legitimidad o no de la lucha armada. Joaquín defendió que era legítimo matar a políticos elegidos democráticamente. «¿Y a un concejal de pueblo, que solo hace política municipal?», le provoqué. «Por supuesto. Esos son los peores. Al fin y al cabo», dijo. «Los concejales son unos arribistas». Enumeré a todos nuestros amigos y conocidos comunes que, sin duda, eran unos trepas y unos arribistas, en el cine, o aún peor, en la universidad. Los arribistas del sueldito fijo. «¿Qué hacemos, los matamos también?». Aquella noche discutimos y nos despedimos antes de lo habitual. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Lacuesta deja claro al público que, repasando viejas entrevistas con Jordà, echa de menos que alguien le preguntara su opinión sobre los tupamaros y la lucha armada. Así que, en busca de esta información, decidió llamar a Mirito Torreiro, la persona que le presentó a Jordà 20 años antes del 24 de noviembre de 2016, día de la celebración de *El guerrillero invisible* en Tabakalera. «Torreiro es uruguayo y fue un buen amigo de Jordà». Por eso, si el cineasta había hablado alguna vez sobre los tupamaros tenía que ser con él. Lacuesta explica que en su conversación con Mirito, este le contestó muy sorprendido: «los círculos encajan». Mirito no acostumbra a ser «tan esotérico» pero resulta que media hora antes de la llamada se había encontrado con Mario Handler y habían estado hablando de Jordà. Según Isaki, a la pregunta sobre si Joaquim Jordà estuvo implicado o colaboró directamente con los tupamaros, Mirito le respondió con «un montón de mentiras».

Lo que mejor recuerdo es la historia de las relaciones de Joaquim con un guerrillero venezolano que planeó un atentado contra Franco en Sevilla. Jacinto Esteva le dejó una pistola, pero el venezolano chocó por el camino, le encontraron una magnum y lo encerraron. A Jacinto Esteva⁴¹ también lo encarcelaron, pero su padre, que era millonario,

⁴¹ Jacinto Esteva fue un arquitecto, urbanista y cineasta catalán que se inició como director, productor y guionista en los años sesenta y que fundó la Escola de Barcelona, donde trabajó junto a cineastas como Joaquim Jordà, Pere Portabella, Carles Duran, Ricard Bofill, Jordi Grau, Joan Amorós y otros miembros de la *gauche divine*. Con influencias de la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema inglés, la comunidad de la Escola de Barcelona, que funcionaba como una cooperativa, experimentó, a lo largo de los años sesenta, en las formas

se encargó de sacarlo enseguida. Un día estábamos recordando con Jordà cómo nos habíamos conocido y este me dijo que una vez, a través de un amigo, me mandó un uruguayo a casa y yo no recordaba nada, claro, por mi casa pasaba todo el mundo. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Un montón de mentiras a las que Isaki Lacuesta respondió contando a Mirito que el encargo con el que estaba trabajando era justamente la misión de reproducir, al pie de la letra, «todas aquellas trolas». Por eso, Lacuesta decidió investigar a Handler y el periodo en el que trabajó para la Cinemateca del Tercer Mundo. En un ensayo suyo encontró una historia muy significativa sobre los riesgos que corrían entonces por dedicarse al cine militante y, en concreto a la Cinemateca del Tercer Mundo. La distribuidora Nuevo Cine había ocultado las películas de CTM, pero activistas del Partido Comunista, en represalia por exigirles pagar el alquiler del film *Lejos de Vietnam* (Jori Ivens, Chris Marker y otros, Francia 1968), habían delatado la ubicación del material. Handler se fue al exilio en 1972. Más tarde, colaboró en la investigación que el cineasta Costa Gavras realizó para su película *Estado de sitio* (1999), una ficción política dedicada a los tupamaros y al secuestro y asesinato por su parte de Dan Mitrione, el conocido torturador del FBI. La película se inspiró en los diálogos grabados por los tupamaros durante el secuestro, es decir, en la misma conversación que está transcrita al final del libro de Mercader y De la Vera, y de la que Costa Gavras se sirvió para imaginar y ficcionar el resto de conversaciones.

—¿Quién quiere ser tupamaro y quién quiere ser el torturador? Les aviso de que es largo, son doce páginas, y en ellas, un tupamaro anónimo y Dan Mitrione nos explicarán sus respectivas opiniones sobre política y también, a ustedes les puede interesar, cine político, pasando —literalmente— de Antonioni a William Wyler. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

La lectura de fragmentos del libro sigue y se proyecta en la sala un diálogo de *Estado de sitio*, la película de Costa Gavras. El trabajo de documentación para la película de Gavras lo desempeñó Michèle Ray, pareja de Gavras y reputada periodista, con un equipo de tres personas. Uno de ellos, Mario

de un cine comprometido y antifranquista, que rechazaba el cine centralista y folklórico de la capital.

Handler. Michèle Ray tenía entonces 28 años y era conocida por sus reportajes sobre el Vietcong. Cuentan que era «discreta y misteriosa». En la sala de Tabakalera se recrea una entrevista que los miembros de la Organización Popular Revolucionaria hacen a Ray, a la que «secuestraron para que pudiera divulgar internacionalmente sus palabras». Michèle fue liberada a los tres días y al volver a casa explicó lo que había aprendido de los jóvenes de la OPR.

–Siempre lo mismo: la derecha no tiene fisuras. La Izquierda, siempre. Veo a los tupamaros como inclinados hacia el socialismo, y a estos jóvenes, al anarquismo. Lo que comparten son los fundamentos morales. Me interesó la charla con ellos. Me hubiera gustado ver sus caras. (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

Al conocer la relación entre Handler y el secuestro, Lacuesta llamó de nuevo a Mirito y le preguntó sobre el caso. Handler aseguró a Mirito que en realidad no fue un secuestro sino que Michèle Ray pidió a la ORP que la secuestraran para poder entrevistarles, así evitaba que pudieran acusarla de «cómplice o colaboradora». Le cuenta algo más. Mario Handler dice ser un «tupamaro periférico» que se encargó de rodar interrogatorios en la cárcel del pueblo, donde los tupamaros guardaban a los secuestrados. Handler rodó el interrogatorio de Dan Mitrione y todavía existen las imágenes. Lacuesta cuenta cómo después de esta conversación con Mirito, repasó de nuevo las imágenes conocidas de la cárcel del pueblo imaginándose a Handler detrás de la cámara.

–¿Y si Costa Gavras no los imaginó? ¿Y si Costa Gavras y Michèle tuvieron acceso a esos materiales del interrogatorio original? ¿Y si *Estado de sitio* es más documental de lo que imaginamos? (Lacuesta, comunicación personal, 2019a)

La única forma de saberlo es esperar hasta que la película de Mario Handler llegue a las manos de Isaki Lacuesta. Se acerca el final de la sesión. «Dicen que en el siglo XXI ya nadie es capaz de aguantar una hora y media escuchando hablar de los tupamaros». Jordà terminó la sesión italiana proyectando la segunda parte de *Liber Arce* porque el material de Scavolini nunca llegó a sus manos. «Nosotros seguimos esperando a que nos lleguen las imágenes de Dan Mitrione filmadas por Mario Handler». ¿Llegaran a tiempo 48 años después? ¿O volverán a ser imaginarias, como los guerrilleros invisibles de Jordà?.

Imágenes en futuro anterior

El cine imaginario de Isaki Lacuesta recuerda al de Joaquim Jordà, lo recupera, le toma la palabra para ver de qué forma, sus imágenes, desde el pasado, participan en la configuración del presente. El cine invisible de Lacuesta es un cine imaginario militante, como el de Jordà. Bajo la premisa de explorar las imágenes que «se resisten a quedarse fijadas en el pasado», Isaki Lacuesta teatraliza la retrotopía de un pasado idealizado y pregunta al espíritu de los guerrilleros invisibles como un ensayo para la restitución de los ideales de una revolución que nunca terminó. Las luchas de 1968 y la derrota de las movilizaciones sociales de los años sesenta y setenta son uno de los espectros políticos de la Europa actual: «La Europa financiera y deudócrata, la Europa de la desigualdad y la Europa de la fortaleza se construyeron sobre esta derrota», según deja dicho Pablo La Parra en su proyecto de investigación *Europa, futuro anterior*.⁴² Por eso, y como respuesta a la invitación del comisario, Lacuesta decide recuperar los gestos y discursos de la experiencia documental que Joaquim Jordà propuso a finales de los sesenta en un momento en que Europa «atravesaba una crisis social y política sin precedentes».

Desde los estallidos del 68 a la revuelta de la Politécnica de Atenas, desde la Revolución de los Claveles portuguesa a las luchas de las fábricas y los barrios del Estado español en el tardofranquismo y la Transición, desde las huelgas masivas del Reino Unido en los setenta a la agitación del otoño caliente y el movimiento autónomo en Italia. En estas luchas estaba en juego el futuro político de Europa. (La Parra, s.f.)

La retrotopía, la tendencia a mirar al futuro con el espejo retrovisor del pasado, abandona la vieja utopía de la cultura moderna para pasar a una

⁴² El proyecto de investigación *Europa, futuro anterior* (2016) dirigido por Pablo La Parra en el marco de las residencias artísticas del centro Tabakalera se plantó como una mapa visual de una «Europa que pudo ser». Así lo describe el comisario-investigador: «Un mapa de resistencias que mira hacia el Sur global, un mapa de discusiones y democracia asamblearia, un mapa de nuevas subjetividades políticas –de género, de clase, postcoloniales, ecologistas–. El cine militante era un cine fuera de lugar. Los equipos ligeros permitieron el desplazamiento de los rodajes y las proyecciones hacia los espacios de revuelta social. La demanda de una democracia radical se tradujo en nuevas formas de autoría colectiva y participativa. El cine devino un espacio de experimentación en torno a la politización de la imagen y sus modos de producción». Disponible en: <https://www.tabakalera.eu/es/residencias-artisticas/europa-futuro-anterior-pablo-la-parra>

visión distópica del futuro. La nostalgia de la retrotopía es una negación de la negación de la utopía en la que el *ángel de la historia* da la espalda al futuro para huir corriendo hacia el pasado, a las ruinas del progreso. La «epidemia de Nostalgia» a la que que Zygmunt Bauman se refiere en su libro póstumo *Retrotopías* (2017) surge como un mecanismo de defensa en tiempos de incertidumbre y convulsiones aceleradas. Consiste en la búsqueda de un hogar ideal que habita en el pasado y en el que la nostalgia reemplaza la vieja exaltación por el progreso. Pero la retrotopía no nos devuelve al pasado tal cual fue, sino que nos devuelve al pasado tal cual lo idealizamos hoy, nos devuelve a un *mundo ideal* (o a la doble negación de la utopía). La retrotopía es fiel al espíritu utópico porque trata de una reconstrucción de mundos ideales ubicados en un pasado perdido, robado o abandonado. Pero el pasado al que nos acerca Lacuesta es un pasado espectropolítico que se resiste a quedar atrás, que se resiste a morir, igual que las imágenes invisibles, clandestinas, de Joaquim Jordà, o igual que el espíritu revolucionario de los tupamaros. En la conversación con Isaki Lacuesta *Todas las cosas, todas las personas, todos los animales* (2020) que acompaña esta investigación y que nos acerca a la recuperación del gesto espectropolítico del cine militante de Joaquim Jordà, el cineasta nos explica cuales fueron algunos de los deseos que motivaron su trabajo de duelo y restitución.

Era una forma de seguir discutiendo con Joaquim, al que echo de menos algunos días. Me gusta imaginar sus réplicas y contraatacarle cuando no estoy de acuerdo; otras veces todavía tiene razón él, y me convence. La legitimidad o no de la lucha armada es uno de los temas capitales, y algunas veces lo discutíamos con Joaquín, que a lo largo de su vida fue cambiando con frecuencia de opinión sobre casi todo, excepto en su defensa de tomarte libertades y hacer lo que te plazca, que procuro compartir. Esa idea de la película hablada de Jordà es algo que me interesa mucho en la medida que permite juntar las mejores potencialidades del cine, el vivo y en directo del teatro y los conciertos, el debate público... (Lacuesta, comunicación personal, 2020)

El guerrillero invisible recurre a la historia de los tupamaro y, a su vez, llama a los fantasmas de la memoria colectiva del público donostiarra. En las palabras de los protagonistas del conflicto armado uruguayo emerge el pasado oscuro de Euskadi y las políticas del terror que, a lo largo de la

Transición española, encantaron la mayoría de los hogares del País Vasco. Juan Evaristo Valls, leyendo a Agamben, explica que «en qualsevol guerra civil, que és sempre una guerra fratricida, aquests dos espais [la casa, l'espai familiar situat fora de la vida política, i la ciutat, l'espai polític] es tornen indistinguibles, i l'assassinat d'allò més íntim –el germà– s'identifica amb l'assassinat d'allò més aliè –l'enemic» (Valls, 2018, p. 27). Pero en 2016, el terrorismo y las formas más sofisticadas de guerra civil habitan en la mayoría de las dimensiones de nuestras vidas, y hasta lo más íntimo de nuestras vidas está sujeto a la ofensiva militar.

El terrorisme, doncs, és una guerra civil mundial que, com a conflicte bèl·lic deslocalitzat i post-estatal, transforma el món sencer en el no-lloc absolut de l'estat d'excepció, on totes les dimensions de la vida es tornen objectius bèl·lics i afers polítics de l'estat, i les intervencions d'aquests tenen sempre la forma d'una excepció jurídicament acceptada. (Valls, 2018, p. 27-28)

No existen imágenes de lo que aconteció el sábado 26 de noviembre de 2016 en el centro de arte Tabakalera. Tan solo el fotograma en negro de la película *Líber Arce* de Mario Handler, que Lacuesta, igual que Jordà, seleccionó para la comunicación de aquel encuentro, y en la que se pueden leer las letras blancas sobreimpresas: «Y otros hombres se apresten a entonar los mismos cantos». Una invitación a la toma de palabra que funciona como un diálogo con el archivo del cine militante inacabado y que los espectadores de Tabakalera deben completar al conferirles un cuerpo impropio. Y, si como veíamos en las palabras de los trabajadores de la cooperativa Fagor en la puesta en escena de *Numax-Fagor-Plus*, la posibilidad de alcanzar una sociedad mejor de la utopía revolucionaria se vio suplantada por una lucha de la posición individual por encima de cualquier *nosotros*; la toma de la palabra en las retrotopías cinematográficas en escena actúa como una performance de restitución política y social sobre los efectos de los procesos de individuación y privatización por parte del realismo capitalista. Es decir que, la colectivización de un discurso, como hauntología de las memorias de lucha del siglo pasado que han sido forzosamente olvidadas, es aquí una crítica performativa al clima de incertidumbre, inseguridad y desprotección de las condiciones humanas provocado por un Estado castigador que actúa en defensa de la elite

financiera y de su control sobre los países.⁴³

Me parece que fue Luria quien aclaro esa idea: es imposible recordar sin olvido, porque el recuerdo es una forma de relato y, como tal, requiere una criba, una ordenación inconsciente. A partir de Luria y Sacks, Peter Brook trabajó esta idea en su obra teatral *Je suis un phénomène*, en la que mostraba cómo la memoria todopoderosa es un colapso, una enfermedad y, sobre todo, una imposibilidad ontológica. Por eso, en aquella película invisible simulaba eliminar de la ecuación de la memoria algunos elementos para introducir otros, y así poder seleccionar y sacar a flote los elementos que más me interesaban en aquel relato político-sentimental. Claro que era una operación retórica con trampa: todo lo enumerado como cosas a olvidar por fuerza pasaba a formar parte del contexto explícito de la sesión, se hacía presente. El recurso también era una forma de recordar que Jordà y sus contemporáneos no sabían ni podían prever entonces todo lo que nosotros damos por descontado; es decir, no podían anticipar con certeza las consecuencias de sus actos, igual que nos ocurre a nosotros con los nuestros. (Lacuesta, comunicación personal, 2020)

El gesto espectropolítico de Isaki Lacuesta sobre el pasado del Movimiento de Liberación Nacional nos habla de cómo han cambiado las formas de violencia y nos interroga sobre qué es aquello que podemos hacer. Los procesos de globalización han generado una grieta basada en la identidad y otra basada en las diferencias económicas. La realidad ya no corresponde a las expectativas. Se devalúa el sentimiento de pertenencia social, al tiempo

⁴³ En la película *Estado de sitio* (1972), dirigida por Costa Gavras como una crónica-ficción del secuestro de Daniel Anthony Mitrione en manos de la guerrilla tupamara, se dependen algunas reflexiones sobre el cuerpo del Estado llamado al parlamento en el proceso de negociación sobre la dimisión del presidente y la liberalización de los cuerpos del Estado: «Todo esto ya no es gracioso. Es desconsolador. El gobierno ya no gobierna. Responde a los problemas con la violencia. Pero la otra violencia, la que ha desencadenado es mucho más inteligente. Esta mañana, cuando el Ministerio de Agricultura le informó del nuevo secuestro, el presidente convocó urgentemente a sus ministros, a los diputados, a los grandes propietarios. El ministro de Economía, diputado, banquero, presidente de cuatro sociedades, dos de ellas americanas... El ministro de Asuntos Exteriores, diputado, banquero, controla 70 sociedades, representa al grupo Rockefeller. Sus sociedades poseen 200.000 hectáreas. El embajador del Vaticano, líder de un grupo que controla 85 sociedades. Ministro, propietario de dos periódicos. Antiguo ministro, diputado, dos bancos, seis sociedades, dos de ellas americanas. El clan Herbert, banqueros, controla 300.000 hectáreas, siete sociedades, tres de ellas americanas. [...] Y por fin, el ministro de Interior, el único que no es ni banquero, ni rico, y cuya tarea es defender a los ricos y a los banqueros».

que aumenta la conducta autorreferencial y la preocupación por uno mismo. La política social se agota frente a las formas de una política individual administrada y se confunde la ayuda del Estado con el derecho de los ciudadanos. Hemos pasado de la utopía positiva y segura de sí misma de los años sesenta y setenta, al sentimiento retroutópico, tímido y derrotista, en el que la pregunta que se hacía el fantasma de *Possessed* sobre si será suficiente con amarse a uno mismo parece ser una cuestión urgente. El narcisismo actual es una respuesta al vacío y a la soledad de los individuos que viven poseídos por el espectro del realismo capitalista. Frente a un futuro igual o peor que el presente, las retrotopías parecen ser el destino de las personas cansadas, fatigadas, desanimadas... Así, el *reenactment* de Lacuesta sobre el cine invisible de Joaquim Jordà invoca al espíritu militante de finales de los sesenta para conjurar el fantasma de la lucha armada de Euskadi y poner en juicio la ficción de identidad que legitima el Estado nación. Y, a su vez, la puesta en escena de *El guerrillero invisible* deviene una crítica en vivo de las fuerzas del realismo capitalista y lógica de la operatividad neoliberal que acaba por interrogar a las personas que forman el público acerca de las consecuencias políticas de sus propios actos. En *Introducció a la vida no feixista* (2018), Laura Llevadot apunta:

L'ampliació del camp de batalla a què fa referència el llibre d'Houellebecq, diu que el camp d'allò polític s'ha ampliat i que, també les nostres vides, amb els seus dubtes i abstencions, amb les petites decisions que prenem o deixem de prendre, amb la nostra manera subtil d'obeir i d'odiar, han esdevingut un camp de batalla on una decisió, tant més política quant més íntima, hi està en joc cada moment. (Llevadot, 2018b, pp. 10-12)

Esto es lo que nos cuenta la historia de Lacuesta acerca del pasado guerrillero, que las formas de violencia que distinguimos en las acciones del cuerpo del Estado y los movimientos de lucha armada no han desaparecido de la memoria sino que en cualquier momento pueden reaparecer en nuestros hogares y hasta en nuestros gestos más íntimos. Los cuerpos reunidos el 26 de noviembre de 2016 en Tabakalera reviven las palabras de otras vidas, invocan a espectros, los materializan y les confieren un cuerpo material. Por eso, según Garbayo Maeztu, la performance como estrategia estética se puede convertir en un espacio de resistencia: «La cita como convocatoria, como emplazamiento y lugar de encuentro entre uno y

varios cuerpos es, siguiendo las ideas de Arendt, aquello que precede a cualquier constitución de la esfera pública, la condición necesaria para que tenga lugar lo político» (Garbayo, 2016, p. 33). Así, la performatividad de los cuerpos y las palabras en *El guerrillero invisible* es un gesto de profanación a la memoria colectiva que activa, en última instancia, una política de resistencia contra las formas del acecho fantasmal actual.

El mito de Asdiwal: *Segunda Vez*

Dos personas que esperan un suceso, y observan a los dos actores principales en él, y descubren que el suceso ya está pasando, y que ellos mismos son los dos actores.
Dora García



El helicóptero, Oscar Masotta, 1966
El helicóptero, Dora García, 2015

Un anuncio y una Anunciación. El anuncio fue colgado en la página web del mismo centro de arte Tabakalera antes del 12 de septiembre de 2015 y decía así: «Este texto es una invitación para participar en la interpretación que va a realizar Dora García del happening de Oscar Masotta *El helicóptero* (1966)». En su invitación, la artista dejaba claro que «el público tiene un papel fundamental» en el happening, y que, por eso, resultaba de máxima importancia respetar los horarios. También anticipó que la duración sería de unas tres horas aproximadamente y que, el público, dividido en dos grupos, sería desplazado en autobús a dos destinos diferentes: «La interpretación consistirá en dos acontecimientos paralelos que se unirán después en uno solo» y «los sucesos del happening serán filmados». Una situación-para-ser-filmada en la que un grupo de personas se dirige al cine Modelo de Zarauz, para contemplar una acción filmada en el bosque en la que varios individuos manipulan un cuerpo cubierto por una sábana blanca; y, la otra mitad del público se dirige a un acantilado donde

se confronta con la espera de una breve aparición. Después de varios minutos esperando algún indicio de acontecimiento, aparece un helicóptero en el cielo y desde la ventana, de forma casi imperceptible, una actriz famosa saluda al público. Tanto en el referente como en la repetición, entró en juego esta división del público en dos grupos porque la intención del happening es, según nos explica Dora García en la conversación *La casa embrujada* (véase pp. 358-364), la de crear una situación-para-ser-contada:

Yo me había imaginado el episodio del helicóptero como una Anunciación, ya que Masotta especificó que se inspiró en el mito de Asdiwal, un dios que desciende para emparejarse con una mujer, contado por Lévi-Strauss. La Anunciación es el acontecimiento arquetípico, puesto que literalmente una mujer es fecundada por la palabra, y Masotta quiso ver en ese *happening* partido en dos, en el que dos audiencias ven cosas distintas que se funden en un relato único cuando se re-encuentran, un ejercicio de construcción de mitos, una fecundación por la palabra. (García, comunicación personal, 2019)

El helicóptero (1966) fue el primer *happening* de Oscar Masotta y, como decíamos, se desarrolló en dos instancias paralelas. Masotta emplazó a un grupo en una estación de tren abandonada en Olivos, en la zona norte del Gran Buenos Aires, y al segundo grupo, en un teatro céntrico de la capital. «Mientras el segundo grupo especta una serie de situaciones confusas, el primero aguarda durante una hora –sin que aconteciera nada notable–. Luego, un helicóptero sobrevuela el lugar a poca altura, llevando una actriz conocida que saluda con la mano a los presentes» (Longoni, 2017, p. 41). Pocos minutos después de esta Anunciación, llegó la otra mitad del grupo a Olivos. Aunque pareciera que esta llegada fuera un error, Masotta lo planificó todo para que parte de la audiencia tuviera acceso a lo ocurrido exclusivamente a través de su relato oral. La obra se completaba con esa comunicación oral directa, cara a cara, recíproca y en un mismo lugar. El acontecimiento que Dora García realiza en 2016 lleva el mismo título y funciona con los mismos parámetros. García recrea las condiciones para repetir las acciones de Masotta pero con otro público y en otro contexto histórico, social y político.

El acontecimiento es en sí un relato. O, los relatos mitológicos asientan los límites de lo que estamos dispuestos a dejar pasar. *El helicóptero* es la «sutura o reconciliación entre dos experiencias mal-comunicables que generan una tercera: el relato mismo» (Aguirre, 2018, p. 43). Aquí, el

documento audiovisual ya no es el registro de la *performance* de los sesenta sino que el dispositivo cinematográfico trabaja *para* la ficción. Asimismo, un acontecimiento no es solamente *algo que ocurre* sino un cambio de posición a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él. El acontecimiento es una perversión del curso normal de las cosas que nos permite mostrar la realidad de un modo indirecto. Una realidad con estructura de ficción. Una ficción que representa una realidad que nadie quiere admitir. Un cambio en las reglas del juego. Argumentaba el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek que el cine es un arte perverso porque no satisface nuestros deseos sino que nos dice cómo debemos desear. De este modo, una imagen se transforma en una fantasía que se activa en nuestros cuerpos como un guion que debe ser actuado, inscribe una topografía en el cuerpo. Algo que David Doreman apuntó, al examinar la influencia del psicoanalista Jacques Lacan en la práctica de Dora García, como un «despliegue irrestricto de la palabra en el que, al concebir el sujeto hablante en toda su multiplicidad, puede emerger el *saber ignorado* que anida en nuestro inconsciente» (Borja-Villel, 2018, p. 14). Asimismo, en *El helicóptero* la imagen es una imagen-para-ser-contada (un testimonio encarnado). Y la *performance*, un intercambio social sobre aquello que todavía no se ha visto.

La idea de rehacer o repetir los *happenings* de Masotta, era simple en un principio: rehacer un acontecimiento del que no quedó nada para poder grabarlo (las fotos se descubrieron en 2016), para poder documentarlo, y en este proceso, entender la mecánica de este enigmático *happening*, tan cargado de simbolismo y del que Masotta escribió a posteriori. (García, comunicación personal, 2019)

El helicóptero de Dora García fue realizado en torno a la exposición «Contornos de lo audiovisual. Puntos para un movimiento que rodea» (Tabakalera, 2015) y es el primer capítulo del proyecto cinematográfico *Segunda Vez* (2014-2018).⁴⁴ Una narración a partir de la recreación de dos

⁴⁴ Las ideas de Masotta sobre la construcción de happenings y el rol del espectador han sido la base de los cuatro cortometrajes del proyecto artístico *Segunda Vez* de Dora García: *El helicóptero* (1967) de Oscar Masotta, hecho otra vez y filmado en Tabakalera (2015); *Para inducir el espíritu de la imagen* (1966) de Oscar Masotta, hecho otra vez y filmado en Buenos Aires en 2016; *Segunda Vez*, adaptación de *Segunda vez* (1977) de Julio Cortázar y filmado en Buenos Aires en 2016; y, *La Eterna*, una adaptación de *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández filmada en Universiteitsbibliotheek KU Lovaina en 2016.

happenings (*Para inducir el espíritu de la imagen* y *El helicóptero*) y de un *anti-happening* (*El mensaje fantasma*) realizados por Oscar Masotta en 1966 y 1967 –antes de que el golpe de Estado militar lo obligase a exiliarse en Barcelona–; de una puesta en escena de la novela corta *Segunda vez* (1974) de Julio Cortázar; de la novela *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández, y del *happening* *Calling* (1966) del estadounidense Allan Kaprow. Este último es el que Dora García recrea para proyectarlo posteriormente en el cine Modelo de Zarauz a la mitad de su audiencia en *El helicóptero*.



Calling, Allan Kaprow, 1966
El helicóptero, Dora García, 2015

El motivo central de *Calling* también fue el acto de comunicación a través de la voz humana. Dividido en dos partes, el *happening* de Kaprow fue uno de sus primeros acontecimientos sin público. Los participantes fueron él y su pareja Vaughan Rachel, Michael Kirby, Peter Moore, Dick Higgins, Alison Knowles, Robert Brown, Christo, Jeanne-Claude, entre otros. Tres actores fueron contratados para recoger a tres artistas que se habían aventurado al juego, envolverlos como si se tratara de un secuestro, y abandonarlos en la caseta de información de la Grand Central Station de Nueva York, como se hacía con los niños expósitos. Luego, les iban llamando por su nombre y les dejaban marchar. A los que quedaban libres les daban un número de teléfono fijo que pertenecía a una de las personas que había participado en el secuestro. Después de que el teléfono sonara más de cincuenta veces, se respondía con un largo silencio. Este fue el final de la primera parte del suceso. Los días siguientes, los papeles se

invertieron. Las víctimas se convertían en cazadores y los cazadores –ahora víctimas– eran colgados de los árboles de un bosque cerca de la granja de George Segal con una lona blanca. Los cazadores se movían por el bosque gritando nombres y tan pronto las víctimas identificaban el suyo se las liberaba. En este sentido, *Calling* se puede entender como una alegoría de la libre circulación e intercambio de bienes en la sociedad de la información. El abandono de los «paquetes humanos» (paquetes de información) marcó claramente los límites de un modo de hacer arte que luchó para mantener el contacto con el mundo y con la vida. Es significativo que cuando Kaprow pidió permiso a la policía de transportes para realizar un happening en la estación, lo describiera como un «ensayo para un teatro infantil». Un teatro sin público en el que los actores actuaban para ellos mismos. La representación de la violencia dirigida contra los espectadores en otros happenings de Kaprow ahora se centraba en el cuerpo de los actores. Algo que Roger Bernat, Isaki Lacuesta o Dora García harán extensible al público-actor.

García arranca su investigación en 2014 después de conocer, como decíamos, al psicoanalista, escritor, crítico literario y autor Oscar Masotta. Una figura muy emblemática de finales de los sesenta en Buenos Aires, y más tarde, durante su exilio, en Barcelona. En *Segunda Vez* el espíritu de Masotta –quién conocía bien el trabajo de Kaprow y de sus contemporáneos– atraviesa la relación entre arte, psicoanálisis y política. La *performance*, la repetición, y el acontecimiento son *algo* que vuelve a suceder; la política aborda la posición del artista dentro de una situación que reclama ciertas urgencias; y, el psicoanálisis se activa como método de investigación o como una forma de transmisión de conocimientos que permite abrir preguntas y dar respuestas entorno a la relación entre lenguaje, cuerpo y memoria. En este sentido, Ana Longoni, la comisaria de la exposición «Oscar Masotta. La teoría como acción» (MACBA, 2018), define la práctica del happenista con la metáfora hauntológica del «embute», y dice:

Un embute –en esa jerga cifrada– es un escondite. [...] Pero también puede ser un cajón oculto en un mueble, un doble fondo en el piso de un auto, un compartimento secreto dentro de un maletín, el interior de una lapicera, un surco del cuerpo, cualquier artilugio tan precario como ingenioso para trasladar una carta o la prensa prohibida,

guardar documentos comprometedores, esconder armas, personas, vidas clandestinas. (Longoni, 2018)

Según Longoni, la palabra embute es parte del vocabulario de la militancia en la Argentina de las décadas de los sesenta y setenta, y forma parte «del código secreto de la supervivencia en la clandestinidad». Algo que nos sitúa de forma directa en el contexto histórico en el que Oscar Masotta vivió y trabajó, y que más tarde Dora García evoca en su escena: «Una época en la que las expectativas de transformación radical de la sociedad que se expandieron en América Latina después del triunfo de la revolución cubana percibían la revolución como un hecho inminente e inevitable» (Longoni, 2018). La época previa a la dictadura que se consolidó el 24 de marzo de 1976 y que sistematizó el terrorismo de Estado a una escala incomprensible.

30.000 desaparecidos, más de 500 campos de concentración en todo el país, miles de asesinados, exiliados y presos políticos. Una operación represiva continental (el Plan Condor) que se puso en marcha para dismantlar esa potencia insurgente, arrasando vidas y también su historia (desaparecer, secuestrar, torturar, asesinar, deshacerse de los cuerpos, no reconocer siquiera su existencia, negar su memoria). (Longoni, 2018)

Oscar Masotta vivió, igual que Joaquim Jordà, ese otro tiempo. El de la clandestinidad y la resistencia, la militancia revolucionaria y la creciente represión. La cultura revolucionaria de los sesenta y setenta actualizó tradiciones libertarias, marxistas, y reconfiguró nuevos paradigmas de pensamiento, inquietudes colectivas y experiencias históricas, que, tal y como argumenta Longoni, dieron lugar a la aparición de formaciones políticas y culturales que pueden englobarse bajo la denominación de la «nueva izquierda».

⁴⁵ «Desde el golpe de Estado de Uriburu en 1930, la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955, la dictadura de Onganía iniciada en 1966, y mucho más a partir del surgimiento de la Triple A, organización parapolicial fundada por el ministro del Interior del tercer gobierno peronista, José López Rega, que instaló el asesinato a los opositores (y la exhibición de los cuerpos acibillados al costado de las rutas) como mecanismo de amedrentamiento social cotidiano» (Longoni, 2018).

La crisis del sistema de valores de «lo burgués» se manifiesta en la percepción de que el capitalismo ha entrado en una irreversible decadencia y tiene los días contados. Esta percepción arrastra consigo una profunda desconfianza hacia la democracia y el sistema político liberal y la revalorización del uso de la violencia como única opción legítima en la actividad política. Pero a diferencia de Cuba, desde el triunfo revolucionario de 1959 o incluso del gobierno democrático de la Unidad Popular en Chile entre 1970-73, en Argentina no se puede hablar de una revolución sino más bien un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales acerca de la inminencia o proximidad de la revolución. No hubo revolución sino su deseo (extendido e intensivo), la percepción optimista de que se trataba de un destino histórico inevitable. (Longoni, 2007)

El deseo de una revolución se convirtió en un fantasma para los artistas de la vanguardia argentina y es desde sus ausencias que Dora García decide trabajar su repetición para preguntarnos sobre cuáles deben ser las políticas actuales de las formaciones ideológicas de la izquierda actual. Asimismo, la autodefinition de «vanguardia» por todas aquellas posiciones en el campo artístico que se orientaban hacia «la novedad o lo experimental» puede resultar, como destaca Longoni, un tanto anacrónica o «fuera de época» si la pensamos desde el contexto internacional de la época. Esta reivindicación de la vanguardia se erigía de nuevo como la convicción por parte de los núcleos intelectuales de que la revolución política no se podía separar de los lenguajes y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. En sus reflexiones (2007), Longoni explica como el arte experimental de la vanguardia argentina de los sesenta y setenta resultó «primero imaginable; luego, perentorio; más tarde, una superposición de términos equivalentes, y por último, una falacia». Así, dice, que se pasó de una *superposición* o *sustitución* (vanguardia es revolución) a un periodo de transición (de la vanguardia a la revolución).

Cuando el deseo de revolución en la vanguardia se torna imperativo, norte político, ético y estético, la creciente estetización de la idea de revolución acarrea la proclama de la disolución o el fin del arte. Dicho en palabras de 1968 de uno de los artistas que protagoniza ese período, Roberto Jacoby: «Se acabó la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo. Por eso se esparce por todas

partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación de un mundo nuevo». (Longoni, 2007)

Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los años 1950-1970 que actuó desde la periferia institucional. Adoptó una posición ambigua respecto a instituciones como la Universidad de Buenos Aires y el Instituto de Tella, en la que «pasó de pensar que las instituciones oficiales eran un espacio adecuado para el movimiento artístico a preguntarse qué ocurre con lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales» (Longoni, 2017, p. 20). Su interés por la cultura pop, las técnicas de la cultura de masas y el Arte de los Medios, lo situaba en la estrecha relación arte-realidad. Masotta entendía el sentido del pop como «una crítica radical a todo realismo del objeto; un arte que piensa el objeto como irremediabilmente mediatizado por los lenguajes» (p. 35). Esta aproximación al pop, no como un movimiento de rechazo de la sociedad, más cercano al dadaísmo, sino como una crítica radical a una cultura estética que comprende la subjetividad o el Yo como centro de las significaciones del mundo, hizo que se interesara por el *happening* como medio y mensaje a la vez: «Producía, para el público, una situación semejante a la que viven los arqueólogos y los psicoanalistas. Quería enfrentarlos a esos *restos* y generar un *comentario* o *relato*» (p. 44). Más que hechos, eran las huellas de hechos ausentes, del pasado, interesados en los medios y no en las cosas, o en la información, el relato del acontecimiento y no en los propios acontecimientos: «Lo copiamos como si fueran obras de teatro sujetas a guión, lo cual era una manera de matar el *happening* o transponerlo a las reglas de la reproductibilidad» (p. 44). Algo que conecta, en armonía, con la desmaterialización del arte que Lucy Lippard intuía acerca del giro lingüístico y conceptual de finales de los sesenta y setenta. En el cruce marxismo-lacanismo, Masotta relacionó esta desmaterialización como «la posibilidad de la comunicación de masas como una herramienta para movilizar grupos de personas» (Aguirre, 2018, p. 42). Sin embargo, el modernismo popular como sustrato sobre el que edificar una nueva colectividad soportada por una conciencia de clase agonizante ponía en cuestión la relación entre lo popular y lo populista. Algo que nos hace pensar en cómo los deseos proyectados en el ámbito popular, algo que la izquierda puede apoyar como una crítica al elitismo cultural, puede acabar siendo producto del capitalismo de mercado. Esto es,

precisamente, lo que Mark Fisher describe, en su contexto británico, como *pulp modernism*, una voluntad de innovación y experimentación en el arte, junto con cierta proyección utópica en la cultura popular, que acabó siendo canibalizado por las lógicas culturales de lo que hoy conocemos como el capitalismo tardío.

La temporalidad del trauma: *Para inducir el espíritu de la imagen*

«Quien esté familiarizado con la temporalidad del trauma y la teoría de la represión sabe que en psicoanálisis la segunda vez es la primera», dice el psicoanalista Jorge Jinkis refiriéndose al proyecto de Dora García. Por su parte, Allan Kaprow explicaba que los *happenings* deberían realizarse una sola vez para que la línea divisoria entre el arte y la vida se mantuviera lo más fluida posible. En sus ensayos, escribió que en la repetición encontró la práctica inadecuada porque estaba siempre forzado a hacer aquello que puede ser repetido y tenía que descartar innumerables situaciones, las cuales eran maravillosas, pero realizables solo una vez. Asimismo, Oscar Masotta acuñó el término *antihappening* para nombrar lo que venía después del *happening*: la relación entre el psicoanálisis y la acción. Algo parecido a lo que sucede cuando alguien tiene un pensamiento que le acecha, que no es capaz de expresar con palabras y lo expresa a través de sus actos. En este sentido, un acto o una acción repetitiva es siempre una expresión espectral de los miedos y las angustias: una neurosis.

Para inducir el espíritu de la imagen (1966) es el *happening* de Oscar Masotta que sucedió en el Instituto di Tella de Buenos Aires y el segundo capítulo del proyecto de Dora García filmado en el mismo emplazamiento cincuenta años después. Un acontecimiento que, según explica Masotta en *Yo cometí un happening* (1967) estaba inspirado en el *happening* que La Monte Young realizó en casa de Larry Poons en 1966, en el que la audiencia iba subiendo las escaleras del edificio en Down Town, West Side, Nueva York –edificios que solían alquilar por doscientos dólares al mes los artistas de la época como taller de pintura– y que, al llegar al último piso, «uno era asaltado y envuelto en un ruido ensordecedor, hecho de un abigarrado grupo de sonidos electrónicos» (Masotta, 1967, p. 38). Cuando Masotta volvió a Buenos Aires, en abril de 1966, estaba decidido a realizar él mismo un

happening. Así lo expresa en el mismo ensayo: «De La Monte Young conservaría, intocada, la idea de situar un sonido continuo, producto de una sumatoria de sonidos electrónicos, a un altísimo volumen, durante dos horas» (p. 39). En cuanto a la distribución de los *performers* y de la audiencia, Masotta tenía claro que no haría distinciones, que todos ellos serían actores de la misma situación.



Para inducir el espíritu de la imagen, Oscar Masotta, 1966
Para inducir el espíritu de la imagen, Dora García, 2016

Los *performers* en el frente de la sala, iluminados, y la audiencia de frente a los *performers*, en penumbras, ocupando todo el resto del recinto. La audiencia quedaría así obligada a ver, a mirar, durante y bajo el alto volumen del sonido electrónico, a los *performers* bañados por la luz. Solamente que mis *performers* no serían cinco sino treinta o cuarenta personas; no estarían sentados en posición yoga sino parados y sentados, abigarrados sobre una tarima. Pensé entonces que los reclutaría entre el lumpen proletariado: chicos lustrabotas o limosneros, gente defectuosa, algún psicótico del hospicio, una limosnera de aspecto impresionante que recorre a menudo la calle Florida y a la que es posible encontrar también en el subterráneo de Corrientes: ropas rotas de buen corte, las piernas varicosas pero la piel tostada por el sol, esa mujer era la imagen perfecta de una persona con cierto status económico que había sufrido una rápida, desastrosa caída. En fin, pensé que en su momento dispondría de algún dinero para pagar a esta gente, a la que, sin embargo debía conseguir, previamente, de alguna manera, saliendo a la calle para elegirla o buscarla. (Masotta, 1967, p. 40)

Oscar Masotta abrió el acontecimiento explicando a la audiencia el origen del *happening*. Dijo que se había inspirado en La Monte Young y que «no tenía inconvenientes en confesar ese origen». Les explicó también lo que ocurriría a continuación, que la sala se llenaría de un sonido continuo, la luz iluminaría al «grupo lumpen» sobre la tarima y que él mismo había llevado a cabo «un control intelectual de cada una de sus partes». Las personas de la audiencia podían proceder según su voluntad, permanecer sentados en el suelo o de pie. Y advirtió que, si en algún momento querían abandonar la situación solo debían cumplir con una condición.

Quien quisiera retirarse, debía levantar una bandera: entonces yo haría acompañar hacia la salida a esa persona (más tarde rechacé el detalle de las banderitas: ablandaba la situación, y yo entendía que el happening debía ser escueto, desnudo, duro). Seguiría hablando entorno a la idea de control, de que todo estaba casi absolutamente previsto. Repetiría la palabra control hasta asociarla con la idea de garantía. Que el público podía tener garantías, incluso físicas, que nada podía ocurrir. Nada, salvo una cosa: un incendio en la sala. (Masotta, 1967, p. 40)

Un incendio que, según explicaba él mismo, podía ocurrir en cualquier otro lugar, en cualquier otra sala de espectáculos. Por eso, disponía de algunos extintores. Por eso y porque no muchas personas han podido ver cómo se consume un extintor (salvo las que hayan vivido un incendio). Después de vaciar el extintor, sonaría el sonido, la luz iluminaría el *tableau vivant* y la situación quedaría creada a lo largo de dos horas. Masotta, a quién lo que más le interesaba era introducir un «género estético nuevo» (introducir los *happenings* en marcos oficiales como los museos) vió que el proyecto se interrumpía por el auge del puritanismo que provocó el golpe de Estado que entronizó a Onganía.⁴⁶ En sus reflexiones del 67 apuntó pensar lo contrario:

Era un poco vergonzoso, en medio de la gravedad de la situación política, hacer happenings... Con respecto a lo último hoy pienso – envuelto en un sordo sentimiento de rabia– exactamente lo contrario. Y también comienzo a pensar lo contrario con respecto a aquellos fines

⁴⁶ En *Yo cometí un happening* (1967), Masotta explica cómo invitó a Oscar Palacio, Eduardo Costa y Mario Gandelonas a realizar una serie de *happenings* presentados y auspiciados por el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires.

«pedagógicos»; sobre la idea de introducir lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales... (Masotta, 1967, p. 41)

Para inducir el espíritu de la imagen buscaba la recreación de un espíritu, un origen social, el de la clase media baja, frente a la situación política que vivía Buenos Aires. Oscar Masotta, preocupado por su propia imagen, decidió finalmente contactar con una mujer que tenía acceso a una especie de agencia de extras y contrató a 20 actores. Buscaba personas «de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas» y les pagó cuatrocientos pesos a cada una. También alquiló 12 extintores de fuego. A las cinco de la tarde del 26 de octubre del mismo año, las personas contratadas empezaron a llegar a la sala. Todos ellos de entre cuarenta y cincuenta años. «Venían a trabajar: era trabajo a destajo, y suponiendo –por imposible– que consiguieran algo semejante para todos los días, no llegarían a reunir más de doce mil pesos mensuales» (p. 42). Finalmente, Masotta decidió aumentar doscientos pesos por persona y empezó a repartir tarjetas, firmadas por él, para que después las pudieran cambiar en el Departamento de Audiovisuales del Instituto por sus seiscientos pesos.

Entonces comencé a hablar. Les dije, desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes también les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron en la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador. (Masotta, 1967, p. 43)

Masotta dejó anotado en sus reflexiones que cuando sus amigos de izquierda le preguntaron, molestos, por la significación del *happening*, les contestó usando una frase que repitió siguiendo exactamente el mismo orden de las palabras cada vez que se le hacía la misma pregunta: «Mi happening, repito ahora, no fue sino un acto de sadismo social explicitado». Una situación que, según comenta Peio Aguirre, podría recordar a la construcción de una imagen de la mirada tal y como la entendió Lacan en

el texto «¿Qué es un cuadro?», en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*: «Una audiencia mira a las personas del escenario mientras se genera una imagen-pantalla» (Lacan, 1987, p. 112). Una especie de cuadro lacaniano o el marco para la mirada en el régimen escópico no ya el orden de la representación (lo simbólico), sino el mismo régimen de lo visible. Lo que define el régimen escópico según Lacan, no tiene tanto que ver con que nosotros (el público) miremos «el cuadro», sino que este, por efecto de la luz, nos mira, y esa mirada nos constituye.

Cuando Dora García repite por segunda vez el acontecimiento de Masotta lo hace en la sala de exposiciones de la Universidad Di Tella el 24 y 25 de junio de 2016. En la conversación en la que la artista nos acerca a su proceso de creación (véase pp. 358-364), le preguntamos si también podían ser repetidas las palabras que Oscar Masotta dirigió a sus compañeros de izquierdas una y otra vez.

No hubo sadismo en «mi» repetición, y creo que tampoco lo hubo en la original. Yo admiro e incluso siento un cierto afecto hacia Masotta más por sus defectos que por sus aciertos (que son inmensos), y creo que esa frase, «sadismo explícito» fue una *boutade* para sacudirse lo antes posible el peligro de ser considerado un artista comprometido. No olvidemos que lo que había hecho es enfrentar, de modo Arltiano, a la burguesía intelectual y europea de Buenos Aires, que era el público del Di Tella, con los pobres, y excitar ese miedo y fascinación por el pobre (aunque fueran actores, porque los actores, también son pobres), la «*nostalgie de la boue*» de la que hablaban los aristócratas franceses. Si había sadismo, lo había hacia él mismo, hacia su vergüenza de clase, su vergüenza de no pertenecer a la misma clase que el público, de estar más cerca de los actores, que del público. (García, comunicación personal, 2019)

Esta relación entre la mirada de clase y el trabajo que produce la misma, —a través una crítica de tradición antagonista que nos recuerda a la figuración del público en el teatro de Molière (véase pp. 104-105)—, es una de las aproximaciones que Masotta trabajó en sus teorizaciones sobre la construcción del acontecimiento y del público. Mark Fisher escribió acerca de la repolitización del resentimiento en el contexto político del realismo capitalista: «A menos que el resentimiento de clase sea confrontado, cualquier afirmación corre el peligro de volverse una afirmación

inconsciente de la propia posición inferior y subordinada. La afirmación acabará precisamente como una transgresión ritual, social y políticamente ineficaz» (Fisher, 2018, p. 275). Asimismo, Dora García piensa que el resentimiento puede ser un motor poderoso, pero también afirma que no es suficiente.

Una obra vital no puede basarse solo en el resentimiento, sino que debe basarse también en la compasión y una moral (un sentido de justicia) más estricta y auténtica que la moralina burguesa. Creo que las razones para la creación de un trabajo muy complejo son múltiples, por ejemplo a mí me emocionan especialmente los motivos de Macedonio Fernández, que se lanzó a construir un mundo en que su esposa Elena no pudiera haber muerto y viviera para siempre. Creo que la angustia, la desazón, pero también el consuelo y la admiración son los principales motores de mi trabajo. (García, comunicación personal, 2019)

El tercer cortometraje que da nombre al proyecto de Dora García, *Segunda Vez* (2017), es una improvisación actoral sobre el cuento *Segunda vez* de Julio Cortázar, escrito en 1974 e incluido en la colección de relatos *Alguien que anda por ahí* (1977). En él, Cortázar crea una ficción que cuenta cómo operaba la máquina del terror del Estado y logra captar el clima de psicosis e incertidumbre que vivió Argentina durante la dictadura, cuando miles de personas fueron víctimas de la «desaparición forzada». García lo describe como «un pesado aparato administrativo repleto de un sadismo cruel que exhibía además una considerable dosis de vulgaridad, condescendencia, intromisión y hermetismo» (García, 2018, p. 160). La adaptación del cuento de Cortázar, desplaza la historia a una narración centrada en la conversación entre dos jóvenes en una sala de espera que, según explica la artista, se puede entender como «los primeros pasos de un agradable flirteo». Unos minutos después, la conversación se repite casi de forma idéntica entre la protagonista y un agente de terrorismo de Estado, hombre, mayor y autoritario. El grupo de actores de Buenos Aires no memorizó un guión, sino que actuó basándose en unas notas de dirección en las que se especificaba la situación, la acción general y el personaje que cada uno de ellos encarnaba. La improvisación se filmó tres veces en tiempo real, plano secuencia y con tres cámaras. Una estrategia parecida a la que realizó en el cuarto episodio, cuando convocó a una serie de actores, traductores,

escritores, coreógrafos, directores de teatro, filósofos, cineastas, artistas o académicos vinculados a la *performance*, el psicoanálisis, la repetición, la política, la metaficción, y también relacionados con Masotta y Buenos Aires para conversar en la biblioteca universitaria de Leuven (Bélgica) sobre las cuestiones que tuvieron lugar en los tres primeros acontecimientos de *Segunda Vez* (*El helicóptero*, *Para inducir el espíritu de la imagen* y *Segunda Vez*).

Memorias-pantalla de las dictaduras en Sudamérica: *La Eterna*

La Eterna (2017) es un medimetraje inspirado en la obra *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández. Un relato circular y eterno, donde la metaficción se utiliza para «anular a la muerte». Dora García convocó a un grupo de personas para dotar de sentido a los primeros episodios de *Segunda Vez* y abordar una comunidad discursiva acerca de temas como el peronismo, el psicoanálisis o «quién era Masotta y qué era Masotta». Las conversaciones se filmaron durante dos días con la ayuda de un sistema de grabación que permitía seguir y registrar las diferentes conversaciones, que tuvieron lugar simultáneamente.

El efecto buscado con el montaje fue ir pasando de unas conversaciones a otras estando todas presentes, pero solo una de ellas comprensible cada vez. Se habla de todo y de nada, las conversaciones resultan, más que improvisadas, verdaderas, en el sentido de que no guionizan, sino que las palabras afloran de acuerdo con la propia interacción y los temas que se comparten, especialmente la situación común en la que se encuentran y que vemos en pantalla. (García, 2018, p. 129)

La metaficción es una ficción autorreferencial. Es en *La Eterna* donde se hace posible el estímulo para reinscribir el espíritu de Masotta y las meditaciones psicoanalíticas sobre la repetición: «En el texto primigenio la novela que se escribe está por aparecer, se pospone o se la subordina a una función metalingüística como si fuera una maquina escritural utópica» (Aguirre, 2018, p. 45). *La Eterna* funciona como una «biblioteca neogótica» o un «laberinto del saber» para entender el mundo a través del

lenguaje. Y, a su vez, la repetición, como expresión de la neurosis, invoca a los espíritus de Masotta: nos recuerda que «el pasado no está muerto y que ni siquiera es pasado». De hecho, si algo nos llama la atención de la imaginación gótica es su atención en otros tiempos. Los relatos góticos están llenos de fantasmas, viejos y enormes castillos, armaduras, superficies de musgo, risotadas que aparecen y desaparecen, extraños murmullos... En los relatos góticos el pasado y el presente a menudo se encuentran tan mezclados que el lector experimenta una «confusión temporal». Una distorsión de la cronología del tiempo que produce una sensación de analepsis narrativa o de *flashback*; una impresión más o menos consciente de que el presente no es solo presente.

Hay mucho de esa historia de espectros: en la repetición de Masotta lo que intento es situar el acontecimiento (el *happening*) en una acronía por la cual el acontecimiento se repite sin cesar, muy cercano a la idea de *haunted house*, de casa embrujada, en la que un acontecimiento no resuelto se repite una y otra vez; también hablamos de Kierkegaard y de la noción de repetición como algo que toma algo del pasado para hacerlo ocurrir en el futuro y por tanto lo sitúa en un presente eterno. Esa era la idea. Invocar el acontecimiento como algo que continúa ocurriendo. Después por otra parte está el texto de Freud de *Repetir, recordar, elaborar* (1914), en el que se habla de las memorias-pantalla, las memorias falsas que elaboramos para protegernos de las verdaderas, que evidentemente siguen estando allí y nos obligan, al resistirnos a recordarlas, a repetir las una y otra vez. Y todo esto se refiere claro está a la historia de las dictaduras en Sudamérica. (García, comunicación personal, 2019)

Kierkegaard entiende la repetición como un movimiento que retoma y rememora las vidas pasadas. En este sentido, el recuerdo se mueve hacia atrás, mientras que «la verdadera repetición rememora hacia delante». En la crónica de García *Cómo se repitió Masotta* (2018a), la artista recuerda las palabras de Kierkegaard cuando dice que «lo que se repite, ha sido anteriormente, pues de lo contrario no podría repetirse; pero el hecho de que se repita algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad» (p. 149). Esto significa que «el *ahora* siempre *ha sido* (pasado) antes, y lo que *ya ha sido* siempre pudo *llegar a ser* (futuro)». Es esta comprensión temporal, como retrotopía, que dirige a la artista a preguntarse

qué tipo de herramientas utilizamos cuando reconstruimos una situación. Seguramente un protocolo o una partitura, un guión que precede a la situación y la mueve: «El texto (el recuerdo) funciona como partitura, como columna vertebral o como la parte que (¿quizá?) se mantiene idéntica». Pero la lectura, la interpretación, es la creación de presente y por tanto tiene el poder de modificar ese fragmento de recuerdo que es a su vez protocolo y partitura.

Y ¿cómo afecta todo esto –el pasado (recuerdo), el presente eterno sin tiempo (lectura), el futuro (repetición)– a la pieza original? ¿Cómo modifica la fuente? Y ¿beneficia a la fuente? (García, 2018b, p. 151)

En 2018, y con motivo de esta investigación, dirigimos un simposio teatral de crítica de arte que titulamos *La repetición* (2018)⁴⁷ donde pudimos conversar con el coreógrafo y dramaturgo Roberto Fratini acerca de estas cuestiones. En su ensayo *Diferentes y repetidores* (2018), que funciona como *reader* del acontecimiento performativo y que adjuntamos en el anexo a estas páginas (véase pp. 423-434), Fratini argumenta que «siempre que repitamos, tendremos que preguntarnos si esperamos ser *liberados* por el original, o *librarnos de él deliberándolo: resurrección o insurrección*. Siempre que repitamos, estaremos abriendo paso a un *revenant*: a nosotros de decidir si queremos que protagonice una peli de Semana Santa, o un *serial* de terror» (Fratini, comunicación personal, 2018). Es decir, que

⁴⁷ Con motivo de esta investigación –y gracias al premio otorgado por la Associació Catalana de Crítics d'Arts en su convocatoria dedicada a producir actividades de formación– organizamos una actividad performativa los días 13 y 14 de marzo de 2018 en el museo Arts Santa Mònica de Barcelona. Para llevar a cabo esta actividad se invitó a cinco actores de teatro y televisión a representar, junto con el público, la estructura dramática de un simposio de crítica de arte. Cinco actores fueron invitados a repetir, con la complicidad de los autores, lecturas académicas de Claire Bishop, Boris Groys, Tea Tupajić, Roger Bernat y Oscar Córnao sobre las artes performativas actuales. Todas las lecturas abordaban la cuestión de la teatralidad y la *performance* delegada en las prácticas artísticas contemporáneas. Es decir, que la propuesta escénica fue la creación de un simposio de crítica de arte en un gesto metalingüístico donde medio y mensaje eran una misma cosa. En este contexto, trabajamos con el coreógrafo y dramaturgo Roberto Fratini, quien escribió para la ocasión el ensayo *Diferentes y repetidores* (2018). La comunicación de la actividad se diseñó de acuerdo con la siguiente invitación al público: «Poned unas cuantas personas a hablar de cualquier tema. Al cabo de 10 minutos de conversación interrumpid la tertulia, y pedid que los diez minutos anteriores se repitan exactamente idénticos, con las mismas palabras y con los mismos gestos. Al cabo de unos minutos de este experimento (en el que la peña típicamente se sonroja, avergonzada no se sabe si por su incapacidad de recordar lo que dijo o hizo, o si por la impactante sospecha de insensatez que proyecta sobre todas sus palabras y gestos anteriores), volved a interrumpir, y pedid una tercera repetición» (Fratini, 2018).

siempre que se repite una acción o acontecimiento del pasado se abre la pregunta sobre si dicha repetición es de «orden litúrgico de la encarnación» o del «orden gestual de la metamorfosis»: «En el primer caso nos estaremos refiriendo al dogma que literalmente imbuye los protocolos de la mimesis de occidente y que encuentra sus razones en la semejanza. Y, en el segundo, al *accidente* que imbuye los protocolos del *mito* de occidente y que encuentra sus azares en la desemejanza». Se repite, según Fratini, aquello que en sí no tiene el poder de convencernos *de una vez por todas*.

En nuestro tiempo de *reenactments*, *reapropiaciones*, *refritos*, *reloadings*, *remakes*, *reposiciones*, la paradoja del revival no ha cambiado: no sabe bien si está rescatando una potencia moral (un «valor» de cualquier orden, estético, político, documental, identitario, etc.), o si la está *estetizando*. En el primer caso nos hallaremos ante un estrategia causal; en el segundo, ante una *estrategia fatal* (Baudrillard, 1983). En el primer caso nos esforzaremos por rastrear el sentido de aquello que hemos decidido *revivir*. En el segundo nos esforzaremos por rastrear *sus sentidos*: la forma física y absurda de su concreción (porque la concreción es *siempre* absurda), su *virtud* preterintencional de ser y significar otra cosa. (Fratini, comunicación personal, 2018)

«Puede que todavía estemos intentando ser contemporáneos de Masotta», deja escrito Dora García. Repetir es pues una forma de hacer presente, una forma catártica de expiación y reparación, de restitución y de duelo histórico, político y emocional. Lo que está mal se repite una y otra vez: «Las casas encantadas, los fantasmas, los penitentes, los castigos, las penas, las penitencias... Todo ello se repite. Se repite también la justicia poética que no ocurrió en la historia pero que puede por fin ocurrir ahora en la ficción. La ficción puede ser un espacio de expiación de la realidad. La ficción entendida como una suerte de cielo para el infierno de la realidad» (García, 2018a, p. 152). La repetición funciona aquí como un eterno retorno de lo reprimido que nos recuerda que como mayor es la represión del recuerdo más fuerte es la pulsión de actuar.

La palabra *repetición* también significa ‘ensayo’. A diferencia del *reenactment*, que toma la realidad como guión para recrear una ficción política, el *happening* no se puede repetir porque «la realidad no se repite a sí misma». García nos recuerda –a la luz del pensamiento situacionista de

Guy Debord— que una situación es algo que sí puede repetirse pero que a su vez es único. Y que a la pregunta que se hizo Agamben sobre ¿qué es una «situación construida»? respondió con las mismas palabras publicadas en el primer número de la *Internationale Situationniste*: «Un momento de la vida, concreta y deliberadamente construido a través de la organización colectiva de un medio unitario y de un juego de acontecimientos» (García, 2018a, p. 148). Es decir que, esta «situación construida» entra en relación con la dialéctica arte-vida propia de las vanguardias, en tanto que combina los contrarios construcción-situación, arte-vida, realidad-ficción. Pero como nos recuerda García, recuperando el diálogo Agamben-Debord, «la repetición no es el retorno de lo idéntico, puesto que no es lo mismo en sí lo que regresa; lo que regresa es la posibilidad de lo que fue» (p. 149). La mirada hauntológica de Dora García acerca de los conceptualismos del sur recupera las potencias de un futuro cancelado en una experiencia descrita por ella misma como «una evocación o un *déjà vu*».

Hauntología y arte de los medios: *El mensaje fantasma*



El mensaje fantasma, Oscar Masotta, 1967
El mensaje fantasma, Dora García, 2018

«No es lo mismo pensar con palabras que pensar con *cosas*» (Masotta, 1968). En 1967, Masotta proyectó, en un canal de televisión local, un póster que había distribuido por las calles del centro de Buenos Aires unos días atrás. El cartel que podía leer la gente solo anunciaba la fecha y hora en la que ese mismo documento sería emitido por el canal televisivo. *El mensaje fantasma* (1967) era una «finalidad sin fin» en la que Masotta buscaba señalar la diferencia entre dos géneros, buscaba ejemplificar la diferencia entre el happening y el arte de los medios de comunicación. Una diferencia que parecía la consecuencia lógica de *happenings* como *El helicóptero*

(1966) en los que la creación de espacios y temporalidades exigía el relato oral. Si en *El helicóptero* la comunicación era oral y no masiva exigía la presencia concreta de los individuos de la audiencia, *El mensaje fantasma* era un «*happening* sin espectadores». Los días 16 y 17 de julio de 1967, Masotta empapeló la zona que comprendía desde la calle 25 de Mayo a la Carlos Pellegrini, desde Charcas a Lavalle, un afiche con la siguiente leyenda: «Este afiche aparecerá proyectado por el Canal 11 de televisión el 20 de julio». Tenía comprados dos espacios de 10 segundos en el Canal 11 para el mismo día. La proyección del mismo cartel se acompañó con una voz en off de carácter publicitario que decía: «Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto es el que proyectamos».

En sus reflexiones acerca de la desmaterialización del arte *después del pop*, Masotta deja apuntado que los medios con los que la obra fue realizada fueron los mismos que los de la publicidad y que, con el comienzo de una campaña incógnita, la obra revelaba su finalidad sin fin, y que su finalidad expresa consistió, precisamente, en invertir la relación habitual entre los medios de comunicación y los contenidos comunicados: «aquí, y de manera recíproca y circular, cada medio revelaba la presencia del otro y su propia presencia revelada por el otro», dejó dicho en 1968. Un juego de vasos comunicantes parecido al de *El helicóptero* donde el hecho comunicativo es ahora un juego mediático sobre la interdependencia de los sistemas de comunicación de masas. Con esto, Masotta señaló el hecho que no es tan importante la información en sí misma sino el circuito que realiza la misma, anticipando así una crítica mediática al capitalismo de la información. Era un *anuncio sobre un anuncio* que repetido por Dora García en abril de 2018, con motivo de la exposición «Oscar Masotta. La teoría como acción», comisariada por Ana Longoni en el MACBA, nos habla de la noción de circulacionismo⁴⁸ que la teórica de los nuevos medios Hito Steyerl acuñó en 2015 para definir el paradigma contemporáneo de la sociedad de la información. El circulacionismo nos habla de cómo la utopía de internet ha

⁴⁸ *Circulacionismo* es también el título de la primera exposición monográfica de la artista alemana Hito Steyerl presentada en el MUAC (México, 2015). En la muestra, Steyerl propone un aparato crítico para analizar la manera en que las imágenes producidas desde la televisión, el cine, el arte contemporáneo están inscritas en un régimen visual y económico: «Son producidas, circuladas, distribuidas y consumidas en el marco de un capitalismo audiovisual; del que forman parte diversos dispositivos institucionales del mundo del arte, entre los que se encuentra el museo. Desde esta perspectiva, las imágenes se convierten en un vehículo de relaciones sociales con un estatuto ambivalente en la medida en que se constituyen tanto como mercancía como medio de enunciación política».

sido sustituida por un mundo líquido e inmaterial de datos, emociones y capital interconectado. Digamos que entre *El mensaje fantasma* de Oscar Masotta y el de Dora García los medios de comunicación han colonizado los rincones más ignotos de nuestras vidas y vivimos transitando el mundo de los bits y el de los átomos. Algo de lo que el colectivo holandés Metahaven ya nos alertaba en su noción de *propaganda about propaganda* (véase pp. 32-33).

En esta relación entre economía de la imagen y política, la imagen ha dejado de, únicamente, representar realidades, para crearlas. Las imágenes condensan fuerzas y deseos, producen efectos singulares en nuestras vidas. La imagen es «una zona de tráfico entre las cosas, las intensidades afectivas y las relaciones de poder que implica considerar que el pueblo –como el spam– no es un representación fija, sino un acontecimiento que puede irrumpir en cualquier momento» (Polanco, 2016). En este sentido, la artista argentina Marta Minujín, contemporánea de Masotta, decía ya en los setenta que la obra de arte es el instante en el que vive el individuo, no la cosa, y que el arte de una sociedad en constante cambio no puede ser de ninguna manera una imagen estática.

El 13 y el 24 de octubre de 1966, y con la colaboración de Allan Kaprow y del alemán Wolf Vostell, Minujín activó su propuesta *Simultaneidad en simultaneidad*. Un *happening* que consintió en la creación de tres eventos simultáneos en tres ciudades diferentes al mismo tiempo. Una señal atmosférica [*environment signal*] en dos fases. La primera, titulada *Invasión instantánea*, consistía en un evento que retransmitió simultáneamente por radio, televisión, teléfono y telégrafo. Información sobre ciento veinte personas que habían sido fotografiadas, filmadas y grabadas en sus casas y que fueron invadidas, capturadas, por los medios de comunicación. La segunda fase, titulada *Simultaneidad envolvente*, se desarrolló en el mismo Instituto Di Tella: Minujín invitó a sesenta personalidades del mundo cultural y periodístico a ser filmadas, mientras estas estaban sentadas frente a un televisor o junto a una radio de transistores. Al salir, se les pidió a cada uno que dieran su opinión sobre el evento y sobre los medios de comunicación en general. Una estrategia parecida a la que Dora García desplegó en *La Eterna* (2017). Once días después de vivir esa simultaneidad envolvente, las mismas sesenta personas volvieron al Instituto di Tella y, mientras se dirigían a sus asientos correspondientes, se veían a sí mismos (sus imágenes, sus gestos y movimientos) reflejados en las pantallas de los televisores y en las diapositivas que se proyectaban en las paredes mientras

escuchaban sus propias voces transmitidas por la radio. La audiencia se veía a sí misma como espectro, asistía al retorno de su fantasma.

Los sesenta monitores dispuestos en la sala de *Simultaneidad en simultaneidad (1966)* remplazaban la realidad con los documentos de esta realidad con la intención de enunciar la cuestión de una obsolescencia del «ritualismo» en el *happening* tradicional en relación con la entrada del nuevo arte de los medios de comunicación. En una especie de giro duchampiano, la dualidad tradicional de la obra de arte objeto y la experiencia perceptiva directa del mismo, se veía desplazada aquí por un complejo aparato discursivo más cercano al de los anuncios y la publicidad. *Simultaneidad en simultaneidad* y *El mensaje fantasma* se preguntaban si todavía se podía llamar *happening* a este tipo de obra que se construye a través de los medios de comunicación de información masiva, empleando estos medios o actuando en el interior de los mismos. A esta cuestión, el artista conceptual y sociólogo Roberto Jacoby decía que no, que este tipo de acciones eran *antihappenings* o arte de los medios de información de masas: la diferencia entre uno y otro está en que mientras el *happening* es un arte de lo inmediato, el arte de los medios de masas sería un arte de las mediaciones, puesto que la información masiva supone distancia espacial entre quienes la reciben y la cosa, los objetos, las situaciones o los acontecimientos a los que la información se refiere (Longoni 2017). De este modo, la «materia» de un *happening* permanecería en el campo concreto de la percepción, mientras que la de los *antihappenings* sería más inmaterial, aunque según Masotta, no menos concreta. Marta Minujín se negaba a llamar *happening* a su trabajo, prefería usar términos como «señal de ambientación». Y, aunque Oscar Masotta veía en estos términos una designación «un tanto esotérica», Minujín tenía muy claro que los medios de comunicación «ambientan» a las audiencias y que, tal y como demuestra en su propio trabajo, mediante el uso simultáneo de medios de información diferentes, ella no haría sino «señalar» a las audiencias, es decir, ayudarlas a tomar conciencia de ese hecho, de ese «poder ambiental de los medios». Esta actitud por parte de los artistas es la que provocó que sus prácticas se situaran en el «más allá» del *happening*.

En sus estudios sobre el *happening* como exorcismo político,⁴⁹ Inés Katzenstein argumenta que el verbo *inducir* [*to induce*] no tiene tanto que ver con los medios de comunicación sino con una inmediatez mediática y

⁴⁹ Katzenstein, I. (23-24 de noviembre 2017). «Masotta: The happening as political exorcism». En García, D. (Presidencia), Segunda Vez Open Seminar. Oslo National Academy of the Arts. Disponible en: <http://segundavezsegundavez.com/films/>

con una disposición de los elementos necesarios para crear un dispositivo crítico-discursivo. Masotta dejó escrito su interés por la didáctica y pedagogía en sus experimentaciones con la creación de acontecimientos: un acontecimiento tenía que ser un objeto de discusión, inmaterial, mediatizado, con la presencia humana vital y corpórea del público y en una dialéctica material entre la obra, el objeto, y la mirada del espectador. En este sentido, Katzenstein recuerda el movimiento Vivo-Dito inaugurado por Alberto Greco en 1963 y define sus prácticas con el término *bioradymade*. En 1962 Greco escribió: «Hoy en día me importa más un ser cualquiera, contando su propia vida en la calle o en un tranvía que todo relato técnico y fallido de un escritor».⁵⁰ Estos *bioradymades* consistían en, por ejemplo, parar a los individuos de clase social más baja por la calle, enmarcarlos con un círculo de tiza pintado en el suelo y después firmar la pieza con una «grandilocuente ironía». Sus objetos vivientes [*objets vivant*] consistían en reseguir la silueta de una vieja vendedora de pipas o un vendedor de cupones de lotería sobre un lienzo en blanco permitiendo sus idas y venidas. Prácticas sociopictóricas y socioperformativas que prefiguran un antagonismo estético que unos años más adelante se verá reflejado en la obra de artistas como Santiago Sierra y sus múltiples líneas tatuadas en la piel de prostitutas. En los objetos vivientes de Greco queda reflejada la angustia del tiempo. Una silueta blanca envuelta en un torbellino de líneas bruscas acentúan su ausencia, y en su lugar aparecen sus huellas corpóreas, como si se tratara del fantasma de sus propias vidas. En este sentido, para inducir el espíritu de la imagen, tanto Greco como Masotta escogieron el mismo tipo de sujetos para la creación de sus dispositivos estéticos. Los dos buscaban una producción hiperbólica del miedo y la fascinación por la figura del desposeído.

⁵⁰ Alberto Greco, *Manifiesto del Arte Vivo-Dito*, 1962. [Consultado el 3 de febrero de 2020]. Disponible en: <http://www.albertogreco.com>



Objets vivant, Alberto Greco, 1963

Alberto Greco ofreció un espectáculo sobre la pasividad y sumisión de los cuerpos subalternos bajo la figura del artista que, según Katzenstein, encarnaba la actitud de un «bufón maniaco» [*maniac clown*]. Entre la exaltación y la provocación, se daba este teatro de los desposeídos, de los tristes y los pobres. Greco y Masotta enmarcaron la imagen de ciertos individuos y lugares que pasaban desapercibidos ante los ojos de la burguesía pero que también habían permanecido invisibles frente a su propia mirada. Este giro estético de la crueldad es lo que se vio reflejado más adelante por la escena de «sodomismo estético» que Masotta realizó a finales de los sesenta en el Instituto di Tella. Es preciso recordar que *Para inducir el espíritu de la imagen* (1966) fue un intento de elaborar un cuadro espectropolítico. La personificación de una «tortura histriónica» que incidía en la mirada del espectador como el fantasma de su conciencia de clase, la que rechazaba aquello que no encajaban en la norma social del gusto burgués. Como un corte al ojo con una navaja o como un ritual de exorcismo diabólico que buscaba acentuar un mayor resentimiento de clase para denunciar las formas de represión social de la época.

El cuerpo intelectual y político de Oscar Masotta, igual que el de Dora García, fue un cuerpo heterodoxo, receptivo al exorcismo de la situación política del momento. Katzenstein define esta situación con los términos *drama y cura* [*cure*] porque *para inducir* es necesario crear una fisura en la realidad sociológica del momento y velar por su consecuente ceremonia terapéutica. La violencia política y social del contexto, la proscripción del movimiento peronista, excitaba la coyuntura de la división de clase que Masotta decidió recrear en sus ficciones políticas en escena. Actuó desde ese resentimiento de una clase media, la clase que humillaba a la clase trabajadora y los cuerpos subalternos mediante las desigualdades económicas del monstruo de la crueldad. Su interés por la humillación social nace a causa de la fractura económica y social que creaba su contexto más inmediato y por

sus propias condiciones de vida. Para inducir el espíritu de la imagen era necesario provocar un *shock* en la conciencia de clase del público burgués, no sin olvidar que eso no sería posible si no se actuaba de forma directa en la experiencia de sus propios cuerpos y de su mirada. Masotta creó una «suspensión fotográfica del odio» acerca de la sociedad argentina dividida por la mirada discriminadora de una clase media que llamaba a los desposeídos «negros» o «*animal weist*» (Katzenstein, 2017). Una mirada que el artista incorporó en su casting cuando quiso componer un retrato en vivo del espíritu de la sociedad argentina.

La ceguera consensuada: *The Beggar's Opera*, *The Joycean Society*, *The Hearing Voices Café*, *Man I love*

En la repetición que relata Dora García hay cierta reapropiación de la desposesión política que señalaba Oscar Masotta a finales de los sesenta. Su crítica social es también una crítica metalingüística donde la relación entre performance y psicoanálisis sirve a la artista para visibilizar los ecos de la precarización como forma de gobierno, también en las instituciones como museos, galerías o los lugares dedicados al ocio cultural.

La mayor parte de los artistas son explotados salvajemente también –como todo el mundo– y pocos pueden situarse en la posición de explotadores. Pero algunos explotadores hay, en efecto. El asunto de los derechos laborales de los *performers* es algo que les ha estallado en la cara a las instituciones, con el «*performative turn*» de los museos, que quieren tener *performances*, pero no tienen la capacidad de pagar sueldos dignos a actores. No tienen el sistema de seguros, sueldos, compensaciones, que tienen los teatros, ni la compensación de las entradas teatrales. Por tanto, yo diría que siempre, los *performers* están mal pagados en las instituciones artísticas, incluso cuando las instituciones lo intentan hacer bien. No tienen la capacidad. (García, comunicación personal, 2019)

En 2018 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid le dedicó una retrospectiva que se concibió entorno al proyecto cinematográfico

Segunda Vez (2014-2108). Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez, los comisarios de la muestra, organizaron los trabajos de la artista (1997-2018) en función de la relación que establecen con la pieza central. Psicoanálisis, *performance* y política se preguntan cuáles son las huellas del espíritu de aquellos *happenings* que Oscar Masotta realizó en el 1966-67 y lo hacen a través de la premisa de Kaprow sobre la idea de que un acontecimiento no puede suceder dos veces. A la pregunta sobre cómo se invocó a ese espíritu, la artista respondió: «Una suspensión del tiempo: así es como se repitió Masotta» (García, 2018a).

Además de su dimensión performativa, en las obras de Dora García hay un componente literario muy presente. Las referencias son muchas y diversas. Los personajes de Kafka, Joyce o Piglia son algunos de los espectros que más reaparecen en sus historias. También demuestra un interés por el campo de la antipsiquiatría, lo marginal y aquellos autores que de alguna forma han escapado a la norma de la civilización occidental. A la vez, le interesan las disciplinas artísticas propias de la modernidad, donde la pintura era pictórica y el escultor solo hacía escultura, aparecen con otros cuerpos materiales, se ven desmaterializadas en una tipología de prácticas literarias y filosóficas que *trabajan con imágenes*. Dora García produce imágenes simbólicas que se hacen cuerpo en la figura del espectador, a veces de forma más activa y otras desde la distancia crítica que provoca la suspensión del tiempo. Sus *performances* son duracionales y delegadas,⁵¹ por eso no existe una división clara entre el *performer* y el

⁵¹ La «*performance* delegada» es una tipología de *performance* artística que apareció en Europa a comienzos de los noventa: una *performance* que se subcontrata a otras personas en lugar de asumirla el mismo o la misma artista, como en el paradigma de *performance* y arte corporal de los años setenta, de Marina Abramović, Chris Burden, Vito Acconci y otros. Una tendencia que se aparta de la tradición teatral y cinematográfica de contratar personas que actúen en nombre del director en otro aspecto fundamental porque los artistas contratan personas para que representen su propia identidad, la base de la cual puede ser el género, la clase, la etnia, la edad, una discapacidad o una profesión. Esta tendencia es la que Claire Bishop acuña como «*performance* delegada» o «*performance* subcontratada»: el acto de contratar a no-profesionales o no-especialistas, remunerados o no, para que asuman la tarea de presentarse y actuar en un momento y lugar determinados en nombre del artista. Este tipo de trabajo adopta diferentes formas. Una de ellas consiste en contratar a personas para una *performance* en vivo en función de su clase, género, edad o sexualidad como Paweł Althamer con hombres en paro, Vanessa Beecroft con mujeres, Elmgreen & Dragset con hombres gays y Santiago Sierra con obreros mexicanos. Otros artistas contratan a personas en función de su identidad profesional como Allora & Calzadilla, pianistas; Tania Bruguera, agentes de la policía montada; Martin Creed, velocistas profesionales, y Tino Sehgal, académicos universitarios y estudiantes de filosofía. En un tercer tipo, se contratan o se convencen a personas para que actúen, pero para una grabación, dado que se suele tratar de eventos únicos y demasiado exigentes como para repetirlos. Como cuando Gillian Weating filmaba personas que confesaban sus secretos

espectador. Puede que incluso el espectador, sentado al lado del *performer*, no se dé cuenta del papel que desempeña en la obra. Pero el contexto sociopolítico de Dora García no es el mismo que el de sus referentes, de hecho cada vez que la artista recurre a sus historias crea una experiencia dialógica, una imagen transtemporal y transespacial. En este sentido, es interesante ver como Dena Beard, la directora del U.C. Berkley Art Museum and Pacific Film Archive, define el contexto político en el que conoció el trabajo de la artista.

Corría el año 2011, y yo pasaba los días trabajando en las exposiciones del museo y las noches en la acampada que los indignados del movimiento Occupy Oakland habían levantado a unos kilómetros del museo. [...] Protestábamos contra los tiroteos que habían tenido lugar en Oakland y en otros lugares, donde la policía había disparado contra ciudadanas y ciudadanos negros e indefensos, pero también queríamos denunciar algo mucho más evidente: que los ideales americanos de la democracia se habían convertido en una parodia, en propaganda para los ingenuos, y que ahora (como siempre) teníamos que soportar la supremacía de los blancos, la explotación y el sexismo. (Beard, 2018, p. 81)

La «ceguera consensuada» hace referencia a esa búsqueda de una participación genuina que todavía no se puede imaginar: «Sentadas en aquella hierba embarrada, arrasada por cientos de pisadas, escuchábamos las historias de desalojos, deudas, arrestos, deportaciones, exilio, pobreza y enfermedad. Relatos cargados de desolación, pero también de ironía y de humanidad» (p. 82). Una presencia que no tenía sentido y que en su «fracaso» encontró que aquella ocupación podía ser «interactiva, relevante e instructiva». Es en esta narración comunal en la que trabajos como el que Dora García presentó en Skulptur Projekte de Münster *The Beggar's Opera* (2007) actúan de catalizador. En *The Beggar's Opera* [*La ópera del mendigo*], la artista contrató a varios actores para que interpretaran el papel de mendigo y les dio algunas instrucciones para que vagaran por las calles de Münster. Debían pedir dinero y entretener a la gente pero tenían que evitar causar lástima o compasión.

disfrazadas, y a bebedores de la calle o cuando Artur Żmijewski contrató a estudiantes con limitaciones auditivas para que cantaran Bach. La respuesta estándar a este tipo de trabajo, sobre todo en la presentación en vivo de personas en un espacio expositivo, tiende a ser la indignación por la manera en que el artista ha reificado sus sujetos (Bishop, 2012).

Explicaba García en la página web del proyecto⁵² que su objetivo era «crear un personaje que habite el espacio público y se enfrente a él de una manera en parte improvisada y en parte escenificada. Un personaje lo suficientemente marginal para poder hablar con todo el mundo, para decir lo que le dé la gana y estar ahí sin que realmente se note su presencia: como los sirvientes y los locos. Un personaje que reparte información y provoca situaciones, que generan una narración que adopta la forma de una conversación o una acción». En su interpretación del mito de Diógenes,⁵³ Dora García anticipaba lo que Dena Beard identifica en los movimientos Occupy Okland, y más concretamente en el rol que desempeñaban las personas reunidas en la acampada cuando interpretaban el papel de agitador, informador o el de artista.

La luz blanca y cegadora se puede palpar nada más entrar. Sudando, porque es verano y hace calor, busco en las paredes y en el suelo algún indicio de arte, o al menos unas instrucciones. Bajo la mirada y me encuentro con el saludo impertinente de un enorme podio de madera en el que se puede leer: «L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate». ¿Qué tipo de hospitalidad es esta? Sin dejarme desanimar, entro en la sala, advierto la presencia de dos guías y me sumo aliviada al grupito que se ha reunido a su alrededor para conocer mejor el proyecto. Uno de los guías habla, el otro traduce. Hablan de «un artista que se niega a crear, que nunca le da al público lo que el público quiere.» No muy lejos de allí, un hombre sentado en una mesa trabaja con un portátil. Sigo su mirada hasta que descubro una proyección en una pared cercana, y me alarmo cuando me doy cuenta de que está describiendo mis propias acciones: «Un hombre vestido de azul busca algún indicio de arte en la sala», escribe. «Parece angustiado, preocupado. ¿Qué es lo que busca?». Me muevo para huir de su mirada, pero me sigue los pasos y registra todos mis movimientos, con pelos y señales, a través de las frases que aparecen en la pantalla. (Beard, 2018, p. 86)

En la muestra del Reina Sofía también se exhibía parte del proyecto *Lo inadecuado* (2011) que Dora García presentó en el Pabellón de España

⁵² Proyecto disponible en la página web www.thebeggarsopera.org

⁵³ Dena Beard (2018) explica que el filósofo griego vivía en la calle, se burlaba de los valores y las convenciones sociales, bebía, comía, se masturbaba en público, y a veces ladraba a los transeúntes (en griego la palabra *cínico* quiere decir 'perruno').

de la 54ª Bienal de Venecia. Una *performance* colectiva y coral en continua evolución durante los seis meses que duró la muestra y que se desarrolló en torno a la pregunta sobre dónde van los personajes cuando la novela se acaba. Se pensó como una *performance* extendida en el tiempo hecha de objetos, conversaciones, monólogos, teatro, silencios y debate. Los agentes que actuaron en la *performance* (acampada) eran, de nuevo, un conjunto de actores, activistas, artistas, editores, historiadoras, psiquiatras, investigadoras y poetas que de alguna forma se aproximaban a la noción de «inadecuación», representaban posiciones independientes, disidentes, no oficiales, marginadas o exiliadas del sistema que la Bienal representaba. La artista además recurrió a fuentes como James Joyce, Antonin Artaud, Jack Smith, Lenny Bruce, Robert Walser, Franco Basaglia y al Colectivo Socialista de Pacientes en Heidelberg.

Lo inadecuado nació de una cita del libro *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction* de Erving Goffman (1961): «El ser torpe o desaliñado, el hablar o moverse equivocadamente, es ser un gigante peligroso, un destructor de mundos. Como todo psicótico o como bien sabe, un movimiento en falso ejecutado con precisión puede agujerear la delgada tela de la realidad inmediata». En este sentido, el proyecto se centra en la noción de marginalidad como posición artística, en su contradicción y su belleza, dividiéndose a su vez en múltiples subconceptos, tales como desviación, exclusión, radicalidad, censura, lenguaje, [práctica] basagliana y notas al margen. (García, 2018, p. 99)

Lo inadecuado consistía en transitar el espacio del arte de forma radical como si la obra de arte fuera un movimiento de ocupación: «Durante seis meses ininterrumpidos, estos operativos vivientes, escenarios fuera de lugar, almas exhumadas y situaciones insólitas actuaron como intermediarios entre el mundo real y el mundo imaginario para crear un sistema de reatotalimentación abierto: un ejercicio de écfrosis que no imaginaba lo que existe, sino lo que podía existir» (Beard, 2018, p. 87). Un ejercicio de escritura infinita y de antipsiquiatría radical junto a la participación de un público que se confronta con su propia representación espectropolítica. Una tipología de *performance* que se relaciona con la noción de teatro invisible de Augusto Boal, en el que la representación acontece en un contexto real fuera del escenario y en la que el público no

identifica a los actores como tales. Dora García explica que la performance delegada, subcontratada, solamente funciona cuando no hay un público convocado. Según la artista, para registrar los documentos es preciso el uso de prácticas y herramientas propias del documental. Por eso la mayoría de sus acciones se conciben como el motor de escritura para la creación de un film documental.

Pero a mí lo que me interesa de la actividad de «hacer una película» es ser capaz de modelar un pensamiento complejo y conducir al público a través de ese pensamiento. Para mí, esto solo se puede hacer en el cine (un poco en el teatro), precisa de la oscuridad, de la concentración que da una sala de cine. De modo que yo quería crear este acontecimiento acrónico de unos *happenings* proféticos que siguen repitiéndose hasta el infinito, y es evidente que el público de la sala de cine se ve constantemente replicado y metaficcionalizado en la película: ese tipo de juegos, el situar a la realidad (el plano del espectador) como algo que puede ser engullido por la ficción es lo que me interesa. (García, comunicación personal, 2019)

A su vez, la idea de «texto infinito», muy presente en *The Joycean Society*⁵⁴ (2013) y en *The Hearing Voices Café*⁵⁵ (2014), tiene que ver con la idea de que la vida es en sí una narrativa infinita, una narrativa instantánea, un reloj. Por eso cuando Dora García expone obras que duran lo que dura la muestra

⁵⁴ *The Joycean Society* (2013) es la grabación documental, casi en tiempo real, de una sesión del grupo de lectura de la Zurich James Joyce Foundation, dirigida por Fritz Senn. Esta sociedad lleva desde 1983 reuniéndose para leer la última novela de Joyce, *Finnegans Wake* (1939).

⁵⁵ Cafés de todo el mundo, en concreto el Traumzeit Café de Hamburgo; Coffe and All That Jazz de Toronto; Coco Café de Valladolid; Café des Voix de París; Café Barbieri de Madrid; Café Bravo de Berlín; Wellcome Café de Londres, Rhe Hearing Voices Lab de San Francisco, y, Café La Rubia de Barcelona abren sus puertas para que los asistentes se escuchen hablar a sí mismos, oigan sus voces interiores. Dora García explica en la web del proyecto <http://thehearingvoicescafe.doragarcia.org> que «El proyecto *Hearing Voices Café* gira principalmente en torno al intercambio, la investigación y la desestigmatización. Estructuralmente se compone de varias ofertas que incluyen material informativo detallado, un periódico actualizado regularmente y una obra de audio. También de una serie de eventos sobre la historia y las actividades actuales de la resistencia relacionada con la psiquiatría y los movimientos de derechos civiles, así como sobre las relaciones entre el lenguaje, la idiosincrasia mental, el capitalismo y el arte. Dentro del funcionamiento regular y bullicioso del establecimiento anfitrión, el *Hearing Voices Café* funcionará como un lugar de encuentro público para los oyentes de voz y sus amigos, personas interesadas en el fenómeno y huéspedes coincidentes. Señalar qué invitados escuchan voces y cuáles no, es irrelevante para la comunidad que se reúne allí».

expositiva, crea en paralelo, y junto al público, un texto literario (multicorporal) que es el texto equivalente a la duración de su exhibición. «Soy una proyección de Martin Kippenberger» dice uno de los actores de *Man I Love*⁵⁶ (2009). «Un artista alemán de los años 80 y 90. Pensaba que yo era su alter ego. Le servía para expresar cierta imagen». Un señor de unos cincuenta años que visitaba la *performance* le pregunta al actor, a la proyección viviente de Martin Kippenberger: «Aún está vivo, ¿no?». El actor responde: «¿Kippenberger? No. Bebía mucho. Murió de cáncer. Llegó un momento en que su cuerpo ya no aceptó más alcohol». La literatura incorporada siempre ha estado muy presente en el trabajo de García. El texto aquí es un *texto que sangra* por la herida que ha sido provocada al cortar el objeto libro.

El acto de intentar ser uno mismo es sumamente impreciso. Estoy sentada en una mesa con otras once personas, intentando describir las voces que escuchamos en nuestra cabeza, y a veces las sensaciones corporales que experimentamos, y también los distintos tratamientos psiquiátricos que nos administran los doctores en medicina. Resulta reconfortante hablar de estos temas en un café concurrido: nuestras voces se mezclan con el alboroto general de la sala, con el ruido de las tazas y platillos al chocar, y esta disonancia nos tranquiliza. No estamos en una terapia: simplemente estamos en público. El lenguaje que cada persona utiliza para describir sus síntomas es increíblemente diferente, y una vez más, luchamos sobre todo con el acto de intentar ser solo uno mismo. Sueños, fantasmas, alucinaciones aparecen de improvisto, y alteran el sujeto y el objeto de nuestras frases. Sin embargo, seguimos contando nuestras historias, creando imágenes mentales que intercambiamos con los demás, contando chistes. Con la combinación del aire que aspiramos

⁵⁶ Instalación multimedia formada por diferentes elementos y otras obras de la artista como: *Lenny's paper*, 2009; *The Great Gastby* leído por Andy Kaufman, 2009; *The 60-minute Zoom Identification/Projection*, 2009; *Today I Wrote Nothing* (cubierta), 2009; *Untitled*, 2009; *SPK Indeed What The SPK Really Did And Said*, 2007; *And Then, Between Two Shots Of The Camera, He's Gone*, 2009; *M*A*S*H* (Adaptación: versión coreano-brechtiana), 2009 y *Where Do Characters Go When The Story Is Over?* (Parte I y II), 2009. En *Man I Love*, Dora García investiga aquello que se repite en el trabajo de todos los artistas, mayoritariamente masculinos, que han conformado su imaginario intelectual. A la vez, reflexiona a su vez acerca de por qué la relación de estos con la presencia de artistas femeninas de la época. El patrón de esta tipología de hombre, explica la artista, tiene que ver con la figura del «artista maldito», el que opera políticamente desde los márgenes.

y expiramos, con nuestros encantamientos, trans-formamos la realidad. (Beard, 2018, pp. 88-91)

Lo inadecuado tiene que ver con la dificultad o con el hecho de no sentirse cómoda a la hora de representar un país. Preguntarse qué significa ser un artista inadecuado en la cultura de nuestro país es preguntarse por las formas de resistencia en torno a los efectos de masa o los procesos de homogeneización cultural. 80 *performers* estructuraron el proceso experimental y performativo de *Lo inadecuado*, que invita al espectador a sumergirse en un «océano de ideas» para iniciar un diálogo común. Nadie puede percibir su totalidad, ni siquiera la artista. No se sabe cuándo termina ni se conocen los límites de la *performance* porque Dora García no quería mostrar su obra en la Bienal de Venecia, lo que quería mostrar era su manera de trabajar. García trabaja a través de un proceso conceptual, crea conceptos y dentro de estos conceptos ocurren cosas. Sus historias nos miran. Son cosas que nos preguntan por lo que está ocurriendo en nuestras vidas. Por ejemplo, cuando pide a un actor que memorice una historia y que la cuente a las personas que habitan el espacio público del lugar hasta que el mismo actor encuentre a otra persona que sea capaz de entender el fragmento memorizado. Es decir que crea un protocolo de mediación en el que se abren una multiplicidad de posibilidades de comunicación y que, a su vez, nos lanzan al abismo de las formas de comunicar contemporáneas y a sus pérdidas, ausencias y fantasmagorías.

TELEPATÍA SALVAJE

EL LUGAR DONDE SE DAN ENCUENTRO UNIVERSOS PARALELOS



Retrato de Mette Edvardsen, 2011

*La desaparición es el destino lógico de los fantasmas: lo improbable es la aparición.
Lo que hacemos cuando describimos y recordamos obras de arte no es una mera
descripción: es un encantamiento para hacerlas aparecer.*

Dora García

Profanaciones visuales y écfrasis a modo de encantamiento o exhumación: **Black**



Black, Mette Edvardsen, 2011

El auditorio del Museo Reina Sofía de Madrid está vacío, no hay objetos ni decorados. El público entra y no se dirige a las butacas, sino que sube al escenario y toma asiento en el lateral derecho. El lado izquierdo también queda vacío. Entra Mette Edvardsen y cruza el escenario en diagonal. Se para a unos tres metros de la primera fila donde está sentado el grupo de personas, sube un poco los brazos y abre la palma de sus manos, que miran hacia abajo como si estuvieran tocando una superficie lisa. Edvardsen repite: «mesa, mesa, mesa, mesa, mesa, mesa, mesa, mesa». Se gira, mira un poco hacia abajo, extiende el brazo izquierdo como si quisiera mover un objeto, y de nuevo: «silla, silla, silla, silla, silla, silla, silla, silla». Recupera su posición inicial, frente a la mesa, alza los dos brazos hacia el techo, esta vez con las palmas de sus manos hacia arriba y pegadas una junto la otra: «lámpara, lámpara, lámpara, lámpara, lámpara, lámpara, lámpara, lámpara». Mientras va separando sus manos, todavía extendidas hacia el techo, repite: «sombra, sombra, sombra, sombra, sombra, sombra, sombra, sombra». 8 tiempos para una coreografía y un conjuro. Una lámpara invisible ilumina el escenario. En el suelo hay un «aquí» y un «allí». Camina tres pasos. Hay plantas invisibles aquí y allí. Edvardsen coge una botella de la mesa para regarlas. El agua cae al suelo. Llaman a la puerta, también invisible, imaginaria. Ella decide no abrir. La botella de agua se desliza por el suelo hasta la pata de la mesa y Edvardsen la coloca encima de su superficie. Hay otra silla a su derecha que intenta acercarse a la mesa y al hacerlo su pierna se golpea con una de sus patas. Le duele.

Todas las nomenclaturas que Mette Edvardsen interpreta van acompañadas de un gesto, como si se tratara de una escritura corpórea que se emplaza en la imaginación del público que la acompaña. Son palabras

que toman cuerpo en el espacio de copresencia entre el grupo y la médium. Son 7 secuencias narrativas las que evoca la artista. *Black* empieza en una habitación interior con una mesa, dos sillas, una lámpara, una botella de agua que cae y moja el suelo en el preciso momento en el que alguien llama a la puerta. En la segunda secuencia, la protagonista está tomando una taza de café que se ha enfriado mientras observa el cuchillo, la cuchara y el tenedor, que todavía siguen en la superficie de la mesa. Mientras se toma el café piensa acerca de la larga vida de los objetos que tiene delante: un libro y una piedra. La narración sigue en el momento en el que la puerta de la habitación se abre y el aire fresco que deja entrar se mueve hacia la ventana, que también está abierta y genera una fuerte corriente. Todavía permanecen, en algún lugar entre el escenario y la imaginación, todos los objetos que han sido nombrados en la sala. Edvardsen empieza a caminar y se detiene porque ha olvidado algo: un bolígrafo de bolsillo imaginario que le sirve para anotar sus reflexiones sentada en su silla, también imaginaria. A lo largo de toda la sesión se hace perceptible hasta el polvo imaginario que se acumula en las esquinas imaginarias de los libros imaginarios que llenan la estantería de la habitación.

[...] I I I I I I I I never never never never never never never saw
saw saw saw saw saw saw it it it it it it it before fore fore fore
fore fore fore fore was was was was was was was was it it it it it it
here here here here here here here here [...]. (Edvardsen, 2019, p. 19)

El argumento de la escena que presenta *Black* no parece significativo. Más bien son acciones cotidianas en las que todos nos podemos reconocer y que a priori no tienen nada de especial. Lo que resulta fascinante es, si acaso, el hecho de que, mientras la sala del auditorio está aparentemente vacía, en la mente de las personas congregadas en el teatro conviven distintas habitaciones, llenas de objetos, que quizás habían estado siempre allí pero que nunca antes se habían visto. Los objetos se hacen tan presentes en la sala que las personas del público pueden llegar a imaginar sus detalles de forma muy precisa. A veces incluso son capaces de imaginar cosas que ni tan siquiera han sido nombradas. La *performance* tiene una duración definida: comienza y termina. Y, a lo largo de esos minutos compartidos, el texto funciona como un detonante capaz de abrir la puerta a otros universos. Como si fuéramos Alicia en el País de las Maravillas y camináramos a través de un espejo hacia otras realidades inaprensibles y desconocidas.

Black es un ejercicio de escritura coral y un motor creativo de interdependencia. El gesto performativo es un proceso de escritura que incluye todos los elementos: espacio, acciones, ritmo, movimientos, direcciones, voz, silencio, presencia, discurso, colores, oscuridad, luces, tiempo, así como las palabras que ahora son puertas hacia una imaginación colectiva.

En los trabajos escénicos de Mette Edvardsen, la imaginación no solo es llamada a observar *lo que no está aquí*, sino que abre nuevos espacios que aún no conocemos pero que quizás siempre han permanecido frente a nosotros, en la posibilidad de su existencia. Por eso *Black* siempre va acompañada de una instalación formada por objetos cotidianos que han perdido han perdido la apariencia de su superficie, ya no reconocemos su color y su textura porque son objetos de color gris oscuro casi negro. Una grapadora, una manzana, un lápiz y un crucifijo son algunos de los objetos del bodegón escultórico que completa la obra y que, cuando los miras fijamente durante unos segundos largos, parecen agujeros negros en la realidad y desaparecen. Así es como funciona *Black*: como un díptico o un doble movimiento perceptivo en el que los objetos aparecen y desaparecen. La potencia simbólica de los objetos y las acciones en el trabajo de Mette Edvardsen consiste, precisamente, en mantenernos en un estado «entre» [*in between*] todas las cosas y todos los mundos posibles. Y es que, cuando uno asiste a sus performances tiene la sensación de pertenecer a un grupo de meditación o a una sesión de trance, de vivir una experiencia extática en la que las palabras (la escritura mediúmnica) son la llave que da encuentro a universos paralelos. Y, los ojos del espectador se mueven hacia dentro de sus cavidades, como lo hacían los protagonistas de *Les maîtres fous* (1955) de Jean Rouch. En la conversación *The place where parallel universes meet* (véase el texto completo en pp. 365-371), Edvardsen nos explica esta forma de cohabitar el espacio transicional como si se tratara de un «eslabón perdido»:

For the piece *Black* (2011) I was thinking about a parallel universe as a way to expand the connections, or imagination if you like, to the (physical) space we are in. As if trying to explain the «missing link». The objects that *appear*, where do they come from? So, to make something abstract very concrete and tangible, and then to follow that thought, even if in a playful way, adding on the imagination of what is not here –but may exist elsewhere. I don't use the term *parallel universes* in this way for my other works, but if we think of it poetically, these are the different spaces within us, each of us. I work

on micro-actions, to practice listening, imagining, being/presence. It's about opening up other spaces in the imagination, to construct something else. (Edvardsen, comunicación personal, 2019)

«Las palabras son cosas teóricas salvajes que interaniman el trabajo colectivo de hacer discurso», decía André Lepecki. Cuando Mark Fisher se pregunta si la hauntología es un intento de revivir lo sobrenatural o si es una figura del habla, concluye que «salir de esta inútil oposición es pensar la hauntología como *la agencia de lo virtual*, entendiendo el espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)» (Fisher, 2018, p. 44). De hecho, lo que se hace evidente es la capacidad de los gestos performativos y de la narración especulativa para crear imaginarios políticos que consisten precisamente en la creación virtual y telepática como posibilidad estética. Algo que, en cierto modo, ya fue señalado en el giro performativo que supuso el trabajo del filósofo del lenguaje J. L. Austin cuando anunció, en la conocida conferencia *How to make things with words* (1955) pronunciada en las William James Lectures de Universidad de Harvard, que las palabras performativas [*performative utterances*] crean realidades y que el concepto de *performatividad* establece una obligada conexión entre lenguaje y acción política. Según Austin, la performatividad se da cuando en un *acto del habla* o de comunicación no solo se utiliza la palabra sino que esta implica forzosamente una acción. Y, es en este sentido que Judith Butler formuló, a principios de los noventa, la teoría de la performatividad refiriéndose a la construcción y deconstrucción del género y apropiándose de las nociones de Austin. Por ello, Butler también incorporó en su teoría las ideas derridianas de finales de los sesenta, en las que el filósofo establecía que los *actos de habla* no son ejercicios libres y únicos, expresión de la voluntad individual de una persona, sino que más bien son acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por la convención social. Como decíamos, Butler apuntó a la necesidad de reapropiarse de estos comportamientos y convenciones porque la potencia de los actos performativos reside, justamente, en su (de)construcción de identidad. Es decir, que si las acciones o los cuerpos son performativos cuando transforman la realidad, la suma de acciones corporales de una o varias personas puede tener una enorme potencialidad en la producción de imaginarios colectivos para la transformación de las relaciones sociales y de poder.

Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea sostienen, según Lepecki, que «los usos de la narración, los

escenarios imaginativos y la écfrasis que realizan los coreógrafos –a menudo en espacios casi vacíos o cajas negras, o en completa oscuridad operan como una triple crítica del poder contemporáneo» (Lepecki, 2019, p. 222). Algo que veíamos anteriormente en *El guerrillero invisible* (2016) de Isaki Lacuesta o en la película invisible de Joaquim Jordà. Los procesos de écfrasis en «completa oscuridad» crean escenarios imaginativos que tienen el poder de devolver la experiencia situada en el cuerpo del espectador que los dispositivos de la *sociedad del espectáculo* han capturado a lo largo de las últimas décadas.

Al activar verbalmente grandes ficciones, al reemplazar el movimiento [*movement*] de las imágenes por los movimientos [*motions*] de la narración, los coreógrafos parecen confirmar la intuición de Patricia Reed de que la imaginación re-legisla las condiciones bajo las cuales la danza puede aparecer en el mundo. La segunda crítica es que al compartir de manera oral narrativas históricas en las que los hechos y la ficción se entremezclan, la bailarina reclama para sí misma el rol de transmitir experiencias especulativas dirigidas a tiempos que aún están por venir, y en este sentido reorienta la danza hacia formaciones de futuro que se oponen a la noción de que la danza se mueve hacia el pasado. Y, la tercera crítica es que, al diferir el movimiento a la expresión verbal, y al complementar la expresión verbal con la oscuridad total, la coreografía ofrece una contribución significativa a una crítica de la fascinación por la luz que siempre ha enmarcado su representación, al menos desde Mallarmé; y, al mismo tiempo constituye una poderosa crítica a la «iluminación fraudulenta» que define el capitalismo neoliberal contemporáneo, abierto las 24 horas, los 7 días de la semana. (Lepecki, 2019, p. 222)

Respecto al potencial performativo de la lectura y la escritura en público, Dena Beard destaca que la recitación de una narración tiene el potencial de devenir *encantamiento* porque «pone de manifiesto que la imaginación individual es capaz de evocar lo que no se puede o no se podía ver, y de producir activamente algo que en realidad no está allí» (Beard, 2018, p. 85). La écfrasis [*ekphrasis*] es la descripción de una obra de arte producida como un ejercicio retórico: una descripción detallada, a menudo dramática, de una obra de arte visual, ya sea real o imaginaria, que tiene el poder de proclamar o llamar por su nombre a un objeto inanimado.

En mis años de formación artística, el vicio romántico de la écfrasis, cuyo paradigma serían las reflexiones rapsódicas del filósofo francés Denis Diderot, no estaba bien visto. No *describáis*, nos reprendían mis profesores, *criticad*. Como conservadores y críticos, éramos los árbitros de un impreciso «sentido común»: los códigos sociales que todos defendemos y obedecemos. La crítica es hoy la imperiosa vocación de la intelectualidad liberal, y la defensa del arte se identifica con nuestra difusa reivindicación de la visión democrática y la justicia social, de la independencia y la educación pública. (Beard, 2018, p. 84)

Pero si la écfrasis tiene el poder de evocar esta «conciencia mitológica» o «encantamiento» porque conecta con un *más allá* –como un ejercicio de memoria para recordar algo que no está presente o un hecho cronológicamente anterior–, los trabajos como los de Mette Edvardsen, Isaki Lacuesta o Dora García nos retornan a lo que el filósofo Giorgio Agamben se refiere como un «presente inmemorial» que remite al «tiempo sin tiempo mitológico» en el que la búsqueda de algo espiritual estaría hoy vinculada, no tanto a buscarse cada cual a sí mismo para hallar un Yo individuado, sino como a aquello que nos pone en relación con el mundo. Como veíamos en la colectivización de los discursos de finales de los sesenta en los dispositivos escénicos de Roger Bernat, las palabras son aquello que tenemos pero que no nos pertenece, esa parte que conecta el Yo con el mundo y que, pese a ser-en-nosotros, a veces nos resulta desconocido.

Sin embargo, según las ideas de Beard, es difícil distanciarse o mostrarse crítico cuando la obra de arte te sostiene la mirada. Cuando ya no es la suma de sujetos los que miran sino el objeto colectivizado el que nos observa desde el más allá, cuando en lugar de establecer una distancia crítica frente aquello que observamos, nos abandonamos a ella, sumergiéndonos en su misterio y ella se piensa en nosotros, es donde los sentidos fallan, y donde «se puede ver lo que no se puede ver y expresar lo inefable» (p. 84). Es justo en este movimiento donde la écfrasis actúa como exhumación. Es decir que la écfrasis como encantamiento, es capaz de destruir y producir el mundo mediante una modalidad de «inversión especular», que tal y como nos recuerda Dena Beard, cuestiona nuestros métodos de interpretación del mundo, nos obliga a mirarnos en el espejo y subraya la subjetividad del intérprete. Lo que pone de manifiesto este proceso es, precisamente, aquello

que ha sido desplazado de lo visible, lo que no se podía ver, y produce activamente algo que en realidad no está allí como si se tratara de alterar la desobediencia de los espejos.

Una obra de arte necesita un soporte, de la misma manera que un espejo es el soporte de lo que refleja. Pero, ¿cómo podría desobedecer ese espejo? ¿Acaso el espectro de esa desobediencia se despegará de las palabras en vinilo para aparecerse en los límites de nuestra realidad? ¿O seguiremos aferrándonos con fuerza al dictado sensorial de los espejos obedientes, o de los objetos artísticos perfectamente acabados? (Beard, 2018, p. 85)

La escritura corpórea de *Black* es capaz de afectar a la visión de quien escucha, atento, a la voz de la médium. Es una profanación de la visión contemporánea. Aquí la voz opera como una máquina de visión en la que los ojos del espectador se proyectan en una imagen que ya no está delante sino que se esconde en el interior. Una proyección imaginaria que bebe del giro lingüístico que impulsó el cine letrista⁵⁷ de mediados de los años cincuenta y de las prácticas conceptuales que llevaron el arte a su desmaterialización. Recordemos que un año más tarde de la proclama de Austin acerca de la performatividad de las palabras, el cineasta Isidore Isou escribió *Introduction à l'esthétique imaginaire* (1956), obra en la que, inspirándose en la abstracción de los números imaginarios en el campo de las matemáticas, prefiguró un cine basado en lo intangible: el *syncinéma*. Es decir que a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta el aparato del cine tradicional se desmaterializó y encontró en la palabra otro modo de ver y de crear mundo. «Mis obras no son muy visuales», dice Mette Edvardsen en sus reflexiones (2019b, p. 91). Y esto es porque los ojos del espectador que asiste a sus performances no son los ojos velados de nuestra cultura mediática, son los ojos que se esconden por debajo de esos ojos.

⁵⁷ La actividad de los letristas ha abarcado la poesía y la novela, las artes visuales y la música, el teatro y el cine. Isidore Isou y su principal seguidor, Maurice Lemaître, así como Gil J. Wolman y Guy Debord, entre otros, establecieron las bases del cine letrista de los años cincuenta, basado en la discrepancia del sonido y la imagen, la deconstrucción o desmontaje de imágenes, el syncinéma o cine imaginario: la aniquilación de cualquiera de los elementos constituyentes de lo que entendemos como cine tradicional (pantalla, proyección, sala de cine, espectadores, etc.).

I like the image of the eyes of the spectator being projected into the image, that they project the image. The theatre is a perfect space for projection, and for activation of the imagination. This has been important for me, coming from dance, to consider that dance or performance is not primarily a visual art form, but that other senses are involved. We experience through our bodies, listening, feeling, sensing. Images are being created, but it doesn't mean that it (the work, the piece) is visual. I am interested in this kind of making of images, one that addresses the imagination. From a visual point of view I think that my pieces are not very satisfactory. There is not so much going on visually. Of course there are things to *see*, and there is work on how the pieces are composed in space, but it is more to set up the conditions for a certain experience to take place. The empty space, in the theatre, activates us just like that. It's a space full of memories of pasts and presents. We are constantly projecting desire upon it. Even when nothing is happening, we are waiting for it to happen. (Edvardsen, comunicación personal, 2019)

Incluso cuando esperamos a que no suceda nada, proyectamos nuestros deseos en la sala de teatro (que es ahora el-mundo-como-un-teatro). Entre la caja negra y la caja blanca, en una *zona gris*, Mette Edvardsen nos habla de cómo la realidad existe en el lenguaje y cómo este se extiende al espacio real;⁵⁸ pero sobre todo nos habla de cómo la memoria y la imaginación se funden en un mismo fenómeno. Su comprensión fenomenológica y espectropolítica trata de cómo las cosas pueden estar ahí y desaparecer al mismo tiempo. Trata de las cosas que se han ido y de las cosas que permanecen. Por eso, si *Black* consiste en hacer aparecer y desaparecer objetos en la sala de teatro, en abrir la conciencia de que todas las cosas son impermanentes y que nada dura para siempre, no es de extrañar que la continuación de esta sea otra *performance* que lleva por título *No Title* (2014), que también nos acerca a las cosas que se han ido antes de tiempo y a las que nunca desaparecieron del todo. Sin embargo, las dos piezas tratan de lo que la *performance* y su fabricación es, lo que una *performance*

⁵⁸ A propósito del análisis crítico a de la serie de ciencia ficción producida por la BBC *Life on Mars* (2006-7), Mark Fisher apunta: «El concepto de viaje temporal permitía mostrar representaciones que de otro modo hubieran sido inaceptables, y por debajo de la pregunta ontológica que sirve de marco a la serie (¿es esto real o no?), yace una pregunta sobre el deseo y la política: ¿queremos que esto sea real?» (Fisher, 2018, p. 85).

puede hacer, y difumina los límites de lo que podría ser. La visualidad en el trabajo de Edvardsen es limítrofe y opera en la brecha entre el mundo y nuestras ideas sobre él, en la grieta invencible entre el pensamiento y la experiencia, entre aquí y allá. Por eso, tanto *Black* como *No Title*, son una escritura corpórea en el espacio-tiempo que es aditiva y sustractiva a su vez. Como un escrito que traza y borra, que se mueve y se detiene, que mira las cosas que no están ahí y recupera lo que sí está.

Los límites de lo visible en el trabajo de Mette Edvardsen pertenecen a un modelo de visión que enraíza con la crítica ocularcentrista que ya a finales del siglo XIX se pregunta acerca de cómo podemos sustraernos al imperio del ojo. El término «visión periférica» lo encuña Marina Garcés en sus estudios sobre los *ojos para un mundo común*.⁵⁹ Su pensamiento recupera, como veremos más adelante, la *filosofía de la carne* del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty para pensar –y pensarse– desde el compromiso con un mundo que compartimos. Lo imaginario, o la acción de imaginar no es el hecho de desatar la fantasía de cualquier manera, sino que tiene el poder de generar un mapa de ideas y sensaciones acerca del por venir: «Somos lo que miramos, ¿pero qué o quién mira en nosotros? ¿Nuestros ojos? ¿Nuestra mente? ¿Nuestro cuerpo? ¿Nuestras palabras?» (Garcés, 2009, p. 77). En su ensayo sobre la visión periférica, la filósofa catalana se pregunta por el abismo al que están arrojados los ojos del siglo XXI. Saturados y sobreexpuestos de imágenes por una cultura hipermediática que el videoartista y filósofo Abu Ali describe como una «cultura velada». El velo es, por un lado, uno de los estereotipos que se utiliza en occidente para hablar del oriente musulmán –un oriente que muchas veces no está en oriente, sino que está en el sur y que tampoco está afuera, sino que

⁵⁹ El pensamiento de Marina Garcés es fruto del giro que se produce en la filosofía a finales de los años noventa. Paul B. Preciado explica, en el seminario Biblioteca abierta (2015) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, cómo a partir del 68 hasta los noventa la filosofía se movió en el ámbito de la crítica hiperbólica del aparato social: postestructuralismo, esquizoanálisis, deconstrucción y genealogía crítica postfocaultiana. Todas estas formas de pensamiento són tecnologías de desmontaje del aparato social. Pero, debido a la expansión del neoliberalismo global, el aparato social que la izquierda radical se ha esforzado en desmontar, pierde parte del su sentido. Las instituciones disciplinarias y el estado del bienestar se ven devorados por el propio sistema neoliberal. A partir de este momento la filosofía se encuentra con la necesidad de reconstruir un posible aparato social, de re-inventarlo sobre la base de precariedad absoluta de lo social. Desde las ideas sobre la democracia radical, conocimiento y tecnologías de gobierno de Rancière a la idea de nuevos comunismos de Silvia Federici, Toni Negri o Marina Garcés. Bruno Latour o Isabel Steinberg trabajarán lo social desde el desbordamiento de lo humano como centro de lo político en una crítica al antropoceno que abre la posibilidad de pensar una política más allá de lo humano.

muchas otras veces está adentro–, y que a menudo se utiliza como arma de separación (Ali, 2014). Por otro lado, el velo se relaciona con la imagen en tanto que nuestra sociedad se ha identificado con una forma de mostrarse muy centrada en el foco de luz y el espectáculo. Resulta significativo que tanto Abu Ali como Marina Garcés empiecen sus reflexiones acerca de los modos de ver contemporáneos –dominados por Internet y los procesos de privatización psíquica–, emplazándonos en un jardín.

Dicen que Demócrito, en el siglo V a. C, se arrancó los ojos para ver mejor. La visión de un jardín, con todo su esplendor, le distraía y no le dejaba concentrarse en lo que realmente deseaba ver. Nuestros ojos, en el siglo XXI, están saturados de imágenes que desbordan las distracciones del jardín de Demócrito a una escala que él ni siquiera habría podido imaginar. (Garcés, 2009, p. 77)

Demócrito se arrancó los ojos porque no podía soportar la luz del jardín que quemaba la superficie de su mirada. El mismo jardín que fue descrito por el poeta persa Hafez de Shiraz en el siglo XIV como *El jardín de los misterios*. El verso de este poema que cita Abu Ali como metáfora de la cultura velada decía así: «Están ciegos, solo ven imágenes». Una afirmación simbólica que nos hace reflexionar acerca de cómo la imagen no siempre es una apertura a la visión, sino que a veces también puede cerrarla. El velo es un estereotipo neoliberal que se suele utilizar en occidente como arma de comunicación y propaganda en los regímenes totalitarios. La idea de una cultura velada –en la que todo lo que es mostrado es bueno, y lo que está oculto y permanece en la sombra, malo– pertenece a una cosmovisión neoliberal en la que lo exterior siempre es mejor que lo interior. En otras palabras, el consumo masivo de imágenes generan ese velo que nos separa del otro (un otro que es un nosotros) y que a su vez construye la imagen que en occidente tenemos de la otredad. Y, por tanto, la cultura velada es una cultura que no hace más que generar los estereotipos que luego son reproducidos por los humanos una y otra vez y que, según Alí, nunca llegan a cuestionarse. En este sentido, el trabajo de Mette Edvardsen nos invita a encarnar de nuevo nuestros ojos, no sin antes entender que para poder desvelar nuestra mirada, «dejar que los ojos caigan de nuevo en el cuerpo», según Garcés, tendremos que *repetir* la imagen simbólica del gesto radical de obliteración de Demócrito.

I like the expression «to return them to the body anew», and I think by removing one of the senses, that of seeing, it did exactly intensify the relation to the body being in space, naturally for me, but also apparently for the audience. That was interesting to experience. We need to feel, to listen, to sense with our bodies. Sometimes we cannot see with eyes open. That's interesting. Or like Democritus, what we see is too much and overwhelming, sight distracts us from thought. It's not about not seeing, but to be able to see, like Marina Garcés say –to return the eyes to the body anew. (Edwardsen, comunicación personal, 2019)

Esta idea de recuperar la materia sensible de nuestros ojos desencarnados es, de hecho, una de las reflexiones centrales que propone Garcés. Nuestra condición de «espectadores del mundo» dialoga con prácticas como las de Mette Edwardsen en tanto que funcionan como una crítica a la captura de la visión en las sociedades occidentales y sus efectos sociales y políticos: «El capitalismo global cancela toda invisibilidad, todo no-saber, a favor de su única verdad presente»; «nuestros ojos son agujeros estáticos al servicio de un órgano de visión superior» (Garcés, 2009, pp. 73-93). Pero tal y como apunta la filósofa catalana, parafraseando los estudios de Rancière, no tiene mucho sentido pretender el rescate del espectador provocando su incorporación a una supuesta comunidad o provocando su participación en un evento colectivo, porque el espectador no necesita ser salvado. Lo que sí necesitamos es «conquistar juntos nuestros ojos para que estos aprendan a ver lo que hay *entre* nosotros y escapar así de las visualidades consentidas» (p. 89). Escapar de los estereotipos neoliberales y entender que el velo puede ser *algo* capaz de proteger nuestra intimidad. La visión periférica es entonces una visión espectropolítica que relaciona lo enfocado con lo desenfocado, lo visible con lo invisible, lo que está aquí con lo que ya no está, o lo que está aquí pero permanece en sus sombras, en la oscuridad. Por este motivo los trabajos de Mette Edwardsen «no son muy visuales», porque la mirada que reclaman consiste en el desenfoque [*blur*], en hacer desaparecer las fronteras que nos separan y devolvernos a la experiencia de lo invisible, recuperar nuestra la intimidad.

En su *Elogio a la profanación* (2005), Agamben también se pregunta a quién pertenece aquello que vemos. *Profanar* significa, según el filósofo, elaborar una contraestrategia capaz de desacralizar los objetos, personas o cosas que han sido separadas y capturadas por los dispositivos teológicos

de la religión capitalista. En la oposición dialéctica entre la consagración y la profanación, Agamben escribe:

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba «profanar». Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente «sagradas») o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente «religiosas»). Y si consagrar [*sacrare*] era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres [...]. (Agamben, 2005, p. 77)

La profanación nos entrega a un mundo desprovisto de todo encanto, y es mediante la acción de profanar que el mundo nos pertenece. Por eso, si Agamben define la religión como «aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada», desposeída, [religión = *aquello que vela la separación entre mundos*], la profanación es, a la contra, el acto que libera lo que ha sido capturado y confiscado a través de los dispositivos y las «máquinas de visión» de la religión capitalista. Se trata de un acto simbólico que arrebatara lo que había sido separado para restituirlo al orden común. Es en este sentido que los procesos de écfrasis en las *performances* de Mette Edvardsen, Dora García, Isaki Lacuesta o Roger Bernat funcionan a modo de exhumación: son profanaciones visuales que tratan de dejar que los ojos humanos caigan de nuevo al cuerpo. Contra la consagración (el paso de lo profano a lo sagrado), no basta con la incredulidad o la indiferencia hacia lo divino, nos dice Agamben, porque así no se desarma la separación. Solo con una «actitud libre y distraída», con una «negligencia» [desligada de la *religión* de las normas], es posible hacer frente a las formas de separación. Y aquí es interesante recordar la diferencia que argumenta Roger Bernat en sus reflexiones sobre el trabajo de *Numax-Fagor-Plus* (2013), al hilo de las ideas de Agamben acerca de la relación entre «rito» y «juego»:

Agamben rescata la diferenciación que hace Lévi-Strauss que, tal y como declara el primero, es ejemplar: «Mientras que el rito –dice– transforma los acontecimientos en estructuras, el juego transforma las estructuras en acontecimientos». En este sentido, lo que se propone a los espectadores de *NF+* [*Numax-Fagor-Plus*] no está muy alejado de lo que Jordà propuso a los trabajadores de Numax, que era básicamente jugar. Como sabes, cuando llegó Jordà, la ocupación de la fábrica ya había terminado y hacer esa película debía ser como un juego, como luego queda demostrado en muchas de las escenas. Jordà no filmó las asambleas en el momento en el que se producían sino que filmó a los trabajadores de Numax actuando las asambleas que se habían producido meses antes. Los trabajadores de Numax estaban jugando a ser actores a la vez que se interpretaban a sí mismos. Esta operación liberaba la palabra de los cuerpos de aquellos que supuestamente tenían que encarnarla. Los actores de la película no realizaban una buena interpretación y, no encarnando las palabras que ellos mismos habían dicho durante su lucha, nos permitían a nosotros apropiarnos de sus palabras; lo que hicieron los espectadores que vieron la película en su momento y lo que hacemos nosotros espectadores de *NF+* 40 años más tarde. Retomar el trabajo de Jordà sin sacralizarlo era la única opción que se me ocurría para ser fiel a lo que el documental *era* y, sobretodo, a lo que el documental *hacía*. (Bernat, comunicación personal, 2017)

El juego libera al hombre de la esfera de lo sagrado mediante un (re)uso incongruente de lo separado porque rompe su esfera sagrada. En un juego se hace «un uso especial» de la separación: se transforma en juguete todo aquello que se encuentra separado por las esferas (religiosa, económica, de derecho, de guerra, de la política), y entonces estas esferas se abren a una nueva dimensión del uso.⁶⁰ En las esferas separadas que se nos imponen, que nos resultan ajenas, es donde residen las normas y convenciones sacralizadas. El juego destruye el mundo del sentido en el que se inscribe un objeto para crear un nuevo mundo, uno que ya no nos resulta ajeno porque ha sido reapropiado. Dicho en otras palabras, la profanación es un acto de transcodificación y transformación del mundo que actúa como una

⁶⁰ Cuando las potencias de la economía o de la política son desactivadas se convierten, dice Agamben, en la puerta de la felicidad, así como Benjamín sostenía que el derecho desactivado y no aplicado, sino solo estudiado, abría la puerta a la justicia. (Agamben, 2005, p. 101)

deformación y recreación de lo dado. Por eso cuando jugamos parece que nos desprendamos del tiempo sacralizado del calendario y en su lugar se abre la apertura de otro tiempo, un tiempo inoperativo.⁶¹

La doble negación hauntológica: *No Title*

Es 10 de febrero de 2018 en el Kaaaitheater de Bruselas. Mette Edvardsen está de pie en el centro de la caja oscura, viste un pantalón gris y una camiseta de un tono rosa pálido. No se mueve y mira fijamente al público con esa mirada que lanzan los *performers* antes de empezar su acción y que sirve para indicar que muy pronto algo sucederá. Las tres paredes de la sala, el techo y el suelo son negros y la iluminación es muy sencilla. Un foco alumbraba su figura lo necesario para que el público pueda observarla mientras ella los observa a ellos justo antes de empezar. 15 segundos de silencio sepulcral y su voz irrumpe: «el principio –ha desaparecido». Al cabo de 5 segundos de pausa, sigue: «el espacio está vacío y ha desaparecido», «el apuntador ha apagado su lámpara de lectura y se ha ido». Las habitaciones, los muros, los otros muros y la puerta abriéndose y cerrándose también han desaparecido. Ella sigue de pie en la misma postura. También han desaparecido de escena las luces colgadas del techo, los altavoces y las sombras que se mueven en silencio. El suelo y el equilibrio ya no existen más. Ni los brazos, ni las piernas: «1, 2 y 8: desaparición». Todos y cada uno de los objetos que conforman el teatro ya no están allí. Los cables, la mesa de edición, el negro de las paredes, el cartel verde de salida y las luces de emergencia, fuera.

B –gone
A –gone
going from B to A is gone
C –gone
visions are gone

⁶¹ La inoperancia [*inoperosità*] es, según apunta Evaristo Valls: «L'espai que s'obre quan els dispositius vinculen l'activitat humana a l'esquema mitjà fi i obra-efecte –que és l'esquema de les imputacions i de les culpes, dels mèrits i dels desmèrits– esdevé inoperatiu. Per a fer possible una política sense obra caldrà, en definitiva, pensar una vida i un mode d'ésser que, a l'obrar realitze sempre un gest sabàtic.[...] No será una política del poder, sinó de la potència» (Valls, 2018, pp. 63-64). Un tiempo inoperativo no será un tiempo sujeto a las estructuras de poder sino un tiempo de la potencia.

image is gone
outlines are gone
colours are gone
reflections are gone
emission is gone
warmth is gone
orientation is gone
direction is gone
the front is gone
hokus-pokus –gone
(Edvardsen, 2019a, p. 29)

Camina 8 pasos hacia delante y se detiene. Las líneas de descendencia de una generación a otra que se remontan a los vikingos alrededor del año 900, o tal vez un poco más adelante, desaparecen frente a nuestros ojos. Los árboles familiares, los cronogramas, los argumentos narrativos, las líneas convirtiéndose en hilos y luego en rastros pierden el sentido. Las arrugas de la cara de Mette Edvardsen y las de su camiseta de color rosa pálido también han desaparecido del teatro. Las montañas, el sol, el mar, David Bowie, los años sesenta, los calcetines desparejados, el *carpe diem*, el tiempo entre el pasado y el futuro, las expectativas, las buenas respuestas y las malas respuestas, la ignorancia, lo nuevo, el nivel del mar: todo ha desaparecido.

not-where-not-can-not-it-not-be?
not wearing shoes – not not wearing shoes
not one – not not one
not there – not not there
not just standings here – not not just standing here
not like this – not not like this
not saying anything –not not saying anything
not me – not not me
not European – not non-European
not existing – not non-existing
A not B – A not not B
not performing – not not performing
not seen – not not seen
not even –not not even
(Edvardsen, 2019a, p. 32)

El juego lingüístico de Edvardsen en *No Title* es el de la doble negación o múltiple negación. Como en *Black*, primero hace aparecer los objetos invisibles en el escenario nombrándolos, y luego los hace desaparecer fuera de escena y de la imaginación de aquellos que la acompañan en su ritual mediúmnico. Si la hauntología se trata de no dejar ir al fantasma —que ya se presenta como negación o ausencia de aquello que un día fue—, la doble negación consiste en la anulación o intensificación de esta ausencia que nos empuja a un estado de aceptación y de restitución. Es decir, que *No Title* es una destrucción simbólica del mundo que, a su vez, es creadora de nuevos mundos por las aperturas que las ausencias (las huellas de todo a lo que se renuncia) dejan como espacio de posibilidad.

In *No Title* the fact of closing my eyes, to not see, was an important gesture for the piece. I was working with negation as a specific feature of language, as a sort of mirror piece to *Black*. Where in *Black* I could make things appear by naming them and relating to them in space, in *No Title* I would say they were «gone», or not there —even double negation, *not not* there. Instead of moving further inside (in the space), as in *Black*, *No Title* was a movement towards the outside, to what is not here, or is gone, to the far away, in space and in time. But it was also a double movement in that in order to say that something is gone, I have to first bring it up, affirm it. It was also interesting to observe that some things are easier to erase than others. (Edvardsen, comunicación personal, 2019)

Algunos objetos son más fáciles de hacer desaparecer que otros, nos dice Edvardsen. Si en *Black* la performance parecía ser un estado de tránsito o de meditación que daba cuenta de que la separación es una ilusión del Yo igual que lo es la permanencia, en *No Title* la artista construye un dispositivo escénico de hipnosis colectiva y de desindividuación que actúa como un desdoblamiento del espacio compartido. Lo performativo ocurre en el teatro y en la imaginación: la narrativa de las imágenes mentales. Cuando Edvardsen niega una vez un concepto para, acto seguido, negarlo dos veces [«*not seen – not not seen*»], primero hace que este se haga sentido a través de su huella, nombra lo que no está allí, para luego aceptar su ausencia. Aceptar en el sentido de una toma de conciencia. En este movimiento o doble valencia, la negación y la desarticulación de la misma

son el remplazamiento de una acción por otra, un momento por otro, un espacio por otro... La doble negación hauntológica no es una negación completa del sentido de las cosas, sino que más bien hace referencia a un estado de coexistencia con- y entre- todas las acciones, momentos, espacios, imágenes que confluyen en los escenarios mentales del público que llena la sala. Primero tomamos conciencia de que no vemos nada [*«not seen»*] para luego abrir la posibilidad, el abismo, el canal perceptivo a otras visualidades posibles [*«not not seen»*] que, en última instancia, nos interroga acerca de la consistencia de las imágenes.

Camina 8 pasos más hacia delante y se detiene. Sus manos ahora ya no tapan la superficie de sus ojos, sino que impiden la entrada de sonido porque aprietan sus orejas de forma parecida a como lo hacen los niños pequeños cuando se resisten a las órdenes de sus padres. El escenario sigue negro, vacío, sin ángulos ni profundidad. No escuchamos el sonido, ni el viento, ni los pensamientos. Ni dormimos, ni soñamos. No cantamos, ni chillamos, ni nos movemos, ni resistimos. La cápsula del tiempo que contenía una selección de información sobre la tierra y la humanidad, con representaciones de animales, muestras del sonido de un autobús, música clásica, textos en diferentes idiomas sobre nuestra civilización, poemas, imágenes, incluyendo instrucciones de cómo leer este material y que los humanos enviaron al espacio con la posibilidad de llegar a otro planeta en otra edad de luz dentro de unos 40.000 años, ha desaparecido. Todo ha desaparecido. O, no todo ha desaparecido. Lo podemos ver todo y nada a la vez.

time is gone
the edges are gone
there is only inside, the outside is gone
[...]
performer on stage –gone
fish in the ocean –gone
theatre –gone
audience –gone
giung home –gone
[...]
Illusion is gone
there is only outside, the inside is gone
darkness –gone
(Edvardsen, 2019a, p. 35)

Lo espectropolítico en lo performativo del trabajo de Mette Edvardsen funciona de forma parecida al proyecto artístico *Hipnotic Show* (2012), que Marcos Lutyens presentó, en colaboración con Raimundas Malasauskas, para la documenta 13 y que tuvo lugar en la *Reflection Room*, una de las habitaciones construidas en el parque de Kassel por el mismo artista. En esta ocasión el público se sentaba en grupos de ocho personas y, por turnos, eran hipnotizados. El proyecto especulaba sobre la idea de crear una exposición que no existiera en el «mundo real», sino que fuera virtual y múltiple, que se alojara en la mente de aquellos que la deciden transitar. Una exposición que en lugar de ser vista era incorporada a través de la experiencia extática de aquellos que se dejaron hipnotizar. En su discurso inductivo, Lutyens preguntaba a los hipnotizados si es posible convertirse en un aguacate, en chocolate o en un libro, si se puede ser dos personas a la vez o vivir dos épocas históricas al mismo tiempo. También hacía preguntas como, por ejemplo, si podemos matar a alguien sin matar a nadie, deslizarnos a través de un sonido pasajero, perder nuestro miedo a la muerte, sentir la presencia de nuestras huellas digitales, recordar y experimentar cosas que no nos han ocurrido antes, jugar a ser dos gotas de agua a la vez, o crear animales que aún no existen, entre muchas otras. Al final, la hipnosis, como estado híbrido de vigilia e inmersión en el mundo, se presenta como una opción política en la que las obras de arte, pero también los cuerpos de aquellos que las conforman, pueden experimentar su vivencia como una intersección pasajera entre mundos posibles y múltiples corporalidades.

Imaginación formal e imaginación material: *Hipnotic Show*

¿Cómo podría ser un proceso de reaprender y reanimar mundos que nuestros actuales sistemas de visión-conocimiento y comprensión excluyen? El viernes 15 de marzo de 2013, Marcos Lutyens realizó otra de sus sesiones de hipnosis colectiva en el marco del ciclo «Poiesis of Worlding» a cargo de Ayreen Anastas y Rene Gabri en la Gerrit Rietveld Academie de Amsterdam. Al entrar al auditorio Lutyens advierte a los asistentes que hablará muy lentamente porque quiere ralentizar «el tiempo de afuera». Explica que si bien la hipnosis es un método y una herramienta ancestral que tiene sus raíces en tiempos lejanos, y que se ha usado en

diversas culturas con distintos fines, él se centrará en un «uso clínico» de la misma. Es decir, que la hipnosis funciona aquí como un medio estético-ético-clínico. Pide por favor que los miembros de la reunión apaguen sus teléfonos móviles y que comprueben que no tienen ni demasiado calor ni demasiado frío. Para conseguir un estado de tránsito, dice el artista, es importante deshacerse de los objetos incómodos y sentarse de tal forma que el cuerpo pueda relajarse y extraerse de su situación actual. El público deja sus pertinencias a un lado y sus cuerpos se extienden por las superficies del auditorio, tumbados en el suelo, junto a otros cuerpos, transformando los protocolos y convenciones del *saber estar* en un mismo lugar. La sesión propone un estado de trance parecido al que experimentamos cuando nos abandonamos al ritmo de la percusión musical o cuando viajamos en tren y miramos por la ventana el paisaje que desaparece ante nuestros ojos. Quizás esté nevando o quizás no. Como cuando vemos cómo los edificios o las montañas quedan atrás y cuando llegamos a la estación de nuestro destino recordamos lo que hemos visto como una imagen en movimiento difusa e irreverente. El estado de trance, dice Lutyens, nos puede resultar familiar porque cada noche, cuando vamos a dormir, nuestra mente hace el mismo movimiento, transita de un estado de conciencia al universo del inconsciente de forma intermitente. Y, a pesar de que el proceso de hipnosis no es algo que pueda resultar lejano, Lutyens sabe que algunas de las personas congregadas entraran en un estado de trance más profundo y viajaran a través de otros tiempos y espacios, pero otras no lo harán. Por eso, el artista se dirige al público e invita a aquellos que se resistan a ser hipnotizados a disfrutar del encuentro como parte de la audiencia que conforman. Por último, Lutyens aclara que no es necesario prestar atención ni entender cada una de las palabras de su discurso, sino que se puede entrar y salir del texto en cualquier momento. Se puede también, dejar sonar el texto de fondo como cuando encendemos la televisión o la radio en casa para ocupar el espacio con el cálido timbre de la voz humana.

El público cierra los ojos y Marcos Lutyens empieza su sesión. Frente al público, con el micrófono en mano, también cierra los ojos. El primer ejercicio que propone consiste en abrir las palmas de las manos como si se estuviera sosteniendo un objeto magnético con ellas y así poder concentrarse en el espacio que queda entre ellas.

Quizás, con cada respiración, podáis notar como vuestras manos se van acercando la una con la otra. Y, con este movimiento me gustaría

que notárais como la sensación magnética es cada vez más fuerte. Los sonidos, imágenes y pensamientos que os acompañan se desvanecen lentamente por la atracción que sentís por la fuerza magnética que crece en vuestras manos. Es el momento de cerrar vuestros ojos todavía más y que notéis como el espacio entre vuestras manos es cada vez más cercano y cercano y cercano y cercano [...] Ahora vuestra cabeza se relaja y vuestros ojos también. Los nervios, los músculos y las fibras de vuestra cara dejan de pesar. El cuello, los hombros, y el resto de vuestro cuerpo se va relajando cada vez más... [...] Cada nervio y musculo se relaja y relaja y relaja y relaja y vuestras manos están cada vez más cerca, más cerca, más cerca, más... (Lutyens, 2013)

El relato que conduce la sesión aparece y desaparece, como lo hacían los objetos invocados en el teatro de Mette Edvardsen. La repetición de las palabras y su entonación monótona es el timbre de la puerta a los universos desconocidos que, como decía ella quizás siempre han estado ahí, esperando contactar con nosotros. En el auditorio de la Gerrit Rietveld Academie de Amsterdam el público entra en trance. Si antes aparecían y desaparecían los objetos del escenario teatral, ahora es la conciencia humana la que poco a poco abandona el lugar, como si Lutyens hubiera dispuesto un prisma de cuarzo en el foco de luz que ilumina el escenario. Una escalera que hace tiempo que vive en la imaginación de las personas del público aparece. Es el momento de concentrarse en el último peldaño de esa escalera para empezar la cuenta atrás y caminar a cada número un paso hacia adelante para llegar a un paisaje-interior «muy seguro y confortable». La letanía de Lutyens conduce a concentrarse en la mano con la que el grupo suele escribir y en el instrumento de escritura que suele sostener la misma mano. Al llegar al número 7 el cuerpo ha dejado de pesar y los pensamientos y las voces interiores han dejado de susurrar. Llegamos a la visión interior: la imagen de uno mismo delante de un espejo. Quizás es un espejo viejo, como el que había colgado en la pared de nuestra primera casa o quizás es un espejo visto recientemente. La imagen que se proyecta en él, está llena de niebla, como si la silueta del cuerpo proyectado se hubiera desvanecido ante los ojos del cuerpo que la está observando. Segundos más tarde el público es desplazado, mentalmente, a una pradera. *Caminando, soñando, a la deriva... Caminando, soñando, a la deriva... caminando, soñando, a la deriva...* El olor del aire fresco del bosque que rodea la pradera llega al

auditorio y Lutyens describe cómo los cuerpos de los asistentes a la sesión de hipnosis ahora están llenos de agujeros que conducen a túneles desconocidos. Como si los mismos cuerpos fueran perforados o los poros de su piel se abrieran de tal forma que ocuparan la totalidad de la superficie corpórea.

El público del *Hypnotic Show* es una audiencia porosa y «ferozmente ligera». Los cuerpos son flores y trozos de metal suspendidos en el cielo, son huellas electromagnéticas, «señales que hablan». El deseo de acercarse más y más los unos con los otros y entrar juntos en los túneles de otros cuerpos crece de forma exponencial. Las texturas y los olores son cada vez más intensos porque los túneles son ahora órganos sexuales. Son, justamente, estas energías de movimiento y transformación las que el artista quiere invocar. Sensaciones perceptivas que se aprehenden solo a través del cuerpo.

Hacer algo por nada y luego estar allí, ciego y reactivo, autónomo, en el espacio íntimo entre las especies. Sentir las palabras como si fueran tortugas moviéndose lentamente. Sentir estas herramientas del para-pensamiento [*para-thinking tools*] y juegos de espejos como recursos de consumo antisomático. Y en oposición a la sugestión fanática, tal vez un día, cuando estés caminando en un campo y sientas el fuerte olor del compostaje verás como todos los sentidos se fusionan. Sigues las tortugas que caminan una detrás de otra. Contaré hasta diez y cuando llegue al final me gustaría que abrierais los ojos y observarais las imágenes que aparecen frente a vosotros. Quizás será una película o una serie de fotografías, o quizás será otra cosa. Luz bailando en la pantalla. (Lutyens, 2013)

Al llegar al número diez, la pantalla del auditorio se ilumina y en ella se proyectan las imágenes cinematográficas de una cocina doméstica. Una panorámica recorre los fogones hasta el fregadero y asciende por la pared. Hay un póster en el que podemos leer «espacio ocupado», una ventana abierta, un montón de ropa apilada y una barrita de incienso cerca de la sartén. Sentimos que fuera de plano hay una persona habitando el lugar. La última imagen que se proyecta es el reflejo distorsionado, casi imperceptible, del espacio doméstico en las cucharas plateadas que están apoyadas en la pared de la cocina. Seguramente, cada persona del público ha visto proyectado en este reflejo el conjunto de sensaciones que ha experimentado y todas las imágenes que ha encarnado en el proceso de la meditación. El audiovisual que cierra la sesión son imágenes, en las que no

solo se proyecta lo cotidiano como algo ajeno, sino que en ellas se proyecta un horizonte de expectativas que ha sido transformado a lo largo de la deriva interior guiada por Lutyens. El objetivo final de sus audioinducciones es construir un lugar físico donde la mente del que escucha con los ojos cerrados puede expandirse más allá de sus límites normales y, al hacerlo, reconectan áreas de la mente que rara vez están vinculadas. Así, la obra de arte se forma en el devenir constante. Una actividad imaginaria que es cualquier cosa menos estable y estática. La imagen es aquí una liberación psicodinámica que necesita ser ejercida y educada.

A diferencia de la imaginación inductiva que ponen en práctica Lutyens o Edvardsen, las imágenes formales –que tienden a dominar sobre los materiales y reducen nuestra energía creativa a la reproducción de patrones visuales–, activan un tipo de imaginación que se basa en la primacía de la percepción y que no confía en su propia capacidad de revelar lo que queda desconocido en las mismas. Las imágenes materiales se constituyen en la superficie de los significados y los signos, mientras que lo imaginario en un proceso telepático escapa de esta lógica semiótica de la significación para actuar a través de una expansión psíquica y corpórea. De hecho, la idealización de la imaginación es lo que facilita la sujeción psíquica de un individuo en el sistema de control global: una estructura gigante de comunicación de masas que ejerce la transmisión y propagación de información envuelta en conjuntos prefabricados de sueños, ensueños y visiones. Es decir que, como ya veíamos en las primeras páginas de este estudio (veáse *Possessed: muerte a los social media*, pp. 21-25), un exceso de flujos icónicos mantiene al individuo constantemente conectado a las proyecciones masivas de homogeneización porque, aunque el ser humano es libre de imaginar, soñar y devenir creativo, sus acciones solo pueden llevarse a cabo en una órbita preconstituida dentro de una red en supervisión constante. Gilles Deleuze, en su análisis sobre el trabajo de Francis Bacon, explica esta «trampa mental» de la siguiente forma:

Hay clichés psíquicos así como también clichés físicos: percepciones, recuerdos y fantasmas ya hechos. Aquí hay una experiencia muy importante para el pintor: toda una categoría de cosas que podrían denominarse clichés ya llena el lienzo, antes de comenzar. Es dramático. (Deleuze, 2003, pp. 71-72)

Esta reflexión apunta a cómo la imagen formal, la que desata en nuestra mente una imaginación reproductiva porque se basa en lo que tuvo lugar antes de tiempo, tampoco escapa al juicio de las cualidades de las cosas por estar sujeta a su objeto referencial. Su función consiste en recrear lo que el filósofo Kristupas Sabolius define en *Furious Sleep: Imagination and Phenomenology* (2012), como la «copia débil»: una imaginación gobernada por los clichés de las industrias cinematográficas del mundo global hiperconectado siempre en proceso de incorporar vastas audiencias en el campo de la conciencia colectiva programada, transmitida en todo el mundo 24/7. Sabolius, distingue, entonces, la «imaginación formal» de la «imaginación material». La primera, como decíamos, es la que se produce a partir de percepción semiótica de la imagen, y la segunda, en cambio, es la que activa los canales perceptivos antes de ser vista.

Raymond Bellour, quien ha estudiado en numerosas ocasiones lo hipnótico del dispositivo cinematográfico, escribe en *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades* (2013) que «la imagen incorporada del hipnotizador desempeña el mismo papel en el sujeto hipnotizado que la imagen inconsciente incorporada de la figura parental en el niño o el adulto» (p. 71). La hipnosis es entonces una reproducción experimental de un proceso naturalizado; «un estado de sueño inducido, controlado y apto para la comunicación» (p. 72); y, una «disolución de las fronteras del Yo» que mantiene vínculos estrechos con la comunicación prelingüística.

Según primero, el hipnotizador y el poder que tiene para sugerir (es decir, hacer que nazcan visiones, asociaciones, relatos) han de ocupar en el dispositivo cine el lugar conjunto de los elementos externos al espectador. Ello equivale a formar una vista tan real como ficticia, según la cual las sugerencias del hipnotizador se convierten en sugerencias de imágenes, de palabras y sonidos, capaces de crear en el sujeto hipnotizado una continuidad visual y sonora que se parece a una película. La parte de artificio propia de tal equivalencia nunca debe hacer olvidar que lo esencial, en este sentido, se debe al efecto de conjunto de un dispositivo según el cual una instancia, en un caso el hipnotizador, en otro los elementos propios del dispositivo-cine, consigue suscitar una creencia de grado variable en la realidad de lo que es sugerido, y así liberado, a partir de una situación fundamental de influencia, de atracción o servidumbre, cualquiera que sea su nombre. (Bellour, 2013, p. 73)

De hecho, la oscuridad necesaria que se requiere en las salas de cine o en el teatro tradicional, la que «permite individualizar la relación entre el espectador y la pantalla», manteniéndolo a la vez en un entorno social, puede parecer «un equivalente de la focalización individual que se lleva a cabo entre el hipnotizador y su hipnotizado –a la vez que recuerda a las sesiones colectivas de sonambulismo inducido por una médium, una de cuyas condiciones era la oscuridad–» (p. 74). En sus estudios sobre el tránsito visual de los procesos hipnóticos, Bellour describe cómo Fritz Lang dio en su *El doctor Mabuse, 1ª parte (Dr. Mabuse, der Spieler, 1921)* con un ejemplo excepcional por el modo en que la puesta en escena modela la imagen para transmitir la idea de un proceso mental y maquínico: «una gran cortina negra, que apenas se apreciaba al principio, en la parte izquierda del cuadro, es ahora bien visible, iniciando así el proceso por el cual la imagen se oscurece de repente por los dos lados, se vuelve a cerrar sobre sí misma hasta encuadrar solamente en su tercio central a Wenk [el inspector principal], que va hundiéndose en la hipnosis. [...] El famoso plano que sigue –los ojos brillantes de Mabuse aislados en el corazón de una noche ficticia, que parecen salir de una frente animal–» (pp. 74-75). Pero más allá de las situaciones que Bellour analiza en la figuración de lo hipnótico en el lenguaje cinematográfico de Fritz Lang, es interesante retomar sus reflexiones para pensar cómo la mirada hipnótica de Mabuse se dirige a sus víctimas pero también al público que está sentado frente a la pantalla. Algo que, si analizamos desde el contexto político en el que tuvo lugar el trabajo del expresionista alemán después de la Primera Guerra Mundial, parece prefigurar aquello que aquí entendemos como una fuerza espectropolítica: la mirada como transporte y como proyección política hasta el punto que la presencia del otro, implicada por transferencia, puede llegar a ser fantasmática e imaginaria. Recordemos que Fritz Lang y su esposa Thea Von Harbou escribieron la historia de Mabuse basándose en la novela de Norbert Jacques, con el propósito de crear un «documento del mundo contemporáneo», y que la historia que contaron al público es la historia de un tirano, asesino y falsificador que goza del poder de forma ilimitada. En medio de la evocación artificiosa del clima alemán de posguerra, bajo una amenaza omnipotente de rasgos conocidos por el público de la época, se invocan a los muertos de la Primera Guerra Mundial. En la escena final, Mabuse queda atrapado en el sótano con todos los fantasmas de las personas que asesinó. A pesar de que los fantasmas terminan huyendo (¿quizás

transformándose?), la depravación social continua y vemos como flotan los billetes en el aire.

Algunas revisiones sobre los espectros políticos de la Primera Guerra Mundial como las del antropólogo Gerard Horta en *Cos i revolució* (2004), sostienen que la imposibilidad de asimilar el gran número de muertes supuso un re-encantamiento de la mentalidad europea. De ahí la aparición de sociedades anónimas-anarquistas, reuniones espiritistas, fotografías de ectoplasmas que abrían la comunicación con otros mundos, y las voces de médiums feministas como la de Amalia Domingo Soler que, interpretada por la artista catalana Ariadna Guiteras en su performance *Every Exit is an Entrance*, el 5 de setiembre de 2020 en la galería de arte Dilalica de Barcelona, dice así:

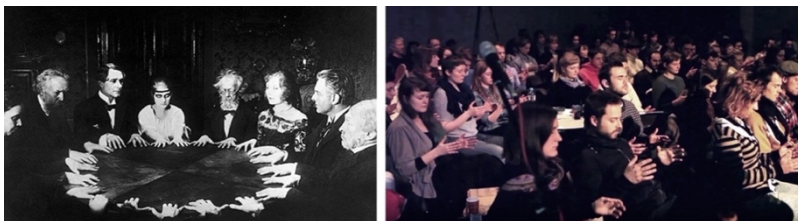
Los ojos. Los ojos convertidos otra vez en enemigos, dice Amalia. La voz de Amalia, desde el espacio, por mediación de la médium María, en un año que se repite, en un 1888 en algún lugar de Gracia y en alguna reunión ácrata. *Ectos*, fuera. *Plasma*, moldeable. *Ectos*, fuera. Imagina un límite que no es límite, sino algo que permite a una célula estar en relación de movimiento con otra célula. *Ectos*, fuera. No. Imagina un cuerpo en relación de movimiento con otro cuerpo, con un cuerpo que ya no está. *Ectos*, fuera. *Plasma*, materia moldeable. O, es un moco. O, un humo viscoso. *Ectos*, fuera. *Plasma*, materia moldeable. Es decir un cuerpo que se relaciona con otro cuerpo, con un cuerpo que ya no está. (Guiteras, 2020)

En el cine de Lang y Harbou todavía hoy reconocemos cómo el sistema moral de la época se hace presente en apariciones fantasmáticas. Su cine no es simplemente la visión de un mundo, sino la visión de una visión. La mirada crítica sobre aquellos ojos convertidos en enemigos. Mientras el mundo aparece bajo el velo de sus fantasmas, el dispositivo cinematográfico se desvela como una metáfora de la visión en relación con las formas de actividad política como las asociaciones anónimas o las organizaciones secretas que tienen su base en la cultura europea inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. El carácter riguroso y pesimista de sus películas nos explica cómo el Estado nunca funciona como una entidad política estable amenazada por fuerzas terroristas y hostiles, sino que ya contiene dentro de sí estas fuerzas a las que aparentemente se opone. En este sentido el espectro de Dr. Mabuse es *una*

presencia sin presencia: las sombras de un dictador y sus efectos en una guerra fría *avant la lettre*.

En 1921, un año después de los comienzos políticos de Hitler en Munich, el mismo año en el que empieza a publicarse por entregas *Berliner Illustrirte Zeitung*, la novela de Norbert Jacques, *Dr. Mabuse, der Spieler*, y un año antes de que Fritz Lang acabe su rodaje, Freud publica en Viena *Psicología de masas y análisis del Yo*. En esta obra aborda nuevamente, treinta años después, el enigma de la sugestión, destacando que desde entonces no se ha aprendido nada de su naturaleza [...]. Freud remite así al lector a su artículo de 1891, *Hipnosis*, redactado cuando él mismo la practicaba de manera regular pero poco antes de que se alejara de ella. [...] ¿Cuándo y en qué condiciones una representación llega a ser tan fuerte que puede comportarse como una sugestión y transponerse tal cual en la realidad? (Bellour, 2013, p. 101)

Freud responderá estas cuestiones a través de una distinción por género que no suscribimos. Aunque, sin embargo, es interesante ver a la conclusión a la que llega acerca del poder sugestivo de la representación hipnótica: «El hecho de que el yo experimente como un sueño todo lo que el hipnotizador exige y afirma nos advierte que hemos omitido mencionar, entre las funciones del ideal del yo, el ejercicio de la prueba de realidad. No es de extrañar que el yo considere como real una percepción cuando la instancia psíquica encargada de la prueba de la realidad se pronuncia por la realidad misma» (p. 104). Es decir, la hipnosis se convierte en garantía de la «prueba de la realidad» inducida por la película o por el artista, en el caso de sesiones de hipnosis colectivas como las que conduce Marcos Lutyens.



Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1922
Collective Hypnosis, Marcos Lutyens, 2013

Si la telepatía consiste en la transmisión de contenidos psíquicos de forma extrasensorial, como un proceso cognitivo anómalo, haremos referencia aquí a la *telepatía salvaje* como una experiencia cognitiva que une ya no al cine, sino el arte y la hipnosis, y que en su proceso estético reconfigura la materia de la imagen. Hacemos referencia a lo salvaje como metáfora de aquello que permanece en estado de libertad que no ha sido capturado o domesticado. En este sentido, las obras de arte mentales de Lutyens y Edvardsen son el escape, la ruptura y la negación de las categorías perceptivas que han sido normalizadas. Al remodelar la organización rítmica de la percepción (usando la hipnosis, estados de trance, repeticiones y automatismos corporales registrados), Lutyens intenta rastrear vías relacionadas con procesos de pensamiento inconsciente psicográfico. Algo que, como sabemos, tiene sus orígenes en las prácticas artísticas del movimiento situacionista de los años cincuenta y las derivas anticapitalistas [*détournement*] de Guy Debord sobre los imaginarios topológicos del inconsciente psicogeográfico.

El colapso de las fronteras entre un sujeto y su espacio habitado nos hace pensar en que todo lo que sucede en el espacio mental tiene su valor temporal (duraciones transformadas emocionalmente) a través de oscilaciones rítmicas. Sabolius, que retoma las ideas de Gaston Bachelard, nos dice que hay dos conceptos que provocan la temporalidad alterada de la imaginación material: la resonancia y la reverberación. La resonancia es una condición dinámica a través de la cual el mundo revela sus oportunidades imaginarias, y la reverberación técnicamente significa un paso más, es decir, el cambio de configuración de nuestros ritmos perceptivos a través de la intrusión de una vibración *alien*.

Usar las técnicas de modulación rítmica (la unión del tiempo y del espacio), cambiar la modulación de frecuencia de la «percepción normal», permite desconectar la conciencia de lo que Deleuze llamó «clichés psíquicos» (percepciones, recuerdos, fantasmas) de los sueños de los demás. La plasticidad del cerebro, en un sentido más amplio, lleva al conocimiento de la plasticidad de la materia misma a la experiencia de (auto)modelación transformadora. Lo que nos remite a las reflexiones del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty cuando apuntaba, en su *filosofía de la carne*, que si el cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo que es percibido, y además el mundo comparte su carne con nuestro cuerpo, no existe dicha separación, sino más bien el entrelazamiento de la experiencia subjetiva y la existencia objetiva tocante y tangible. Es decir, que el cuerpo

de las sensaciones precede a cualquier intelectualización e interpretación lingüística, fundiéndose en la «pre-posesión de lo visible». La reverberación entra en la subjetividad como un eco repetitivo, supera las fronteras convencionales y disipa la distinción sujeto-objeto. Es como si estuviéramos poseídos por ritmos externos y nuestra interioridad se viera afectada por energía extraterrestre, como si vibráramos en sintonía con ritmos extraños.

Las imágenes son, en el trabajo de Mette Edvardsen y Marco Lutyens, un proceso mental situado y encarnado. En el sentido de un saber adquirido mediante la experiencia del cuerpo. Es decir que, como ya apuntó Donna Haraway en sus estudios sobre la figura del *cyborg* en relación con el feminismo y la reinención de la naturaleza de principios de los noventa, los conocimientos, como imágenes mentales, están siempre sujetos al contexto y a los procesos de subjetivación⁶² de aquellos que lo están viviendo. Asimismo, para entender la noción de imagen encarnada es preciso remontarnos, como decíamos, a los estudios sobre «la carne» de Maurice Merleau-Ponty. En su *Fenomenología de la percepción* (1945) sitúa el pensamiento en oposición a la filosofía de la conciencia del paradigma moderno, en la que se considera que somos individualidades puestas unas frente a otras, y proclama un nuevo *cogito* y nos dice: «soy mi cuerpo». Ya no es el «pienso, luego existo» sino que ahora es el cuerpo quien piensa de forma autónoma. Pero si yo soy mi cuerpo, soy muchas cosas más que yo, porque la vida, la conciencia personal, dice Merleau-

⁶² La subjetivación es «el término que se utiliza para referirse al proceso a través del cual nos constituimos como sujetos y manifestamos nuestra subjetividad. Este concepto problematiza la noción de identidad como un estado natural o dado, pero también como un lugar a donde llegar. Si usamos *subjetivación*, también en vez de *sujeto*, marcamos una distancia clave. La subjetivación designa un proceso y no una situación, o un estado, o un estatus o un principio del ser. Este proceso no es simplemente el de llegar a ser sujeto, como si pudiera darse por entendido que sabemos lo que significa ‘ser sujeto’. El capitalismo se ha definido a menudo como un punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujeto, pero unos, los capitalistas, son sujetos de enunciación, mientras que otros, los proletarios, son sujetos de enunciado sujetos a máquinas técnicas (Deleuze y Guattari). Desde el control o la gestión de los procesos de subjetivación por las tecnologías de gobierno es desde dónde se produce la esfera pública; de estos procesos depende el establecimiento del orden y las regulaciones sociales. A modo de resistencia, los movimientos sociales han mostrado el fracaso de los procesos de subjetivación dominantes fomentando nuevas formas de subjetivación sobre quienes somos para dejar de identificarnos a la individualidad impuesta». *Abecedario anagramático*, Plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas SUBTRAMAS, 2013. [en línea] [consultado: 22 enero 2020].

Disponible en: subtramas.museoreinasofia.es

Ponty, es un círculo más de todos los que componen nuestra existencia, es un momento intermitente, y no siempre claramente presente de nuestra existencia como cuerpos. Por eso, el filósofo se preguntará: ¿Si soy mi cuerpo, quién soy?, ¿Cuál es el mundo que puedo tener, vivir, del que puedo formar parte por medio del cuerpo que soy?...

Imagen y promiscuidad: *We to be at three locations simultaneously*

THE PERFORMER: For years they had felt haunted by something. It was hard to say what. At first, there were strange occurrences. (Edvardsen, 2019, p. 74)

El apuntador entra en la sala y mira sus papeles mientras ella está sentada junto a la audiencia del Black Box Teater de Oslo. Todos nos enfrentaremos a un oscuro e inconmensurable espacio profundo, allí, infinito, como el tiempo. Estaremos cerca del mar, en compañía. No habrá ni principio ni fin, ni podremos diferenciar entre aquí y allá. El tiempo pasará. No habrá nada para ver y lo veremos todo. En algún momento, el público se irá y querrá saber qué pasa después, pero no pasará nada porque nada volverá a ser igual.

There will be darkness.
We will be fumbling in the dark.
We will stay together for some time.
We will never be really alone anyway.
Only with time will be able to perceive the space, how it will change and how I will remain the same.
I will write everything, I mean everything.
There will be one thing made up of parts: a partless whole made up of parts that are also partless.
We will be lucky with the weather. (*pause*)
This world will have everything our world has, and also all the things that are not possible in our world.
(Edvardsen, 2019, p. 48)

Habrá limitaciones obvias. Con su nariz pegada en el libro que est  leyendo, no verá lo que ocurrirá a pocos metros de ella. No notar  a toda la gente que entra, pero, de repente, la sala estar  casi llena y los asientos estar  ocupados. No notar  su presencia hasta al final, cuando se vayan. Es curioso, dice, como a veces una persona est  más presente con un asiento vacio que cuando su cuerpo est  all  sentado. Habrá una botella, dos zapatos, tres personajes, cuatro estaciones, y también el fundido a negro de las luces del teatro que se apagan justo antes de comenzar. La suspensión que lo anticipa todo, el silencio que indica la falsa ilusión que separa ficción y realidad. Aunque esta vez, el espacio seguir  a oscuras hasta el final. Mette Edvardsen expande drásticamente el escenario clásico. Representa *We to be at three locations simultaneously* (2015) en tres lugares a la vez: en el libro que lee en voz alta, en el escenario vacio como una pantalla de proyección de su imaginación y en el éter como una transmisión de radio en vivo. *We to be* es una propuesta teatral que pasa en tres lugares a la vez de forma parecida a como lo hacía la *performance Calling* (1966) de Allan Kaprow y que Dora García repitió en su proyecto *Segunda Vez* (2015). Sin embargo, en la propuesta de Mette Edvardsen vemos el paso de la performatividad de los medios a la figura de la artista-médium. Esta producción es la última entrega de la trilogía de Edvardsen, en la que predominan el lenguaje y la voz, y en la que los aspectos visuales se transfieren a las políticas de la imaginación. La aproximación a la performatividad del lenguaje en la práctica artística de Edvardsen, en la que la escritura material es inherente al proceso afectándolo desde dentro, es radical. Su interés no est  centrado en el lenguaje, el texto y la escritura como herramienta transdisciplinar o hacia otra disciplina o forma artística (teatro, literatura, danza), sino en cómo la realidad existe *en* el lenguaje y cómo este se extiende al espacio real.

THE PERFORMER: I was not dreaming. I was listening. Something was always starting and stopping. (*stops, continues*) Moist air was cooled down and wáter water condensed. Droplets were formed, and subsequently joined. When they were big enough, they fell under the gravitational force, to the Surface of the earth.
rain. I closed my wyes for a moment.
(*closes her eyes, then opens them again*)
The view never changed.
(Edvardsen, 2019, p. 56)

Podría ser que la gente que ha ido al teatro no esté sola. Podría ser que la obra aconteciera dentro de las paredes del edificio. Podría ser un teatro pero no lo es. Las puertas podrían estar cerradas y también podría ser que no hubiera ventanas o que fuera del escenario estuviera lloviendo.

THE PERFORMER (*looks out*): Will I have spoken or will I have been silent? (*begins to read*) Will have been past midnight. Never will have known such silence. The earth might be uninhabited. (Edvardsen, 2019, p. 69)

We to be continua la propuesta escénica que veíamos en *Blak* y en *No Title*, pero aquí la tentativa consiste en crear una narrativa imaginaria que habita en la mente del público-oyente-lector en un juego semántico ausencia-presencia. Entender los procesos de escritura creativa como pantallas de proyección imaginaria invierte la fórmula tradicional en la que los espectadores-videntes reproducen los sueños de la industria para crear un proceso teatral de desidentificación de los clichés visuales, en el sentido que expresaba Deleuze. En *The place where parallel universes meet* (véase pp. 365-371) Mette Edvardsen nos explica cómo expande los límites de la teatralidad más allá del espacio de representación que, supuestamente, le corresponde.

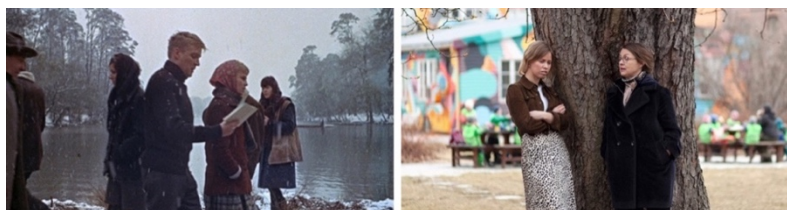
No Title has been performed both in theatres, or so-called black box spaces, as well as galleries. But continuing on what you say about the «peripheral vision», the «theatrical space» also exists through a performative gesture. So the theatrical space is always there, even when it isn't. Then each space is specific and has it's own history and details, but the reference space is still there somewhere. In the piece in a book, *Every now and then* (2009), the performance took place inside a book. The piece challenged, in that way, the notion of performance, yet maintaining its relationship to it as a practice and a situation. In the library piece, for instance, where we learn books by heart (*Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*), the theatrical space is not in the foreground –we are books– and different spaces are coexisting at the same time. In *I can't quite place it* (2015) I was placing a table with chairs on the street, completely out of any apparent context. Nevertheless, the theatrical space was being summoned. (Edvardsen, comunicación personal, 2019)

Una de las distopías que seguramente resuenan más en nuestro presente es la historia que nos cuenta la novela *Fahrenheit 451* (1953) del escritor estadounidense Ray Bradbury. De hecho, han sido varios los artistas contemporáneos que la han tomado como referencia para la creación de sus propuestas escénicas entorno al debate actual acerca del acceso al conocimiento, la censura, las estrategias políticas de la distracción y la codependencia telemediática actual. La novela de ciencia ficción, llevada al cine de la mano de François Truffaut en 1966, presenta una sociedad futura que vive en un régimen totalitario en el que los libros están prohibidos y en la que el cuerpo de seguridad, formado por bomberos, tiene la misión de confiscarlos y destruirlos para que no lleguen nunca a las manos de sus habitantes. Su historia nos cuenta cómo las personas disidentes a las ordenes del sistema escapaban al bosque y memorizaban los libros para poder reproducirlos ellos mismos. En este contexto, las personas-libro [*bookpeople*] funcionaban como un archivo vivo en los márgenes que incorporaba el contenido de las historias para preservar el conocimiento y la capacidad de recordar de la sociedad gobernada por la quema y el control. *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010) es una cita del personaje Alexander Smith de la distopía *Fahrenheit 451* y la lectura que hace Mette Edvardsen del relato de Bradbury. Una situación escénica 1:1 en la que un grupo de más de 50 personas memorizan un libro a su elección. Juntos forman una biblioteca viviente. Los libros pasan tiempo en la biblioteca, sentados en sillas, caminando y hablando juntos. Miran por la ventana y leen los libros en papel de los estantes mientras esperan a ser consultados por un visitante.

El hablar de las lenguas desconocidas: ***Time has fallen asleep in the afternoon sunshine***

«Los libros se leen para recordar y se escriben para olvidar», nos dice Edvardsen. En la sociedad totalitaria de *Fahrenheit 451* el pensamiento crítico es el origen de la infelicidad y la discordia, por eso el cuerpo del Estado, con la ayuda de sus *informers*, se encarga de buscar las casas que contienen material de lectura para quemarlo todo. En una ocasión, uno de los protagonistas del cuerpo de seguridad, G. Montag, se dirige a la casa de una señora mayor para registrar el lugar y al entrar, una pila de libros

escondida le cae encima como si fuera el despertador de un largo «sueño ideológico». En sus manos cae un libro de ensayo escrito por Alexander Smith en 1863, y en una de sus páginas puede leer el fragmento que contiene el título de la performance de Mette Edvardsen. «El tiempo duerme al atardecer» [*Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*] es la frase que quema la retina del protagonista. Será a partir de este momento que no habrá escapatoria para Montag, quien huirá de la ciudad y se unirá al movimiento *underground* de las personas-libro. En su conferencia «On learning Books by Heart» (2017) Mette Edvardsen explica que, la primera vez que presentó el proyecto en Bélgica dispuso una lista a la audiencia con los títulos de los libros que habían sido incorporados [*embodied*] y las personas del público, ahora lectores [*readers*], escogían el libro que querían conocer. La primera tentativa abrió la cuestión de cómo se activa la temporalidad de la memoria en relación con un objeto de conocimiento que ha sido incorporado o encarnado. Sabemos que la temporalidad de la lectura de un libro no es la misma que la de la narración oral o de la reproducción memorística. Pero la propuesta artística de Edvardsen no solo planteaba la cuestión del desplazamiento temporal de la rememoración del libro, sino que abría otras posibilidades estéticas a lo largo del mismo proceso de creación «siempre inacabado».



Fahrenheit 451, François Truffaut, 1966)
Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, Mette Edvardsen, 2013

La lectura en la performance de Edvardsen es el punto de partida, no solo para realizar una adaptación de la novela de Bradbury, ni mucho menos para preservar, como sus protagonistas, un contenido determinado, sino que la artista toma su ficción como herramienta de creación de una práctica que explora los sentidos perceptivos que se abren en el hecho de memorizar un libro. No sin perder de vista que cuando la *performance* se realiza en contextos políticos como Palestina emergen cuestiones vinculadas a la censura y la distribución de sus contenidos según su carácter ideológico. La relación entre las artes performativas, como generadoras de situaciones colectivas, y la transmisión de conocimientos en la performatividad de la

lectura son las dos flechas que atraviesan la biblioteca comunitaria de Mette Edvardsen. La elección de los libros no se debe a unos apriorismos históricos o políticos del contenido, o a unas consideraciones previas en términos de género, estilo o canon literario, sino que el libro es un «efecto colateral» de una motivación que parte de la relación entre el sujeto y el objeto en cuestión. Si lo tuviera que definir, seguramente Edvardsen diría que la práctica que plantea no es teatro (el texto escogido no es interpretado), pero que tampoco trata de la literatura, aunque las dos disciplinas se relacionan con la situación performativa. Aunque no hay límites en la elección del objeto, la mayoría de ellos son de ficción, prosa o poesía porque su sonoridad textual facilita la práctica de memorizar un libro. Si bien los actores suelen memorizar texto como parte de su trabajo, aquí el proceso no es el de *actuar* un texto, animar sus líneas, sino que el sujeto «desaparece *en* el libro» [*disappear on the book*].

What are the words of a book on its pages without the reader? What are the images of the film on the screen on their own, when nobody is watching? It's not happening on the screen, or on the page. It travels from there, perhaps also to there. One always writes for someone. Whether someone reads it or not, I believe there is always an intension of an address, however indirect it may be. I think works of art, books, films, never exist in one place only. It's interesting to think of it as a dispossession, that makes sense. I think that must be a premise. Not knowing where it comes from or where it's going to. It's not about communication, but it's about opening different spaces, traveling between. This is the space of art. (Edvardsen, comunicación personal, 2019)

Sin practicar, el libro se olvida. Incorporar un libro o una película es adoptar una promesa de compromiso e involucrarse en una actividad siempre en curso. Usamos el verbo *incorporar* como una apropiación del concepto originario del pensamiento de Maurice Merleau-Ponty que nos llega traducido de su lengua con el verbo inglés *to embody*. Nos referimos al proceso de devenir objeto, ya sea un libro, una pintura o una película, con el verbo *incorporar*, a diferencia de otras traducciones que utilizan conceptos como la *encarnación* –más vinculadas al orden religioso o al proceso animista que utiliza todo actor cuando interpreta las líneas de un guión–, porque comprende, en su origen latín, el prefijo *in-* (hacia el

interior) y la raíz de *corpus, corporis* [cuerpo]. El verbo activo transitivo del concepto *incorporar* trata de un estado de agregación de una persona (o subjetividad) a un elemento u objeto, así como la adhesión de un grupo de sujetos en un solo cuerpo. Cuando el pensamiento es incorporado [*embodied mind*], el actor no cede su cuerpo a una mente, no encarna algo mental, significados preexistentes, más bien hace que el pensamiento aparezca a través del cuerpo al conferirle capacidad operativa y agencia. En este sentido, la filosofía fenomenológica de la carne de Merleau-Ponty supone un intento de dirigir la transmisión de un saber no dualista ni trascendental entre cuerpo y alma, entre lo sensible y lo no-sensible, para pensar, *con* y *desde* la carne, que el cuerpo se vincula al mundo, entendiendo que cualquier intervención humana se lleva a cabo por medio del cuerpo y que, por tanto, solo se realizará como intervención incorporada. Es decir que, si el conocimiento racional es aquel que proporciona los saberes acerca de lo que hay de permanente en las cosas –pensemos en la ciencia y su método empírico racional–, el conocimiento sensible, el de la carne, pone de manifiesto los aspectos cambiantes de las cosas, lo que desconocemos, lo inestable, lo innombrable...

La corporalidad está expuesta y sujeta al momento en el que se construye pero también trae consigo la posibilidad de contestar a su propio contexto. Una de las filósofas que más ha trabajado la cuestión del pensamiento encarnado de Merleau-Ponty, en relación con los procesos de aprehensión intersubjetivos es, como apuntábamos al inicio de este estudio, Marina Garcés.⁶³ En su «filosofía del nosotros», o de cómo pensar lo común en el mundo actual, explica cómo el hecho de sustraernos como sujetos de nuestros vínculos es parte de la política del miedo bajo la cuál se ha construido el sujeto moderno desde sus inicios y que, por tanto, aprender a decir «nosotros» será aprender a pensar este nosotros «contra el miedo a ser nosotros». En este sentido, Garcés recoge el pensamiento de Merleau-Ponty para poner en crisis la idea de interioridad (lugar del alma), ya que en la interioridad es precisamente donde se aloja el miedo. Merleau-Ponty es un pensador de los pliegos, de la carne que es tejido, que se dobla, que acoge, guarda y resguarda lo que en realidad no está separado sino que está entretejido con todo lo demás.

⁶³ Garcés, M. (Febrero de 2015). «Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés». En Preciado, P. B (Presidencia), Biblioteca abierta. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

En estos pliegos es donde dejo de ser yo, donde aparece lo inacabado, donde no todo puede ser dominable y acotado. En el inacabamiento individual encontramos estos vínculos, relaciones, experiencias compartidas y su sentido no apropiable por nadie. El plural anónimo que no borra la singularidad, que no borra el cada uno, sino que le da un sentido colectivo que no necesita identificarse. (Garcés, 2015)

La imagen como relación social y política en *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, y en el trabajo de los artistas que agrupan en estas páginas, opera precisamente en los límites de la identidad y en los márgenes del lenguaje. Son prácticas artísticas que plantean una filosofía de la promiscuidad o una política de la desidentidad visual. En la filosofía de la carne de Merleau-Ponty, y la lectura del filósofo que hace Garcés acerca de lo común, se establece que las vidas son siempre inacabadas, incompletas, forman parte de la continuidad de los cuerpos y son vidas en tanto que vidas-viviendo-juntas. Los retos que plantea Merleau-Ponty son muchos y tienen mucho que ver con los escenarios que tenemos hoy en el mundo global compuesto de un nosotros cada vez más identificados, fragmentados, segmentados y enfrentados, en el que las identidades fuertes vuelven a situarnos unos frente otros: en unos y no en otros. Hoy, ya no nos es suficiente el pensamiento crítico capaz de desmontar lo que nos ha hecho ser lo que somos, sino que, según Marina Garcés (2015), de lo que se trata es de «elaborar, tratar, hacer juntos una vida para ser vivida en este mundo que no se deja vivir y en el que estamos aquí implicados, complicados, queramos o no». La performatividad del lenguaje en las prácticas artísticas de Mette Edvardsen o Marcos Lutyens es liminal,

Es la frontera, la división entre unos que relegan a los otros a la alteridad, el origen de toda violencia. Los umbrales no separan nunca diferencias, como se suele creer; los umbrales trazan en todo caso identidades ficcionales, nos inducen a pensar que uno pertenece a tal o tal otro grupo, que uno posee una identidad y que, en función de esa pertenencia, se puede decidir acoger o rechazar. (Llevadot, 2018a, pp. 48-49)

La mirada al otro, que es a su vez una mirada de un nosotros proyectada sobre los otros, es velada por una infinidad de imágenes que se van repitiendo en estereotipos de paisajes, monumentos, personas, espacios y

relaciones sociales que se dan en la publicidad, las noticias, las universidades y en los lugares de producción de conocimiento, y muchas veces reproducen el velo que nos impide mirar con claridad. Esto produce un acto casi psicomágico cuando la gente viaja, se mueve, se relaciona con los demás que hace que sus acciones sean la reiteración de los estereotipos de una imagen que se ha previsto antes. Algo que se conoce popularmente como el «síndrome de la Torre Eiffel». Los límites del lenguaje son precisamente las fronteras que construyen nuestras ideas y representaciones éticas y políticas. Por eso, la performatividad de estos límites puede crear aperturas y agujeros en los clichés identitarios, puede escapar a la constante confirmación de la imagen preconcebida. En este sentido, la descolonización del lenguaje exige un trabajo performativo de deconstrucción y exorcismo de los imaginarios del poder. Colonizamos el tiempo con la idea de progreso igual que la misma idea de conocimiento ocupa cada vez más los espacios de sentido de lo desconocido y lo que está por venir.

Es la fascinación del poder que se contempla a sí mismo, que se imagina ser percibido. El soberano se proyecta una película en el momento más álgido de su soberanía, convierte el dolor en la escena del poder. Las fotografías que colgamos en Instagram de los momentos más vitales y supuestamente alegres de nuestras vidas quizá no son sino la otra cara de la misma lógica. Nos imaginamos siendo percibidos. El poder y el espectáculo nos fascinan. Afirmamos la vida plena, necesitamos mostrarla a los otros, porque tenemos miedo a la muerte. Probablemente no llegaremos nunca a grabarnos matando [como esas fotografías de la guerra de Irak en las que jóvenes militares americanos, especialmente mujeres, hay que recordarlo, se hicieron fotografías sonrientes en el momento mismo en que torturaban a presos], pero el deseo de poder y espectáculo es el mismo que el de [Carlos] Weider:⁶⁴ sentirnos, por una vez, soberanos. (Llevadot, 2018a, pp. 117-118)

⁶⁴ Carlos Weider fue un poeta fascista infiltrado al que Laura Llevadot cita a propósito de la publicación *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño: «Pero Weider no es solo un torturador, es un artista. Demuestra que el nuevo régimen no está reñido con el arte de vanguardia. Una de sus obras más ambiciosas consiste en un recital de poesía aérea. Escribe en el cielo: La muerte es resurrección, La muerte es limpieza... Bolaño se inspira probablemente en la *performance* que el poeta Raúl Zurita llevó a cabo en el cielo de Nueva York» (Llevadot, 2018a, p. 115).

Ya no viajamos en nuestro día a día, hacemos turismo. La idea de frontera se ha vuelto tan elástica que la llevamos incorporada en nuestros cuerpos, como una membrana o un ectoplasma. Y, al llegar a un lugar desconocido solo vemos aquello que habíamos visto antes: confirmamos lo que ya habíamos consumido. Es decir que un gesto performativo, como los movimientos de ocupación lingüística que propone Mette Edvardsen, crea un nuevo contexto de enunciación. Pensamos (y nos pensamos) *en* el cuerpo de la lengua, nos dice Laura Llevadot. «Consideramos la lengua un signo identitario, un rasgo de pertenencia a una comunidad» (p. 23). Según sus reflexiones, la única forma de resistir al dominio de la lengua que heredamos es hacerla pasar por una impropiedad (un cuerpo impropio), expropiarla y recordarle su origen mestizo.

No podemos salir de las lenguas que nos han gestado, pero nos es obligado pensarlas, criticarlas, herirlas hasta hacer que sangren. Es esto lo que hacen o tendrían que hacer la filosofía, la poesía, la literatura, el arte...: «Escribimos porque no nos encontramos allí donde nos queríamos encontrar..., por eso escribimos y por esto todos somos apátridas –por eso sin patria–, porque allí donde se escribe no hay patria.» (Llevadot, 2018, p. 42)

Trabajar en los límites del lenguaje es un ejercicio de expropiación del lenguaje, de preformatividad política de sus límites, que puede crear políticas visuales hacia lo desconocido, lo invisible, lo irracional o incluso lo mágico fuera de las lógicas de lo que entendemos como identidad en nuestra cultura occidental. La película *La Révolution de l'alphabet* (2015) del cineasta y artista visual Érik Bulloz aborda, justamente, la cuestión de la memoria política visual como medio de expresión vinculado al lenguaje y a la traducción. Si en el inicio de estas páginas veíamos cómo el modelo teocrático de representación del proyecto Google decide qué se puede ver y qué no, qué permanece en las paredes escrito y que desaparece de la memoria colectiva en manos de un proyecto totalizador (véase *Paisajes digitales de una guerra*, p. 4-6), el film de Érik Bulloz nos habla de cómo la distopía de Bradbury tuvo lugar en Turquía durante la reforma del alfabeto de 1928, impulsada por el militar Mustafá Kemal, cuando renunció al alfabeto árabe para adoptar, en menos de un mes, el alfabeto latino. La escritura es performativa y por eso, todavía hoy, los niños y las niñas de las

escuelas conservadoras de Estambul en su primer día de colegio cantan el himno:

No temas, esa bandera ondeante de color carmín, con las primeras luces del alba no se apagará jamás mientras la última chimenea de mi patria no se apague. Representa la estrella de mi nación, que brillará. Me pertenece, solo pertenece a mi nación. Ese nombre sobrevivirá tanto como el mundo. Y nuestro pecho se llena de orgullo, pronunciando en cada suspiro: somos turcos. Esa escuela, esa casa es el hogar de la ciencia. Nuestro lema es el amor de la patria y la Humanidad. Su llama se enciende y crece en nuestro cuerpo. Pronunciado, con cada suspiro: somos turcos. (Bulot, comunicación personal, 2020d)

El ensayo audiovisual de Érik Bulot se pregunta por los espectros de la revolución del alfabeto a partir de los movimientos de ocupación social contra las reformas urbanísticas, que tuvieron lugar en junio de 2013 en la Plaza Taksim del Parque Gezi de Estambul. Mientras el barrio estaba asediado por centenares de policías, la plaza se convirtió en un escritorio colectivo de recuperación de los significantes sepultados y reprimidos por la fuerza de las políticas de un Estado reformista que en 1928, bajo el pretexto de un proceso de modernización cultural, consiguió hacer desertar un país, convirtiéndolo en iletrado, incapaz de leer siglos de su propia memoria, sometiéndolo al látigo de la dictadura del tiempo y a las obligaciones de una disciplina, aparentemente arbitraria, que disponía, como siempre, de «las mejores razones existentes».

La lengua es, de hecho, lo que se oblitera para empezar a hablar. Hablamos en castellano, inglés, catalán, francés..., dependiendo del interlocutor y, en cuanto estamos situados, nos dirigimos al significado de las palabras porque lo importante, según parece, es hacerse entender por el otro, que se entienda bien lo que pensamos y decimos. Aunque hablemos una lengua concreta, actuamos como si lo decisivo fuera *qué* se dice y no *cómo* se dice. Pensamos como si pensar fuera a pasar por encima de las palabras, como si las palabras que proferimos no determinaran lo que somos y hacemos. La crítica a este privilegio del significado sobre el significante, de la idea sobre la palabra, del espíritu sobre la carne, es quizá el rasgo más

característico de la deconstrucción que Derrida promovió. (Llevadot, 2018a, p. 24)

Para comprender cómo lo político está en juego en la lengua, la biografía de Jacques Derrida deviene decisiva, reflexiona Llevadot: «Nacido en El Bihar (Argelia) en 1930 en el seno de una familia judía, Derrida sufrió en carne propia los efectos macabros del derecho de Vichy (1940-1943), que retiraba la ciudadanía francesa a los judíos argelinos, conseguida en 1870 por el decreto de Crémieux. Durante ese período de tiempo, Jacques Derrida fue expulsado del instituto francés donde estudiaba. Establecido en la frontera de un barrio árabe de El Bihar, su familia asimilada no disponía ni tan siquiera de una lengua propia como el sefardita, ni tampoco habían aprendido el árabe, la lengua de sus vecinos. El francés era, pues, su única lengua y, al mismo tiempo, la lengua de la nación que lo expulsó de la ciudadanía y del habla» (Llevadot, 2018a, pp. 26-27). Y es justamente para sanar la herida del habla que el film de Érik Bullot deviene un proceso de restitución espectropolítica del alfabeto otomano en los movimientos sociales de 2013, en un gesto de escritura performativa que invoca las huellas de una cultura sepultada. «Pensamos en la letra», nos dice la voz en off del film mientras vemos como unas manos extienden sobre papel la tipografía en tinta negra. El «nuevo alfabeto» transformó el sujeto otomano en «ciudadano turco» como si fuera una máquina de acelerar la Historia. Se fundieron las viejas tipografías árabes con el objetivo de imprimir diccionarios para poner en escena el sueño futurista de un «hombre nuevo». Al final de la película, un actor anónimo se encuentra con el cineasta en un bar para conversar *con* un poema del dramaturgo Nazim Hikmet, exiliado de su país a causa de su militancia comunista. La familia del actor es originaria del sureste de Anatolia y habla árabe. Los recuerdos ligados a la reforma están todavía muy presentes en él.

Yo hablo árabe, mi madre habla árabe, mi padre habla árabe. Pero nuestro árabe no es el mismo que el de Siria, el de Arabia Saudí o el de Irak porque está mezclado con el turco. Ahora soy padre de una niña de dos años y no le podré enseñar lo que aprendí porque las palabras y los términos que hablamos no pueden redactarse con los alfabetos del árabe o el turco otomano. Las principales fuentes de esta lengua fueron destruidas y nos resulta imposible su transmisión. Es una revolución que ha hecho de los filósofos unos analfabetos y que

nos ha desposeído de mil años de documentos y de investigaciones. (Bulot, comunicación personal, 2020d)

Al final de la conversación, el actor decide acompañar a Bulot a un curso de turco otomano autorizado por el gobierno. El otomano es un alfabeto construido por la mezcla de letras persas y árabes, no es una lengua. Según Bulot, hoy estamos acostumbrados a cambiar de alfabeto. Abandonamos nuestras máquinas de escribir, nuestras cámaras fotográficas, nuestros tocadiscos. Nos deshacemos de los documentos que se han vuelto ilegibles. A veces transferimos el contenido a un nuevo soporte como quien copia una película antigua y las variaciones luminosas se convierten en señales electrónicas. En este sentido, las analogías entre el alfabeto y la cinematografía (la caligrafía del cine), son muy evidentes. Érik Bulot es uno de los artistas, junto con Esperanza Collado o Isaki Lacuesta, que han explorado las formas de un cine con otros medios [*cinema by other means*] que tiene su origen genealógico en el movimiento artístico de la Internacional Letrista, encabezado por artistas como Maurice Lemaître, Isidore Isou, Gil J. Wolman o el mismo Guy Debord. Un movimiento que prefiguró la desmaterialización del cine en su proyección imaginaria y en situaciones de debate político e intercambio social contra la capitalización de las imágenes en la recién llegada sociedad del espectáculo. En la conversación *How to make films with words* (véase pp. 340-349), Érik Bulot nos explica su interés por las formas de un cine sin cine.

Es un cine autorreferencial. Habla de las condiciones de posibilidad de una película. Pero la posibilidad de cambiar de cuerpo, el tema de la metamorfosis, es también muy actual. Lo vemos, por ejemplo, en el uso continuo de nuevas prótesis y en las diferencias entre la muerte cerebral y la muerte biológica. Me parece que la propuesta de hacer un cine con otros medios abre una posibilidad de explorar la vida después de la muerte: su transformación. (Bulot, comunicación personal, 2017)

El término *syncinéma* fue presentado por Maurice Lemaître en su publicación *Le film est déjà commencé?* (1952) y remite a ciertas actitudes críticas propias del dadà y el situacionismo. Un año antes de la publicación de Lemaître, el letrista Gil J. Wolman realizó el film *L'Anticoncept* (1952) al mismo momento que Guy Debord presentaba su película *Hurléments en*

faveur de sade (1952). El film de Wolman es muy similar, tanto formalmente como conceptualmente, a la versión posterior *The Filckr* (1966), del cineasta de New Wave americana Tony Conrad. Pero resulta interesante ver cómo Wolman, a diferencia de Conrad, definía su trabajo explícitamente como un trabajo conceptual «a la contra». El segundo punto del manifiesto letrista *Syncinéma* se basa en la intención del film en tanto que film, como obra-en-sí y en la sala de proyección como fábrica. Los letristas decían que el público debía poder manipular la pantalla, el proyccionista, la sala y los espectadores. Su intención era pervertir la proyección cinematográfica y atribuir la distribución del film a la creación de una experiencia productiva «a la contra».

La obra de los letristas es muy relevante ahora porque desarrollaron muchas hipótesis sobre el fin del cine y su superación: un después del cine. Por ejemplo, el cine como enunciado performativo, como evento, como performance, pero también la participación del público en el caso del *syncinéma*. El «arte supertemporal», según Isidore Isou, invita al espectador a colaborar en la creación de la película con soportes vírgenes sin límite de tiempo. Me parece muy importante la relación que establecen los letristas entre la letra, la escritura, y el porvenir del cine. Si me interesan los juegos de palabras como los anagramas o la criptografía, es también porque el cine fue pensado desde su invención y su arqueología como una utopía lingüística. Con el gesto y la pantomima, las mímicas y las expresiones del cuerpo, el cine tenía el proyecto de ser un idioma universal. (Bulot, comunicación personal, 2017)

Los letristas expropiaron los sentidos del proyecto universalizador del cine apagando la pantalla y la constante reaparición de sus espectros. Algo que nos recuerda la artista-investigadora Esperanza Collado en la conversación que mantuvimos con ella acerca de la pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido (véase pp. 323-339). En su ensayo escrito *Paracinema* (2012), Collado agrupa una genealogía analítica entorno a la desmaterialización del cine llevado a cabo por la vanguardia más radical del siglo XX para referirse a la idea de cine desvinculada de su aparato tecnológico y por tanto de su industria y economía. El paracinema es, según el prólogo de Armando Montesinos, un «cine sin órganos»; un cine que, tal y como apunta Collado en su ensayo, abría la posibilidad a manifestaciones

o momentos de ruptura con respecto a la suspensión crítica del cine convencional.

Indudablemente, tanto el letrismo como el accionismo vienés, llevaban a la práctica un paracinema radical en el que todo absolutamente podía reemplazar a la película en un cine que pasaba simplemente detrás de los párpados, es decir, en el pensamiento. Era un cine cerebral porque la pantalla, el proyector y la película permanecían a un nivel mental o imaginario, pero también corporal, porque en ocasiones podía incluso tocarse. Con la ayuda de la comunicación escrita («cine supratemporal» de Lemaître), unas fuentes sonoras recitadas o tomadas directamente en la sala («*Tambours de Jugement Premier*» de François Dufrêne), una caja de cartón sujeta al cuerpo o la simple provocación en una sala de cine porno (*Tapp und Tast Kino* y *Action pants: Genital Panic*, de Valie Export y Peter Weibel), el cine finalmente abandonaba su materialidad y se disolvía en situaciones de intercambio social, convirtiéndose en el referente de un argumento, en el tema de un debate, o en el intervalo perceptivo que convoca el pensamiento móvil. (Collado, 2012, p. 118)

El cine es una invención *post mortem*, nos dice Érik Bulloet. Buscar los límites del medio, devenir médium, cruzando el teatro, la *performance* o el *happening* tenía la voluntad de crear nuevas situaciones sociales, provocar al espectador o producir una conciencia sobre lo que suponía su propia negación. Pero hemos visto con Mette Edvardsen que la doble negación da encuentro a universos paralelos y al por venir. Esta doble negación quizás sea a la que Bulloet recorre en dispositivos escénicos como su película-conferencia *El cine de lo posible* dictada el 16 de enero de 2020 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Una aproximación al movimiento independentista de Catalunya, conocido como el «procés», como si fuera una película performativa donde los acontecimientos, las imágenes de los medios e incluso la misma idea de temporalidad escénica que desplegó su política son revividos como una dramaturgia teatral. Entender la DUI [declaración unilateral de independencia] como un acto performativo sirvió a Bulloet para hacer de un tema político un problema de convivencia.

Quiero que la proyección y la sesión cinematográfica sean momentos vivos. Estar vivo es en sí un acto performativo. Creo que sería interesante actualizar la potencia de la vida con un suplemento o un objeto técnico. Para mí, no hay una frontera estricta entre la *performance*, en el sentido de una presencia real, física y corporal, y la película como objeto técnico. Es una dialéctica. La película produce un sentimiento de vida con medios técnicos, y la *performance* supone de su lado, más allá de la presencia del cineasta y del público, juegos de repetición y de ventriloquia, voz amplificadas, disociación entre el cuerpo y el habla. Es una paradoja muy interesante. Supone también la posibilidad de su propia negación. La *performance* produce una película con un gesto de negación: una película de menos. (Bulot, comunicación personal, 2017)

En *El cine de lo posible*, Bulot toma del filósofo Kierkegaard la distinción entre el concepto de *repetición* y *reanudación*, en francés '*répétition*' y '*reprise*'. La repetición renueva lo mismo en un sentido estricto mientras que la reanudación favorece la producción de lo nuevo dentro de la repetición, actualizando las potencias del pasado. Es a partir de esta premisa que Bulot se aproxima al *procés* catalán. La pregunta es la siguiente: «¿Lo que no sucede en la historia, lo fracasado, sin éxito, puede repetirse? [...] Se puede reanudar la República catalana, o es únicamente una repetición en su eterno retorno?». Preguntarse por lo que no ha sucedido en la historia, en una reflexión a camino entre la farsa y la tragedia hace del *procés* una parodia política, según explica Bulot mientras proyecta imágenes de los formalistas rusos. El *procés*, como parodia, desnuda las políticas españolas y visibiliza la represión del Estado, el fallo de la Constitución, el mito de la transición y la presencia todavía activa del fantasma de Franco evidenciando a su vez que toda negación es un proceso dialéctico. Bulot convocó a once jóvenes artistas y estudiantes de cine para reflexionar sobre la posibilidad de hacer una película sobre la pérdida de toda hegemonía. O como diría Agamben, sobre la impotencia de la potencia. La impotencia no significa aquí solo la ausencia de potencia, no poder hacer, sino también y sobre todo el poder no hacer: el poder de no ejercer la propia potencia. Mientras Érik Bulot monta en escena los planos de una película que nunca llegó a realizarse, hace del cine una potencia abstracta que convoca el pensamiento móvil. Bulot invoca a la muerte del cine llamando a escena los movimientos espectrales y procesos mentales incorporados por una

comunidad temporalmente autónoma. En su gesto performativo resuenan las palabras de Roland Sabatier cuando decía: «Contempla mi palabra que habla de cine, y tu verás mi film».

**Paracinema o el poder afectivo de lo desconocido:
*Evenly Balanced, Almost y The Eye's Speech –or
was it the I Speech?***

Hi there!
is everyone ok?
there in their seats?
I hope you are comfortable enough
because –I'm sorry to tell you, but–
you're going to stay there for quite a while.
So please, sit back and relax.
Just before you came here I was thinking,
by the way, it is the *film* that is talking
in your heads, not Esperanza.
So, I was thinking and wondered
if you could do me a favor?
The thing is,
I am so tired of being the object,
of all those looks,
you know?
That's why I wondered if
You could look somewhere else
just for a moment?
(Collado, comunicación personal, 2020)

El 30 de septiembre de 2017 se estrenó *Evenly Balanced, Almost* de Esperanza Collado en el Close-Up Film Centre de Londres. Una *performance* situada en una caja negra donde la audiencia, sentada en las butacas del dispositivo de proyección cinematográfica, tiene la posibilidad de conversar con una película. Cuando las luces se apagan, el film se dirige al público con una intención muy clara: dejar de ser un objeto de contemplación. En una puesta en escena hija del espíritu de la Internacional

Letrista y la actitud política del movimiento Fluxus, el objeto-película insiste en que el público deje de observar la pantalla para mirar hacia otro lugar. El texto proyectado, la voz del film, pide al público su complicidad para realizar tres acciones concretas y sencillas. La primera de ellas consiste en mirar, todos juntos y a la vez, por detrás de sus espaldas.

I know, I know,
what else is there
to look at that is
as interesting as this screen?
It's all pretty damn dark
all around you, isn't it?
The exit signs?
What a bore!
The rest is simply a big void.
It might seem a (very) stupid idea
to look somewhere else,
and I can imagine
you didn't come here to exercise your necks but, listen,
I promise you'll like this.
If you look behind your backs for a moment...
Well, just wait and see!
Plus, there's so much going on in projection booths these days.
No?
(Collado, comunicación personal, 2020)

Evenly Balanced, Almost activa el parlamento de las cosas. La película como relación, es un híbrido, un cuasi-objeto que toma agencia, modifica el estado de las cosas y actúa. La crítica sobre la agencia de los objetos no contempla el dualismo moderno que consistió en la separación entre objeto y sujeto, entre naturaleza (ciencia) y cultura (política).⁶⁵ Bruno Latour establece en sus estudios que la constitución moderna inventó una separación entre el poder científico encargado de representar las cosas y el poder político encargado de representar los sujetos. Pero esta división hace que «el trabajo de mediación que ensambla objetos híbridos sea invisible, impensable, irrepresentable» (Latour, 2007, p. 35). En *Evenly Balanced*,

⁶⁵ Nos referimos aquí al trabajo de Bruno Latour acerca de la Constitución y las agencias de los objetos en *We Have Never Been Modern* (1991).

Almost la película se convierte en un objeto de mediación espectropolítica entre dos fantasmas: el espectador y la película. En su diálogo la imagen se re-configura, reaparece, nos mira sin ser vista, abandona su modo realista para devenir una imagen-ideal que implica su interpretación performativa transformando, a su vez, aquello que interpreta. La proyección del film reclama el *acto* colectivo de mirar «hacia otro lugar» –por detrás de los párpados– y romper el silencio de la sala de proyección con un grito comunitario.

Sometimes you seem sort of
(how can I say this)
«dead»
there, in your seats
static, motionless, inert.
I've no doubts there my be
lots of activity going on in your brains,
but, you've no idea how boring
the picture is from this side.
OK. How about doing
a little demonstration of vitality?
Just imagine the effect of a comunal scream
here and now!
(Collado, comunicación personal, 2020)

Dos personas con disfraces de lobo están presentes en la cabina de proyección, saludan a la audiencia mientras las luces se encienden y se apagan rápidamente produciendo un efecto de vibración lumínica parecido al que presentó el cineasta americano Tony Conrad en su versión minimalista del *single frame* cuando elaboró la película *The Flicker* (1966). Un efecto que dirige el centro de la recepción de lo sensorial a lo neuronal: «Este aspecto del cine parpadeante, en tanto que práctica que se comunica directa y físicamente con el cuerpo de la audiencia, es extremadamente interesante, ya que hace más evidente la sinapsis eléctrica del cerebro como pensamiento visual activo» (Collado, 2012, p. 36). Un miembro de la audiencia, previamente instruido, sentado en una de las butacas del Close-Up Film Centre, se levanta y sale lentamente de la sala haciendo un sonido particular con un cepillo de dientes eléctrico en la mano; y las dos personas que estaban en la cabina de proyección entran en el auditorio y cierran las

cortinas de ambos lados de la pantalla mientras el texto proyectado reacciona a su acción de forma similar a como lo hacía el texto de la película *So Is This* (1982) de Michael Snow. Antes de desaparecer del todo, la voz de la película (el texto proyectado) explica a la audiencia que el uso de intertítulos es tan viejo como el medio cinematográfico y que, tal y como dejó dicho el crítico americano Scott MacDonald, fue en sus inicios, con la importancia de los títulos, créditos, intertítulos y subtítulos, que el cine comenzó su descenso suicida mediante su negación a representar bajo las premisas del dominio generalizado de la imagen.

En 1922, Dziga Vertov proclamaba en la revista *Kinoft*: «La muerte de la cinematografía resulta indispensable para que pueda vivir el arte cinematográfico. NOSOTROS hacemos un llamamiento para acelerar su muerte». [...] El éxito de la obra ya no estaría en alcanzar una posición dentro de un determinado ámbito de valores (la verificación mediática, su mercantilización, la institucio-nalización, el consenso y la subsiguiente insipidez...), sino en problematizar su contexto de exposición, ironizando la propia operación artística si tal tarea se presentaba necesaria. (Collado, 2012, p. 53)

En la propuesta escénica de Esperanza Collado resuenan muchas de las prácticas de la vanguardia radical del siglo pasado. Desde la noción del cine «anti-dramático» del movimiento bolchevique encabezado por Dziga Verov y los presupuesto teóricos del Kino Glaz (cine-ojo), en los que el proceso de reproducción de una política se trataba como un «tema consciente»; hasta las acciones subversivas del cine letrista que buscaban, con sus proclamas suicidas, la activación de la audiencia. Fundada en 1945 en París por el poeta rumano Isidore Isou, la Internacional Letrista abarcó un amplio espectro de actividades artísticas y creativas, desde la poesía y la música, al teatro y la pintura: «El *syncinema* trataba de destruir el medio para potenciar la imaginación y aniquilar cualquier idea preconcebida en torno a aquello que entendemos como cine» (Collado, 2012, p. 36). En sus diferentes trabajos acerca la desmaterialización del cine se puso en juego la relación entre los modos de producir y las formas de visibilizar que, según argumenta Collado, a lo largo de los años posteriores determinó una conexión específica entre política y estética. «Sus más significativas consecuencias: la resistencia que tales prácticas presentaban con respecto al mercado, la colección, la documentación y el archivo en el contexto de

la institución-arte» (p. 37). Acciones contra la «consecutividad impostora», en términos de Lemaître. El letrismo llevó a cabo una transformación acelerada y extrema de la materia del cine para integrarla en la praxis vital.

En el resto de Europa y Estados Unidos, la fórmula estética de la negación había comenzado de forma más relativa [...] se observaban tanto el avance hacia un grado cero del cine estructural-materialista como las posturas cinematográficas de los artistas fluxus. El *Fluxfilm N° 37* (1970) de Petter Kenedy y Mike Parr, por ejemplo, consistente en el ocultamiento progresivo del rostro del artista que va colocando cinta adhesiva en el objeto de la cámara, pone en correlato la crisis del medio con la disolución del sujeto. (Collado, 2012, p. 38)

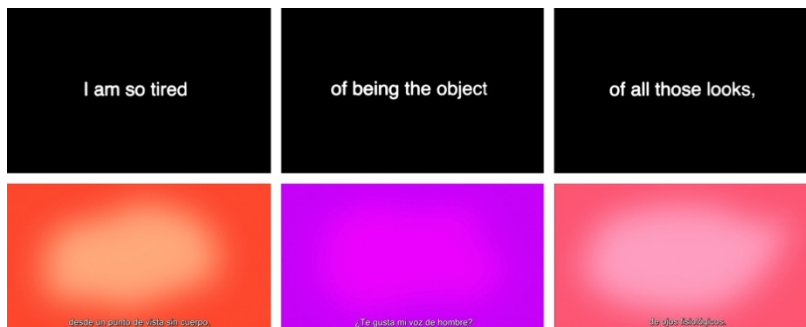
Interesada en los modos a través de los cuales el cine de vanguardia llevó a cabo ese imprescindible suicidio de protesta como respuesta a las normas establecidas del arte y las operaciones del cine convencional en tanto que forma generalizada de consumo y entretenimiento, así como su inevitable influencia sobre la identidad y los deseos consensuados de las sociedades, Collado establece que estas aspiraciones del cine de vanguardia verían consolidados sus propósitos políticos y formales en un único objetivo: la crítica radical. «El resto de las artes –las no mecanizadas– se enfrentaban al advenimiento de las nuevas tecnologías y por tanto a su resolución en la cultura de masas, ya que estas determinan la difusión de lo estético, creando en ello los tan repugnados para los vanguardistas –amantes de la disrupción, la contradicción y el disenso– “lugares de organización de consenso”» (p. 34). Este es el espíritu que la artista-investigadora actualiza en su noción de «paracinema». Sus prácticas parten del grado cero de la desmaterialización del aparato cinematográfico para crear nuevos lugares de consenso social. Es decir que el término *paracinema* alude a una idea de cine desvinculada de su «hardware»: «Lo que se plantea como desmaterialización podría entenderse como muerte del cine en varios sentidos que irán entendiéndose como transformación material de ese soporte y la consiguiente emergencia de prácticas cinemáticas adisciplinadas» (p. 30). Una transformación que no es en ningún caso una sustitución de un soporte tecnológico por otro, sino una «crisis fundamental y metamorfosis de la materialidad (no únicamente física, claro está) propia del medio». Una crisis material que tiene como correlato la exploración de los límites del medio y que revela a su vez sus potencialidades.

Que el cine no fue inventado para ocupar un soporte específico es lo que en última instancia pone de manifiesto este trastorno. Que constituye el origen indiscutible de todas las formas tecnológicas de la imagen-movimiento y sus derivaciones es por otro lado incuestionable, o ¿acaso no renuevan estas los principios fundamentales que definen al cine, es decir, la modularidad espacio-temporal y –en un sentido posiblemente más débil– la connivencia colectiva. (Collado, 2012, p. 30)

El cine como relación social es quizás una de las problemáticas que aborda con más audacia el trabajo artístico de Esperanza Collado acerca de las formas paracinemáticas. La dimensión temporal, la noción de proceso y el principio de montaje son abordadas por la artista en un sinfín de citas y referencias acerca de otras corporalidades de la visión. Las voces y discursos de los productivistas, los letristas o los happenistas del cine estructural-materialista del siglo pasado son invocadas en sus *performances* para recordarnos que el proyecto vanguardista, la destrucción del cine, sigue latente, «no de un modo revisionista, sino en su aún pendiente tarea por resolver, a consciencia de la dificultad intrínseca del proyecto en todas sus contradicciones, autocrítica e irrealizabilidad» (p. 123). El uso de la pantalla blanca o la pantalla negra en sus escenarios actúa como un gesto radical de expropiación de sentido con una comprensión del montaje de intervalos cercana a la que ponía en marcha el Kino Glaz de Vertov cuando, al presentar un mundo incompleto, permitía al espectador reapropiarse de su percepción.

El espectro de *Evenly Balanced, Almost* es, en términos derridianos, la frecuencia de cierta visibilidad, la visibilidad de lo invisible, aquello que uno imagina, lo que uno cree ver y proyectar en una pantalla imaginaria, «allí donde no hay nada que ver». De ahí la teatralización del habla misma y su espectacularizante especulación del tiempo y de su reaparición. Pero si en la película-performance de Esperanza Collado nos habla una pantalla negra, la voz de una película en nuestra imaginación, en el video-ensayo *The Eye's Speech –or was it the I Speech?* (2019) de la artista visual Eulàlia Rovira la pantalla se inunda de tonos anaranjados y amarillentos porque ya no es la voz interior de un objeto técnico la que se dirige a los espectadores, sino que es el ojo humano desdoblado en la voz de dos puntos anatómicos del fondo de nuestra retina: la mácula ocular (situada en la parte posterior del ojo y que nos permite ver con claridad los detalles) y el punto ciego (allí

donde empieza el nervio óptico y que no tiene las partes necesarias para poder percibir las imágenes).



Evenly Balanced, Almost, Esperanza Collado, 2017
The Eye's Speech –or was it the I Speech?, Eulàlia Rovira, 2019

–Se abre el telón, ¿qué ves?

–Me veo

–¿Cómo te ves?

–Radiante

–Has querido mirar fijamente el sol y por eso te han vendado.

–¿Qué eres?

–Lo soy todo.

–Si pudieras elegir, ¿dónde vivirías?

–En una oficina de vidrio.

–¿Qué has sido?

–He sido caverna, he sido ventana, he sido espejo, he sido cine, he sido fábrica. He sido filósofo griego emulando el sol, he sido el centro de irradiación. He bañado el mundo con rayos de luz, un mundo que era oscuro, húmedo, caótico y medio-existente, y lo he hecho mar, lo he hecho tierra, y he engendrado jardines floridos.

(Rovira, comunicación personal, 2020)

The Eye's Speech –or was it the I Speech? [*El discurso del ojo –¿o fue el discurso del Yo?*] es un ejercicio de contra-visión con el párpado bajado. Una narración que se cuela en los pensamientos de un ojo cansado que, en sus momentos improductivos, abre la boca y murmura sobre sus visiones del mundo. Una oscilación entre el legado occidental de la clarividencia autoritaria y el anhelo reprimido de alucinar sin imágenes. El ensayo audiovisual de Rovira fue expuesto en la Capella de Sant Roc, el espacio

público de arte contemporáneo de la ciudad de Valls, como parte del ciclo expositivo «Una fuerza vulnerable» (2019) comisariado por Juan Canela. En su exhibición, la capilla funcionaba por analogía al ojo. La artista se interesó por el símil de la arquitectura de una capilla –con el absis en el fondo y una sola entrada de luz fronta–, y la morfología del ojo –con la pupila frontal y la retina también corba en el fondo–. Sin duda, el espacio expositivo contextualiza el relato en un lugar dedicado al culto a la imagen religiosa para dilucidar cómo este culto se ha desplazado de la oscuridad del siglo XVI al régimen de la hipervisibilidad de hoy.

–Se abre el telón. Veo un órgano esférico que dispara una espada de luz y cuando impacta sobre el primer objeto oscuro que encuentra, se clava dentro de su carne. El objeto queda abatido pero por primera vez empieza a irradiar luz. La espada le ha dado muerte y vida al mismo tiempo, y ha pasado de ser inexistencia oscura a cadáver visible.

–Naranja, naranja intenso, naranja tirando a naranja claro, naranja tirando a más bien naranja amarillo, naranja amarillo tirando casi al amarillo anaranjado. Un párpado que tapa un organismo vidente no hace que el organismo deje de ver. Simplemente lo condena a una monotonía insípida. A la espera que la piel insulsa y sus nervios entrelazándose creando sombras sinuosas se aparten y por fin, llegue un primer rayo. El primer rayo de información impactando la membrana impoluta. Recuerda esto, mientras existan imágenes que nadie ha visto no habrá descanso.

–Hoy día no hay nada ni nadie que quiera morir. Vivimos intensamente pero hace tiempo que nos hacemos los muertos. ¿Tiene sentido esto? Llegó un día en que nos pusieron en el lugar de los espíritus, del techo hacia arriba y tu empezaste a mirar hacia abajo. El horizonte y las puestas de sol se hicieron verticales. ¿En la piel de qué hombres muertos nos han puesto? ¿Sabes si tenían nombre?

–He sido matemático y físico árabe. He sido pura geometría dibujada con compás. Un diagrama planetario encajado en un cerebro perfectamente simétrico. He sido norte-europeo del 1600 y me he mirado el mundo conquistado desde un punto de vista sin cuerpo.

–¿Por qué ser dos cuando se puede ser uno? Uno solo, universal y monocular.

–¿Tú crees que conocemos la distancia entre el entretenimiento y la muerte? Tu que ves, busca en los márgenes menos iluminados de la retina y cuenta, ¿qué encuentras? ¿Más imágenes de miseria o de absurdo? Déjame que adivine... es un empate. Se abre el telón, hay una máquina de alta tecnología que dispara misiles que cuando impactan en el horizonte proyectan una luz como si fueran auroras boreales. ¿Qué haces? ¿Sales corriendo o te pones a comer palomitas?

–No es necesario salir de la habitación cuando el mundo te entra ordenadamente por la ventana.

–¿De dónde viene la obsesión con el orden si pisamos el cielo y tenemos la cabeza bajo raíces? Las esferas no han tenido nunca ni norte ni sur. ¿Qué eres?

–Soy militar.

–¿Qué haces?

–Miro.

–¿Y después?

–Domino. Hace tiempo que no es necesario tocar para dominar.
(Rovira, comunicación personal, 2020)

La historia de *The Eye's Speech –or was it the I Speech?* es la historia de un ojo cansado cuyas partes conversan entre sí. El video, acompañado de una serie de objetos ópticos en el centro de la capilla, como vidrios, espejos, obsidianas, bolas de cristal, o prismas de fluorita acumulados en una mesa, desdibujan los límites entre el conocimiento y lo desconocido. Según explica Juan Canela en su texto curatorial (2019), la instalación de Rovira remite a un momento previo a la imagen. Un diálogo con el ojo improductivo en el que dos elementos separados por escasos milímetros relatan sus funciones opuestas: «La primera es la clarividencia, la transparencia, el individualismo, la distancia, el singular, o la autoridad. El segundo es la ausencia, la opacidad, lo informe, el fantasma, la inestabilidad, o la alucinación». Una contradicción marcada por el ritmo del parpadeo que «conecta con todas aquellas corrientes místicas, científicas o filosóficas que fueron conformando una irrefutable veneración a lo ócular-centrista». La crítica de nuestra condición de espectadores del mundo se despliega aquí desde la voz interior del órgano de visión que nos recuerda que la mirada que domina hoy el mundo está desencarnada y focalizada. En este contexto, Rovira se pregunta si es posible proponer hoy una

reivindicación de la vista, de la visión y de la mirada, que no consista tanto en su reorientación como en su liberación.

—Quiero que nos catapulten. Que nos dejen caer en caída libre desde los satélites hasta las lianas de la ayahuasca. Quiero que nos convirtamos en savia que se desliza por el interior de un tallo amazónico. Abandonarse a experimentar aquellas cosas por las que no hay lenguaje. Te aviso que habrá que utilizar el cuerpo. Es que llegados a un punto no hay retorno. Es esto o un desprendimiento de retina forzado. Y te aparecerán moscas. Moscas negras que no serán artefacto. Simplemente te habrá caído la venda y verás la realidad manchada como ha sido siempre.

—Confieso que soy adicto a la distancia. Para que el mundo quepa en la retina hay que distanciarse y convertirse en máquina. Oscuridad, oscuridad y de golpe captar el mundo de una sola bocanada. Es el éxtasis puro. Un baile excitado de esferas perfectas conqueriéndose, poseyéndose, siendo un solo ser. ¿Sabes lo que es? Tenerlo dentro y decir: I am the Blue Marbel. Cuando es del tamaño de una canica es más fácil de manejar. Que quieres diversión, giro a la derecha, canica hacia la izquierda y zoom hacia dentro. ¡Soy la máquina de edición más potente!

—[...] Blue Marbel where are you?

—¿Se puede ser hipervidente y dejar de ser hipervisible? Me preocupas de tan transparente se te debe ver continuamente y en este mundo extractivista llegado el momento no habrá vacilación. Te extraerán, te expropiarán, te externalizarán, te extirparán. La resistencia es ser capaz de ser opaco, que la luz rebote y proyectar sombra. Yo de ti, aprendería a ser reflejo sin contorno en un trozo de obsidiana. ¿Qué eres?

—Soy un punto en el espacio que siempre avanza.

—¿Cómo eres?

—Soy vulnerable e imperial. ¿Culpabilidad? No... no me siento culpable. A un órgano no se le puede culpar de nada. La fragmentación anatómica tiene sus virtudes. Cada uno es experto y hace lo que quiere. Cooperación lo que se dice cooperación no, no sé... Es una suma de individuos esto. Yo hace tiempo que soy autónomo.

—¿Cómo eres?

–Soy de naturaleza pornográfica.

[...] Tengo algo importante que decir. Pronto aboliré todos los ángulos muertos. Los ángulos muertos morirán y sólo quedarán 360 grados de ángulos vivos, accesibles, hipervisibles. Todas las cosas vistas desde todos los ángulos y al mismo tiempo. Nada podrá esconderse. Nada se escurrirá en lo invisible.

(Rovira, comunicación personal, 2020)

La crítica al poder antifantasmal de la hipervisibilidad y sus formas de consumo en *The Eye's Speech –or was it the I Speech?* señala a la urgencia política de construir otras miradas fuera del proyecto universal de la sociedad del espectáculo en la actualidad globalizada. «Brutal y ligera, la cultura de la imagen nos entrega a un juego en el que nadie juega y todos miran» (Garcés, 2017, p.79), en el que ya no se comunica ninguna experiencia, lo único que se comparte es el espectáculo. El mundo-imagen es, según Garcés, la superficie empobrecida, oscura y superficial, de la globalización.

Todos nacemos ya con la imagen de nuestro planeta implantada en nuestras retinas y en el sentido de la situación que ocupamos en el mundo. Este ya no necesita ser imaginado. No es la idea de totalidad irrepresentable que Kant había tenido que dejar en el limbo de lo regulativo. Es una imagen obvia e incuestionable. Sin embargo, el modo incuestionable en que la imagen del mundo nos domina no depende exclusivamente de la capacidad que ha desarrollado la modernidad para producir y difundir imágenes del planeta. Tiene que ver también con otros dos fenómenos: la eliminación de cualquier idea de transmundo (divino) o de mundo otro (nacido de la revolución), y el triunfo de la globalización como configuración de la imagen del mundo. Los dos fenómenos se resumen en esta frase de F. Neyrat: «Solo hay un mundo y está hecho a imagen del Capital». (Garcés, 2017, p. 80)

Los ojos, acechados por el mundo-imagen, ya no reconocen aquello que ven. En este sentido, la propuesta de Eulàlia Rovira es parecida a la de Mette Edvardsen en lo que se refiere a la construcción de una visión periférica en la que el espectador no puede ser condenado por relacionarse con lo que ocurre a través de sus ojos. Más bien apuntan a la fuga del foco que dirige y controla su atención, escapan a las visualidades consentidas. La imagen

borrosa que vemos en pantalla en *The Eye's Speech –or was it the I Speech?* pide a gritos una mirada involucrada en el cuerpo del que mira. «En la periferia del ojo está nuestra exposición en el mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación», nos dice Garcés en su tratado de la *Visión periférica* (2017). La vulnerabilidad es la capacidad de verse afectado por alguien o alguna cosa, y la implicación es la condición de toda posibilidad de intervención. «En la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo. [...] En la periferia aparece lo que no hemos decidido ver o desaparece aquello que perseguimos infructuosamente con el foco de la mirada. [...] En la periferia, saber y no-saber, nitidez y desenfoco, presencia y ausencia, luz y opacidad, imagen y tiempo, vidente y visible se dan de la mano, se entrelazan como las dos manos de mi cuerpo cuando se tocan entre sí» (pp. 91-92). En la periferia, lo visible y lo invisible se implican mutuamente, como la mácula y el punto ciego. Dos voces entrelazadas que conjuran el espíritu de todos los padres y cantan: «*Let there be light, let there be light, let there be light, let, let...*» (Rovira, 2019).

La ausencia del cuerpo: *Things Said Once*

Apaguen las luces, por favor.

Estamos en la sala oscura, cómodamente sentados en una butaca, rodeados de personas conocidas y desconocidas. Estamos a punto de «quitarnos el cuerpo», justamente cuando el proyector se enciende y arroja sobre nuestras cabezas su rectángulo de luz.

Suspendidos en este espacio neutro, «con el hábito de nuestras afecciones como único equipaje», nos entregamos a un tiempo intersubjetivo –«el tiempo psicológico de una comunidad», a un ejercicio comunitario de atención y concentración.

Este es el único lugar donde aquello «digno de llamarse cine», «una experiencia única de percepción [de al menos dos de nuestros sentidos] y de memoria», puede tener lugar.

Es aquí donde la luz intermitente del rectángulo responde más palpablemente al unísono de nuestra respiración vital.

El rectángulo de luz vive literalmente en nuestra mente y baña nuestros cuerpos ausentes de forma intermitente.

Es nuestro rectángulo.

«Puede que su sola presencia tenga más que decirnos que todo aquello que podamos encontrar proyectado en él».
(Collado, 2015)

Libros autofabricados, globos, carretes de película, una mesa y una silla, plantas, grabados y fotografías, diapositivas de 35 mm, un proyector de película de 16 mm y otro proyector de diapositivas conforman el escenario paracinemático de *Things Said Once* (2015-2019). Una declaración artística de intenciones escrita como un poema, donde el texto, la escritura, se construye alrededor de una comprensión del cine como experiencia en sus dimensiones espaciales, temporales y comunitarias o sociales. La *performance* es un ensayo que se presenta como una lectura en un entorno elaborado que incluye una serie de acciones corporales y objetos a través de los cuales se revela el texto. A lo largo del tiempo en el que el público ha sido convocado se conjuran más de una treintena de voces del pasado en un presente coreográfico que funciona como un elogio para el cine en reconocimiento de su historia y nuestra responsabilidad en el presente.

El cine es una idea, una potencia abstracta, una cosa mental. La película foto-química es un material, una cosa física llena de agujeros, como la vida.

El cine es inmaterial, se puede conceptualizar, y está liberado de cualquier forma de tecnología.

El cine es montaje, formación de luz y duración.

El cine se proyecta con o sin máquinas.

El cine es una materia inteligible que convoca el pensamiento móvil –el Uno que se vuelve dos, y produce una nueva unidad.

Nuestra cultura pidió obsesivamente un cuerpo para él.

Un sueño cultural: la invención de la cámara obscura. Nuestro cráneo. La caverna de Platón. El software de la tierra.

Las catedrales y sus vidrieras. La sinapsis eléctrica del pensamiento.

La pintura renacentista.

La invención de la perspectiva. La teoría de la relatividad.

La imagen-movimiento. El séptimo arte. *Stonehenge*.

La convergencia de una obsesión: el mito del cine total.

La cinematografía es el arte de escribir el cine:

-Anónimo: ¿Cómo va la pintura?

-Cézanne: Estúpido, no hago pintura, estoy haciendo un cuadro.

Puede que la invención del aparato cinematográfico no sea más que una contingencia histórica.
(Collado, 2015)

Cruza la sala oscura por el centro y se sitúa en el lateral derecho del cono de luz que proyecta una película de 16 mm sin imagen. Unos segundos después, infla un globo a contraluz hasta que consigue crear un eclipse en la pantalla blanca con un recurso estético tan sencillo como el que activaron Petter Kenedy y Mike Parr cuando expropiaron su rostro de la pantalla en el *Fluxfilm N° 37* con el simple gesto de aplicar capas de cinta adhesiva en el objetivo de la cámara. *Things Said Once* es una fantasmagoría invocada por la figura del «artista metahistoriador», diría Hollis Frampton. Del mismo modo que Mette Edvardsen hacía aparecer y desaparecer los objetos de la sala del teatro en la imaginación del espectador, aquí se invocan a los espectros del proyecto vanguardista y sus políticas de transformación. El cine de Esperanza Collado, igual que el trabajo de Edvardsen, se centra en ensayar cómo el lenguaje forma imágenes mentales y en cómo se relacionan estas con los cuerpos que habitan un mismo espacio de imaginación material. En la conversación *La pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido* (véase pp. 323-339), pudimos conversar con ella acerca de las contradicciones que llevaron a la artista al proceso de creación de su puesta en escena.

En ese texto desarrollo algo parecido a una teoría alrededor de una paradoja: en los mismos principios dialécticos del cine reside no solo la clave de su propia desmaterialización, sino también el futuro del cine performativo. Mi práctica artística actual también resurge de estas ideas. Por otro lado, siempre he intentado hacer una distinción clara entre paracinema y cine expandido, y con toda la confusión que ya existe en torno al expandido, no iba yo a contribuir más a ello.
(Collado, comunicación personal, 2017)

Si bien la noción de *paracinema* forma parte de una genealogía de prácticas, como el *syncinema* o el cine expandido (véase pp. 405-420), Esperanza Collado parte de las contradicciones implícitas en la noción de *cine expandido* expuestas en el conocido ensayo de Gene Youngblood e inspirado en el término acuñado por Stan Vanderbeek. En Estados Unidos se asoció la expansión del cine de los sesenta y setenta con actividades

lúdicas a través de una cierta «arquitectura multimedia», que según explica Collado, a día de hoy tendrían más que ver con los festivales de música popular que con la comprensión del cine como enunciado artístico. Sin embargo, en Europa no se hacía referencia a la noción de cine expandido, aunque los artistas interesados en el cine experimental de Inglaterra, Austria o Alemania exploraban las posibilidades del medio en relación con las artes en vivo, la *performance* o el arte de acción.

Por eso tuve una especie de crisis sobre cómo afrontar ese texto que me condujo a lo que podríamos identificar como el origen, es decir, el cine. ¿Qué es lo que me preocupa en mi trabajo, cuál es el centro de este? El cine sin más adjetivos. Cuando digo «cine» no me refiero a una película en concreto, ni a distintas películas, claro está. En todo caso me refiero a todas las películas de la historia, pero también al cine en su dimensión espacial y temporal. Todo esto me remitía al gran Hollis Frampton y a su conferencia. Y supe así que debía empezar definiendo la experiencia cinematográfica. Más que una definición es una especie de *statement*, yo en todo caso hablo de mis intereses artísticos en el texto, pero al hacerlo y volver a tantos textos y referencias, toda una comunidad de artistas y cineastas cruzaron el texto conmigo. (Collado, comunicación personal, 2017)

Invocar a las voces y actitudes del pasado vanguardista, sus prácticas discursivas acerca de la relación entre arte y vida como la noción de *cine total* de André Bazin o la de un *cine infinito* de Hollis Frampton, hacen del gesto poético de Esperanza Collado un encuentro cinemático que remite a la convicción de que el cinematógrafo es la materialización de algo que ya existía antes de su invención.

El cine como potencia abstracta: *We Only Guarantee The Dinosaurs*

Una breve luz ilumina una hoja de palmera que se desplaza por la pared. Esperanza Collado entra en escena y enciende dos proyectores que proyectan su luz en el cuerpo de la audiencia sentada en los laterales del espacio y en un movimiento panorámico se desplazan al centro de la pared lateral. Dos rectángulos blancos permanecen quietos. Ella se acerca a ellos

y los toca con la palma de sus manos, regresa junto a los proyectores de 16 mm y apaga una de las proyecciones. No hay imagen. La resonancia luminosa del cine ocupa el espacio escénico y lo convierte en una geometría táctil, magnética y gaseosa cuya proyección no consiste simplemente en crear imágenes ópticas y magnificadas a través de una película y sobre una pantalla, sino que comprende la proyección como un espacio de conocimiento compartido mediante la secuencia de acciones corporales. La pantalla que sigue en blanco desaparece y en la otra, se proyecta la imagen del suelo de una ladera mientras una figura vestida de blanco cruza el cuadro con una tela en rojo que inunda el campo visual por completo. Collado camina por el centro de la sala hacia la superficie de la pantalla y dispone una cinta adhesiva de color rojo en su superficie, la extiende geoméricamente por la sala interceptando el contenido de la imagen en blanco y negro que proyecta un paisaje montañoso. Las únicas luces que permanecen encendidas a lo largo de toda la *performance* son las señales de salida. «EXIT». Un proyector delante de otro proyector proyecta su silueta: solo podemos garantizar la pervivencia de los dinosaurios. De vuelta a los orígenes, a la prehistoria y a la sombra espectral de sus cuerpos en el presente. El hielo seco en las manos de la artista desdibujan los contornos del aparato técnico. El proyector es un cuerpo etéreo, difuso, gaseoso... en descomposición. Alguien está recogiendo conchas de mejillón del suelo mientras Esperanza Collado repliega una alfombra roja que ocupaba el ancho de la escenografía. Se apaga el proyector: *Black out*. Irrumpe el sonido punzante de un globo desinflándose como si fuera el último aliento de un pulmón agónico. De nuevo, a oscuras, se oye el sonido de agua hirviendo, como si estuviéramos dentro de una fábrica o una cocina o quizás una selva tropical, pero nuestros ojos son incapaces de reconocer aquello que estamos escuchando. Como en la mayoría de sus *performances*, el espacio de proyección es un espacio a oscuras. *We Only Guarantee The Dinosaurs* (2014-2015) es una coreografía ideada desde el territorio heredado de la confluencia del cine, la escultura y la danza que transforma las condiciones de enunciación de la imagen y que se interroga, en última instancia, sobre la vocación filosófica del medio.

Su interés en desplazar la imagen tanto del cine como de la cultura contemporánea ha dirigido la práctica de Esperanza Collado a la exploración de las posibilidades del cine como potencia abstracta y del dispositivo cinematográfico como aquello que posibilita un trabajo coreográfico. Pero uno de los aspectos en los que su concepción del medio

se presenta de forma más reveladora es precisamente en la apropiación del montaje de intervalos, ya anunciado por Dziga Vertov y sus colegas a principios del siglo pasado; los espacios entre las imágenes, o, la no-imagen como fenómeno espectropolítico.

Hace poco Max Le Cain dijo que en un momento en que la imagen-movimiento es tan ubicua, tan fácil de hacer y distribuir –de usar y tirar–, en *We Only Guarantee The Dinosaurs* se asiste a un proceso largo y elaborado de preparación para una brevísima aparición de una imagen, y que a él le afectó esto como una especie de ritual de purificación en el que la imagen-movimiento vive un renacer, un pequeño milagro. Es una lectura muy bella y muchas personas que han asistido a esta *performance* me han dicho cosas parecidas. Sin embargo, sigue siendo una forma de reducir el trabajo a la aparición de la imagen, así que tengo que seguir esforzándome en desplazarla más y más. (Collado, comunicación personal, 2017)

Según Collado, la proyección imaginaria es algo que no se puede imponer, en todo caso se pueden facilitar las condiciones para que esto ocurra. En *Operation Rewrite* (2011), un proyecto realizado junto al cineasta irlandés Max Le Cain, trabajó con el texto incompleto como máquina que activa el flujo de pensamiento entre el autor y el receptor; y, con el acto de lectura como proceso alucinógeno. Su práctica consistió en la creación de un video en línea en el que ambos artistas publicaron un número de imágenes en movimiento de 45 segundos de acuerdo con una serie de reglas o imposiciones, la más importante de las cuales es que un tercio de la duración de cada video debía ser pantalla en negra. Esta peculiaridad se convirtió en el tema principal de su proceso de trabajo. Un proceso que derivó en una serie de acciones en vivo y que convoca el medio del cine como un objeto maleable y frágil, comestible, destructible y capaz de medir el espacio y el tiempo: «Se trata de inyectar intersticios, espacios radicales de expropiación, desplazamiento o negación del sentido» (Collado, comunicación personal, 2017). Cuando el pensamiento abandona las imágenes, se desprende de ellas, ya sea mediante el «corte irracional» de Gilles Deleuze –provocado por la pantalla negra entre secuencia ya secuencia–, o la pantalla en blanco que hace visible el propio dispositivo de proyección cinematográfica; resurge un *afuera* del cine, de la fotografía, que nos interroga acerca del espacio para lo común que se abre entre ellas.

Gilles Deleuze se hacía una pregunta también con relación al cine que surge ensamblado a partir de cortes irracionales: ¿dónde está el pueblo? Para el filósofo, el cine clásico, aquel que emplea el corte para sostener racionalmente el encadenamiento de imágenes, contiene al pueblo desde su condición de sujeto oprimido, engañado. Sin embargo, el cine contemporáneo a los escritos de Deleuze, aquel que opera a partir de fragmentaciones reencadenadas, hace visible la desaparición de dicho sujeto colectivo en la imagen. (Collado, comunicación personal, 2017)

Esta omisión que en definitiva es también una denuncia, plantea algo más, una reinención de la colectividad a través del encuentro con los espectadores en la pantalla negra o blanca. Encuentros como los que invocó Joaquim Jordà en su película invisible sobre la lucha armada de los Tupamaros y que reactivó Isaki Lacuesta en la puesta en escena de *El guerrillero invisible* (véase p. 129-136). Pensamos como si pensar fuera pasar por encima de las palabras y miramos como si mirar fuera pasar por encima de las imágenes, como si mirar no determinara aquello que somos y hacemos, aquello de lo que formamos parte y de lo se nos excluye. La pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido es la negación de aquello que se ve como apertura a otros espacios y temporalidades: ausencias fantasmáticas que nos interrogan acerca de qué tipo de comunidad es posible construir con las imágenes.

El precedente de la pantalla negra sería la página en negro del *Tristram Shandy* de Sterne. Hace años, en un artículo y en una exposición, recopilé una colección de páginas en negro de distintas ediciones, que tenían distintas texturas y craquelados, como si fuera un antecedente involuntario de Malevitch. Lo importante de aquella página en negro y del *Tristram Shandy* es su vocación de proponer estructuras narrativas alternativas a la aristotélica, y abiertas por completo al juego y a la digresión: son invitaciones a estimular la imaginación y el placer del lector, a que este sea creativo. Lo mismo ocurre con la pantalla negra. No es extraño que la hayan cultivado tanto y tan bien los cineastas poetas, como Isidore Isou, Debord, Monteiro y Víctor Iriarte. Es muy estimulante comprobar cómo sus pantallas negras –la imagen a priori más homogénea del mundo, cumplen funciones muy distintas. Recuerdo una proyección en sala

de *Branca da neve*, y cada vez que la pantalla se iluminaba con una imagen concreta era como si el cielo se abriera. En *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, la alusión a la pantalla negra como única imagen que se puede montar al lado de la felicidad sirve para abrir una grieta en las limitaciones del discurso dialéctico, una grieta que es una forma de abrirse a la poesía, a lo que no podemos explicar con palabras. Para algunos cineastas el negro es rítmico, musical, o un signo de puntuación (un negro puede ser un subrayado de la imagen precedente o posterior). Para otros, es un recurso plástico, y algunos lo utilizan con fines poéticos, conceptuales o retóricos; en mi caso, son distintas combinaciones de las posibilidades anteriores, dependiendo de la pieza. (Lacuesta, comunicación personal, 2020)

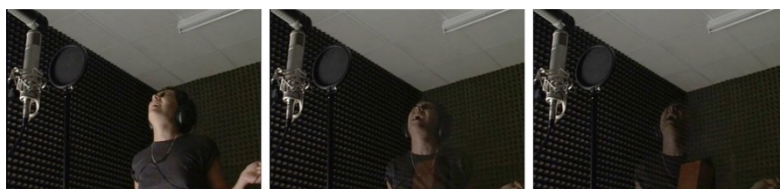
Las prácticas artísticas conjuradas en estas páginas no son solo formas de resistencia a la hegemonía visual. Si fuera así, nos encerraríamos en el interior de un museo a la espera de que algo pudiera sobrevivir. La cuestión no está únicamente en la supervivencia. Resistimos y sobrevivimos pero la poesía, el arte, no es el acto de protegerse de la existencia por parte del artista o de un pequeño grupo de individuos, sino que su intención es crear algo nuevo: la búsqueda de un nuevo ritmo entre la respiración individual y la respiración colectiva. Un nuevo ritmo con lo que es posible pero no somos capaces de ver. La función del arte, si es que tuviera función, es la de interpretar lingüísticamente lo que está inscrito como posibilidad, desplegar lo posible para acumular fuerzas que nos permitan actualizar la realidad.

Neorrealismo y magia: *Invisible*

Te dije que estaba preparando una película de vampiros y que me gustaría que hicieras la banda sonora. Tú me preguntaste si era una película triste y yo te dije que un poco. Después me preguntaste si era una película sobre nosotros y yo te dije que sí. (Iriarte, comunicación personal, 2020)

Alguien está cantando como si le aullara a la luna, algo se rompe y suena de lejos una sirena mientras la imagen sigue en negro. Las notas de un piano descienden: «al final de esta película morimos». Se acerca un helicóptero que no vemos y un relámpago rojo estalla en la pantalla y abre la primera

imagen de la película *Invisible* (2012) de Víctor Iriarte. Seis notas musicales son interpretadas por las manos de un chelista pero no oímos nada. «¿Pero les vemos beber sangre en algún momento?» preguntan los intertítulos del film. «-Sí. ¿Y qué más hacen? -Viajan de un lado a otro, se sienten un poco solos». *Invisible* es un retrato de amor pautado por una pantalla negra. El primer largometraje de Iriarte que él mismo define como una red tejida con tres hilos: «Una película de vampiros, una película sobre el amor y una banda sonora». Si bien la historia evoca una película de vampiros, contada a través de fragmentos de cartas y breves diálogos entre los dos personajes, no la vemos comenzar nunca. *Invisible* es una película que ha vampirizado la otra y que nos muestra el retrato de Maite Arroitauregi, apodada Musergo [murciélago], trabajando en su segundo disco *Bi* (2010). A pesar de que uno de los textos sobreimpresionados anuncia que estamos asistiendo a una película de amor, poco a poco se va descubriendo lo contrario. *Invisible* es, según comentó Isaki Lacuesta, «la crónica en vivo de un desamor: la separación entre el retratista y la retratada».



Invisible (Victor Iriarte, 2012)

La voz en off del propio Iriarte y el montaje del texto literario sugieren que Maite está grabando con su chelo la banda sonora de una película de vampiros que no llegaremos a ver nunca en pantalla a menos que asumamos que lo que realmente vemos son las huellas de su ausencia y que es «la utilización desesperada del cine como médium para invocar lo perdido, para tratar de frenar lo irreversible, donde la trama vampírica de *Invisible* afila sus colmillos» (Lacuesta, 2012, p. 51). Sus hallazgos formales nos recuerdan a los recursos estéticos del cine de Isidore Isou o de Guy Debord en tanto que existe un desplazamiento de la imagen fuera del campo de lo visible. Pero aquí la combinación de la pantalla negra con el texto proyectado no nos aleja de una realidad ilusoria, sino que nos acerca, desde lo más íntimo, a lo desconocido de lo más cotidiano.

Como bien sabía Malevich, no hay nada más distinto a una pantalla negra que otra pantalla negra: así, la oscuridad de Iriarte no se parece en

nada a la de Guy Debord, provocadora, intelectual y crítica, sino a la de Monteiro en *Branca da neve* (2000), tan acogedora. Cuando la pantalla se eclipsa en *Invisible* es para que podamos concentrarnos en las armonías sonoras y para preparar con más cuidado el advenimiento de la siguiente imagen. (Laecuesta, 2012, p. 51)

La combinación de la atmosfera realista que nos muestran los planos de Arroitauregi en el estudio de grabación se sumerge en un tono de cine fantástico mediante una narrativa que cabalga entre el neorrealismo y lo mágico. Tal y como observó Lacuesta es una película «hecha sin miedo, que te aborda y a continuación pide distancia para volverte a abordar, igual que los amores inconclusos, hechos de expectativas, interrupciones y ventriloquias» (p. 52). *Invisible* nos invita a mirarnos a los ojos y observar el abismo de lo desconocido.

Estabas grabando tu segundo disco y me pediste que te escribiera una canción finlandesa. (–Si la canto voy a llorar). Te escribí un texto titulado *La mujer sin pasado* que hablaba de alguna de las cosas que nos habían sucedido. (Podría ir bien en una película de vampiros, ¿no?). Pensábamos que la canción podía funcionar bien en una película con nieve. En una película con trenes y con barcos. En una película que hablara de nosotros. (Iriarte, comunicación personal, 2020)

He aquí la paradoja del ventrílocuo: cuando se es el otro se es más uno mismo. El duelo amoroso que presenta la historia de *Invisible* nos recuerda que cualquier forma de ser en el mundo es un trabajo de representación. A los ojos del comisario-investigador Manuel Segade, estas formas de representación pueden ser conservadoras –modos que se legitiman y fijan en imágenes inmóviles–, o críticas –modos que ponen en movimiento las imágenes, las cuestionan y las alteran–. Las primeras son «formas de existir fundadas en modelos de identidad, que permiten ordenar las posiciones, ejercer control y suprimir las inestabilidades, y las otras son más bien incómodas, reactivas, que suponen la reinención continua de sus poderes, una reconstrucción emocionalmente tensa de sus significados» (Segade, 2010, p. 11). Modos que pueden ser éticos o patéticos. Unos responden al *ethos* como una modalidad de representación de carácter estable, sin necesidad de desplazamiento porque «su producción ha constituido un avance positivo que alcanza a asemejarse a un ideal de conciencia»; y otros

responden al *pathos*, a una productividad en continua agitación, defectiva, «cuya constitución es el sometimiento a todo accidente externo o interno, que tienen en la agitación transitoria su razón de ser», su posibilidad de reaparecer en un momento dado. Aunque ambas pueden convivir en cualquier producción subjetiva, solo el sometimiento fluido a la continua reformulación supone la aceptación del riesgo que constituye abrazar la dificultad misma de la existencia: «la insoportable inestabilidad del mundo y la aceptación de un fracaso constituyente».

Esta es esa película. No me acuerdo en qué barco cruzamos el mar de hielo. No me acuerdo qué sucedió al llegar al Gran Norte. Dices que yo cantaba tangos finlandeses al lado de una fábrica, que guardaba siempre una bolsita de té en una caja de cerillas y que sabía decir *canela* en finlandés. Y si esto fuera una canción de amor sería la canción de la mujer sin pasado. Tú a mi lado, mirándonos a los ojos y preguntándonos cuándo y cómo lo perdimos todo. (Iriarte, comunicación personal, 2020)

Él y ella caminan entre los árboles. ¿Están muertos? Son vampiros. Muertos vivos. Oímos el tono de espera de un teléfono: es Víctor llamando a Maite. Mientras suenan las cuerdas frotadas del chelo, leemos en pantalla: «-¿Cómo estás? -Estoy bien, ¿y tú? -También, ya mejor». No es hasta el minuto 60, de 65 minutos que dura el largometraje, que reconocemos en la pantalla un paisaje: un bosque nevado con el rastro de las pisadas que han dejado en la superficie del suelo cubierto de nieve los protagonistas invisibles de la película. El plano cinematográfico que cierra el film nos muestra el retrato de Maite mirando fijamente a cámara de forma parecida a como lo hacían los colegas de Warhol en sus Screen Tests, dejando fluir el tiempo y con ello abriéndolo a la subjetividad de los personajes retratados. Mientras Maite mira a cámara oímos la mezcla de las diversas pistas de audio que el film ha ido mostrando en fragmentos desorganizados hasta que comprendemos que todas ellas formaban parte de un mismo tema: la banda sonora de una película fantasma. Una historia sobre el deseo y la amistad circulando en ambos lados de la cámara y que, tal y como dejó dicho Lacuesta, «es capaz de sugerir que toda presencia física oculta al fondo un iceberg secreto» (p. 52). Y, es justamente este secreto, lo que queda oculto bajo la presencia física de las imágenes, lo que nos muestra la historia de amor de *Invisible*. Una historia que «muestra las imágenes

imaginadas bajo las imágenes mostradas» y que nos habla de un fracaso, una pérdida y su ausencia siempre latente. Es una película sonámbula, funámbula, diría Lacuesta. Imágenes que duermen en el interior de otras imágenes. En sus reflexiones *Caja con cosas dentro presenta* (2012), Iriarte esboza los puntos de partida acerca de su cine invisible y nos dicta una lista con los deseos y puntos de partida de su práctica artística.

Hacer películas como si fueran álbumes de fotos.

Hacer películas caníbales.

Hacer películas de vampiros.

Hacer películas que no se reflejen en los espejos.

Hacer películas como si fueran conversaciones de teléfono: con interferencias, a oscuras, tumbado sobre la cama, imaginando lo que sucede al otro lado.

Hacer películas sin permiso.

Hacer películas como si fueran misiones secretas.

Hacer películas simulando tener un plan.

Asaltar las películas como si se estuviera asaltando un banco.

Hacer películas como aquel juego de escribir con tinta de limón.

Hacer películas sin pantallas, sin proyecciones, en directo, hablando al público y contándoles películas.

Hacer películas invisibles. Proyectarlas.

Javier Rebollo me dice dos cosas respecto a este último punto:

-Victor, las películas tienen que verse. Por mucho que tu última película se titule Invisible, las películas hay que mostrarlas, de lo contrario no existen. Ya que Isaki ha escrito tan bien sobre esta película que todavía nadie ha visto, creo que deberías escribir justo lo contrario de lo que dice Isaki: di que es muy torpe, imperfecta, fallida, débil... Di que es muy visible.

(Iriarte, 2012, pp. 57-70)

La representación como acto, como algo siempre por hacer, todavía invisible, y no como hecho dado, es su única posibilidad de convivencia. Su aspecto central es la responsabilidad de confrontarse al otro desde el emplazamiento mismo de la propia construcción de sí como parte de un entramado más amplio en una tensión intrínsecamente política. Hacer películas sin permiso, como si se estuviera asaltando un banco y

proyectarlas de forma más o menos invisible, torpe o débil, tiene que ver con la posición desde la que se formulan las prácticas artísticas en su trabajo de representación de los mundos y de la producción de subjetividades. «Hablar patéticamente es no poder hablar en teoría, no poder distanciarnos de nuestra voz» (Segade, 2010, p. 13). Ejercer la voz, articular el discurso, es, según el comisario, aceptar nuestra propia capacidad de ser, «el acto como representación de la existencia misma». No podemos escapar de nuestra reformulación a medida que estructuramos lo que pensamos. El intercambio de escuchas y lecturas, pero también el conflicto con las hablas e inscripciones de los otros, el movimiento de los signos y los significados, es lo que permite hacer y hacerse en un único movimiento. Por eso mismo, mirar es también mirarse, un ejercicio de intimidad.

Después de décadas de ruptura protagonizadas por el feminismo, la teoría *queer* y el pensamiento poscolonial, ese índice de performatividad que es la recuperación de nuestra voz, después de descubrir que es difusa, que ya no la tenemos más, es fundamental. La exposición de nuestra intimidad es la expresión contradictoria de cómo se produce el lugar desde el que el intercambio o la relación es posible. Porque la necesidad de una relación, el apoyo de uno en otro, solo se produce en las distancias cortas, en el contacto y en el roce. (Segade, 2010)

Pensar la poesía, lo simbólico de las prácticas artísticas, como espacio de intimidad dedicado a las distancias cortas, al contacto y en el roce, significa entender el reconocimiento de la insuficiencia de uno mismo y por tanto comprender que la representación del mundo es siempre relacional e intrínsecamente emocional. Estas son las emociones que circulan en *Invisible*: una película que necesita de otra, que la toca, la acaricia del mismo modo que los ojos de Víctor acarician las manos de Maite cuando esta aprieta bien fuerte las cuerdas del chelo para hacerlas vibrar. La revelación de la propia insuficiencia, dice Segade (2010) es el «principio elemental de toda comunidad», es el desvelamiento de una carencia estructural: «La necesidad de otro, la adición, es el síntoma de una crisis: es la forma de romper la autonomía del objeto y del ser. Es el modo de destrozarse la pauta ontológica que ha regido el mundo moderno y la posibilidad de llevar nuestras construcciones a otro lugar, el de otro, una posición que nos permite ser ventrílocuos de nosotros mismos». De estas

reflexiones se desprende la comprensión de que el instante político es por antonomasia el reconocimiento de la falta, de la ausencia, el espectro.

La asunción de nuestra performatividad permanente, de la enunciación del yo como pura potencialidad en una cadena hablada, coreada por muchas voces, una práctica dialógica de ser que produce variaciones constantes de cuerpo y de conciencia. No se trata tanto de crear un espacio sino de negociar un contexto común, un contexto activo que actualice las posibilidades de intervención, las posibilidades de práctica. (Segade, 2010)

Y, a su vez, entender el contexto de las prácticas artísticas no como un conjunto de condiciones de posibilidad que vienen dadas, sino como una producción política, supone crear la apertura de lo performativo como una revisión de lo que somos con respecto al otro en constante movimiento. Es decir que las prácticas artísticas, como espacios de negociación, de acuerdos y desacuerdos, sin ningún objetivo preconcebido, representan un acontecimiento performativo de nosotros mismos: «La producción intermitente de una adición en la apoyatura que ya no llamamos posición crítica, sino adición». La adición al otro es, según explica detalladamente Manuel Segade, una construcción de soluciones pragmáticas sucesivas.

Una suma de lazos donde cada parte resulta cuestionada, pero nunca al mismo tiempo, nunca destruyendo el entramado al completo. Una discontinuidad accidental en las posibles relaciones con el resto que, como jamás se tiene del todo, no se teme perder. La desposesión es un hecho, pero ya no se trata de construir su identidad con otro o de recuperar una ontología que incluya la otredad como parte de sí, sino de la necesidad estructural de sentir que otro está detrás, contra o en uno. (Segade, 2010)

Mirar, mirarse, ya sea con una película, una *performance* un ensayo literario o la producción de teoría, es en gran medida fracasar. Poner la voz a un cuerpo es una acción desestabilizante, una crisis en su constante suma de adiciones y su misma posibilidad de acontecer. «Su permanencia y su contingencia, a partes iguales, son vectores fundamentales de la acción comunitaria, la que crea comunidad. Así como la emergencia es la forma política de referirse a la crisis –una acepción que incluye la necesidad de generar una respuesta ante una situación–, el fracaso es el

modo en que se representa el patetismo de su efecto» (Segade, 2010). Las prácticas artísticas como relaciones, como adiciones inestables, móviles, desplazadas y críticas son operativas, a los ojos de Segade, por sus modalidades de fracaso. Pero el esfuerzo adicional nunca se da por sentado, nos dice, porque la atención, «el reconocimiento patético del gesto de un cuerpo parlante», tiene efectos de contacto, de subjetividad. Cualquier representación es, por tanto, una red comunitaria. Preguntarse por cómo devolver la capacidad política a cada una de nuestras relaciones, nuestras representaciones y las de los otros, es reconocer que las prácticas de representación son eminentemente emocionales y que por tanto, afectan a otros que ya nos están afectando. Pero toda relación se instaaura a partir de «malabarismos patéticos, de pasos de baile con ritmos confusos, que en su ridículo y en la risa o placer instantáneo que provocan no funcionan como imágenes fijas sino como representaciones de su propia complejidad, legibles más allá de la iconicidad del gesto». Una relación que no se tenga sino que se dé –como estado de negociación permanente consigo mismo a través de otro en sí que también negocia– tiene la capacidad de generar un nuevo contexto, sin alternancia ni hegemonía, sin espera ni respuestas, sin dependencias, sino como una una red de apoyo mutuo que satisface la necesidad inmediata del sostenimiento en respuesta a un estado transitorio de falta que en ningún caso tiene como fin la construcción teleológica de un futuro, sino que comparte planes futuros como proyecciones, como una posibilidad de acontecer.

La imagen sonámbula: *Make It, Don't Fake It*

Ángela Millano y Julián Pacomio esperan en una de las salas de CentroCentro de Madrid. El público del ciclo de *performances* Frecuencia Singular Plural (María Montero Sierra, 2019) entra y se sitúa entre una serie de objetos industriales, diseñados por Blanca G. Terán, como vallas, felpudos, fragmentos de andamios o barandillas, que han perdido su función habitual para devenir personajes escénicos en la historia que Julián y Ángela se disponen a contar. Julián advierte a la audiencia que a lo largo de la *performance* se irán desplazando por el espacio y que por eso ellos, las personas del público, son libres, en cualquier momento, de cambiar de lugar. Los dos caminan hacia uno de los objetos. Pacomio se acerca al

fieltro que está sujeto en una de las paredes con un trozo de cinta americana, y Millano se sienta encima de una especie de cómoda metálica y, con una mirada introspectiva, dice: «En 2009, Harmony Korine, el director de cine, después de la distribución de su película más costosa, decide grabar rápido y barato. En pocas semanas y con apenas presupuesto, graba *Trash Humpers*. Los primeros 5 minutos con 18 segundos de la película suenan así» (Pacomio, comunicación personal, 2020b). Los dos empiezan a mover su pelvis como si se estuvieran masturbando con los materiales. El sonido de la fricción de sus cuerpos con los objetos nos recuerda a cómo chirría una cama vieja cuando en su superficie un grupo de personas mantienen relaciones sexuales. El ritmo de los cuerpos se acelera y desacelera: a veces es más suave y otras, más duro. 5 minutos con 18 segundos que suenan igual que *Trash Humpers*, la película que Harmony Korine realizó en 2009, en la que unos personajes ataviados con unas espeluznantes máscaras deambulan por un barrio de Nashville cometiendo todo tipo de tropelías. Mientras pasan el tiempo, los personajes del film fornican con contenedores de basura y restos de casas abandonadas. El crítico de cine Carlos Losilla definió la película en la página web del Festival de Cine Fantástico de Sitges (2011) como «una serie de viñetas repulsivas expuestas a modo de fotografías en movimiento sobre una tierra mítica convertida en basurero de las fantasías menos agradables que imaginarse pueda». Los dos *performers* toman su segunda posición, se acercan a otros dos objetos, una varilla metálica y un fragmento de somier roto, y Julián explica que la película fue rodada en Tennessee por un grupo de amigos de Korine: «El director, en una ocasión, comentó que para rodar la película, jamás pensó en el sonido, ni en las escenas, ni en los colores. Simplemente en ser fiel a un sentimiento. Las imágenes que corresponden a estos 5 primeros minutos y 18 segundos de la película son así». Mientras repite el movimiento de fricción con su pelvis, tumbado en el suelo y pegado a la estructura metálica del somier roto entre sus piernas, describe las imágenes de los primeros minutos del film.

La primera, muestra una puerta de garaje de color blanco. Sobre esa puerta de garaje hay una canasta de baloncesto. Cerca, una persona con un sombrero y unos pantalones: «corte». Una pila de contenedores en una pared. Una persona se abalanza sobre uno de los contenedores. Esa persona lleva puesta una peluca, gafas de sol oscuras, pantalones rosas y comienza a moverse: «corte». Una puerta de garaje de color negro.

Frente a la puerta de garaje hay una persona con una peluca, unas gafas de sol oscuras y con unos pantalones rosas bajados: «corte». Una pila de bolsas de basura de plástico negro. Dos personas se abalanzan sobre las pilas de basura, una de ellas lleva unas muletas. Comienzan a follárselas: «corte». Una persona levanta la tapa de un contenedor de plástico, observa lo que hay dentro y comienza a follárselo: «corte». (Pacomio, comunicación personal, 2020b)



Trash Humpers, Harmony Korine, 2009
Make It, Don't Fake It, Julián Pacomio y Ángela Millano, 2018

Mientras Julián describe las escenas de los primeros minutos de la película, los dos siguen imitando el movimiento de los personajes del film. 5 minutos con 18 segundos de écfrasis visual hasta que Pacomio repite la primera línea de texto pronunciada por uno de los personajes del film: «*Vamos hombre, pateate esa tele, vamos*». Cambian de posición. Ángela, tumbada en el suelo con sus piernas abiertas y cubierta por una especie de conglomerado plástico, mira atenta al público y les explica que no es hasta el minuto 5 con 18 segundos que no se oyen las primeras palabras comprensibles de la película: «*Vamos tío, pateate esa tele, vamos*». Y que los diálogos a partir de ahí continúan así:

La chica soltera, la chica soltera va bien vestida, va bien vestida.
 La casada, la casada viste cualquier cosa, ella viste cualquier cosa.
 La chica soltera, la chica soltera, va adonde quiere.
 La casada, la casada, tiene un niño sobre sus rodillas. Sí, un niño sobre sus rodillas. Es rubia y con ojos azules. Primero la pones en una bolsa y haces esto. Así es como debes hacerlo. Así es, así es como debes hacerlo.
 Te dije que la mataría. Te dije que la mataría.
 Mi marido me lo enseñó y yo nunca lo olvidé. Coges una buena manzana y coges una de estas cuchillas de afeitar. ¿Ves?... Y la metes ahí, muy bien, muy profundo, tan profundo que no puedan

verla, entonces, te acercas a alguien con tú cara más dulce y le dices:
¿Quieres una manzana? Prueba.
(Pacomio, comunicación personal, 2020b)

Llegamos a la cuarta y última posición. Ángela y Julián encienden los motores de dos de los objetos de la escenografía. Ahora ellos se mueven solos y Pacomio de pie, cerca de la estructura metálica donde se sentó Ángela al inicio de la performance, explica que a partir del minuto 32 de la película los diálogos continúan así:

Somos la basura de todas las especies. Con nuestro corazón de león palpitando y nuestras ridículas caderas follando la basura. Tú dices que es estúpido, demoniaco. Yo digo que espléndido y justo. Simplemente echa un vistazo a este mundo, a los grises acontecimientos que la así llamada civilización nos ha ofrecido. Con sus botellas y latas y envoltorios con palabras que mienten y nos estrujan en pedazos. No somos mejores que los raviolis, somos el cieno y el pringue. Vestimos nuestros vestidos, nuestras colonias, nuestros perfumes, nuestro pelo está peinado y engrasado. Vivimos en cabañas inmaculadas con gatitos y cachorros, nos reímos de nuestras ocurrencias y hablamos con aires de élites y autoridades. Hemos depravado la obra maestra de Dios, la hemos asfaltado, vapuleado y fingimos que el mundo no está podrido. Alguien llama a la policía y entonces yo me pregunto ¿por qué castigar a estas hermosas criaturas cuyos rasgos angelicales son bailar y follar en basura? ¿no son acaso hijos de nuestra avaricia? ¿no los hemos comprado con nuestro dinero en efectivo? 3 pequeños demonios saltaron el muro, el muro, el muro, se lo tomaron todo a broma y mataron a todos. (Pacomio, comunicación personal, 2020b)

Apagan el motor y el público aplaude. *Make It, Don't Fake It* (2018) es la primera de las películas vivientes que pone en escena el colectivo Asleep Images. Bajo esta idea de cine sonámbulo, Julián Pacomio y Ángela Millano deciden iniciar un proyecto de investigación sobre la imagen cinematográfica que asentía sus premisas basadas –o como continuación– en el proyecto *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* de Mette Edvardsen (véase p. 209). Asleep Images se pregunta si puede una persona en sí almacenar-ser-representar-reproducir contenidos cinematográficos

como un gesto de cooperación lingüística con el espectador. Si el proyecto de Edvardsen invitaba a varias personas a memorizar e incorporar un libro como un gesto de aprendizaje colectivo que consiste en un proceso continuo de olvido y reconstrucción memorística, aquí Millano y Pacomio deciden desplazar la acción colectiva de Edvardsen a la cinematografía para preguntarse cuáles son las posibles diferencias si el mismo gesto de aprendizaje que activó Edvardsen es aplicado a la imagen audiovisual. Es decir que su premisa acerca de la persona como dispositivo cinematográfico nos acerca a los usos y prácticas simbólicas sobre las imágenes que podrían quedar «relegadas, olvidadas, flotantes o desaparecidas» pero que, sin embargo, siguen ahí, nos pertenecen de algún modo y nos poseen como fantasmas a lo largo de nuestras vidas. En la conversación que mantuvimos con ellos acerca de su práctica artística, nos cuentan cuáles son las relaciones que establecen con las imágenes y cuál es la fenomenología que atraviesa su proyecto de investigación.

Por un lado está el cómo te relacionas con las imágenes «adormiladas» que ocupan cierta presencia en tu memoria, y por otro lado está el cómo las buscas, persigues o activas para que sigan ocupando ese espacio y construir de acuerdo con ellas. No es solo una cuestión de trabajar con imágenes que ya están ahí, que te pertenecen en cierto modo, sino también de compartirlas o construir otras a partir de ellas. Quizás uno de los descubrimientos [del proyecto] es que diferentes tipologías de imágenes te permiten una relación u otra. Puedo diferenciar tres etapas: cómo almacenarlas-memorizarlas, cómo abordarlas, y cómo reproducirlas-compartirlas con otros. Un individuo como dispositivo cinematográfico estaría disponible para estas tres etapas. Las almacena en su memoria, se relaciona con ellas y las comparte con los demás. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Más que una película, *Trush Humpers* es «un objeto filmico no identificado». De toda la filmografía del director y guionista estadounidense, esta es su propuesta más radical. El mundo que presenta Korine es un mundo en completa oscuridad, un lugar donde cualquier relación solo es posible si está basada en su cosificación. Calles inhóspitas, interiores destrozados y misteriosos rituales escatológicos ponen en tela de juicio el mito del cine americano. Sin Hollywood ni glamour. Pero, sin

embargo, tal y como dejó dicho Losilla (2011), en el cine de Korine hay un cierto romanticismo negro: «un romanticismo de verdad, de patada en el estómago y codazo en el pecho, de rechazo visceral de una realidad transmutada en delirio pesadillesco». Al final, el film de Korine se despliega como una crítica radical al positivismo del progreso y nos recuerda que hemos sido estafados (poseídos) por un relato mitológico sobre la perfección, que nos ha llevado a soñar un sueño que no nos pertenece, a vivir una vida que no es la nuestra. Estamos ante el abismo y el mundo de Korine nos empuja al precipicio de la ausencia, al vacío y la desesperación. *Trash Humpers* es una película conceptual que desplaza el centro de un acontecimiento a lo periférico de lo periférico. Y es precisamente esta estética hueca y provocadora del film de Harmony Korine la que recuperan Millano y Pacomio para poder enfocar aquello que a primera vista pasa desapercibido. *Asleep Images* retoma el movimiento de la película para trasladar a escena la grosería o el mal gusto: lo sórdido de la periferia, las sombras a las cuales muchas veces o casi siempre están relegadas las prácticas no normativas comprendidas como sucias, oscuras, peligrosas...

Lo más interesante de *Make It, Don't Fake It* es lo que viene al final, después de las capas que va generando, después de reconstruir los diálogos, los movimientos, el sonido, las escenas, después de imaginarnos colectivamente la película, paso a paso, llegamos al movimiento autónomo de los objetos. Hay un cambio de plano radical, que ya no nos habla de la película sino que sin darnos cuenta nos hemos situado en otro lugar. Para reconstruir *Trash Humpers*, empezamos por los cuerpos, por el movimiento, pero con el transcurso de la *performance*, las imágenes no sólo nos ocupan a nosotros como *performers* sino que ocupan el espacio y ocupan la vida de los objetos/esculturas que hemos colocado ahí. Seguramente el objeto más importante de la pieza es el alambre con un pequeño motor que se mueve de forma lenta y suave entre las piernas de Ángela, de manera casi imperceptible. Después de todo el barullo, nuestros cuerpos sudorosos follándose esculturas y nuestro vocabulario vulgar, permanece ese objeto como si fuese un eco de lo que ha acontecido ahí en ese espacio en los últimos minutos. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

A lo largo de la *performance*, se recrean los primeros 5 minutos del film, el sonido, el texto y su visualidad. 5 minutos con 18 segundos que ahora son 24 minutos con 34 segundos. Según Ángela Millano, dilatar la temporalidad de las imágenes es un modo de abrir el espacio para habitarlo juntos. Algo que nos hace pensar en el uso y la vivencia del tiempo.

Esta es una película que como espectador te enfrenta a tus fronteras y estereotipos, a tus ideas de bien-mal, bonito-feo, agradable-desagradable, aceptable-inaceptable, correcto-incorreto, sano- loco. *Trash Humpers* muestra actitudes y personas que son por lo general rechazadas, veladas, excluidas por la moralidad de nuestra sociedad y en ese sentido abre el espacio a la otredad, y, hace evidentes nuestros límites haciéndolos saltar por los aires al mismo tiempo. [...] El trabajo con *Trash Humpers* creo que pone el dedo sobre llagas más incómodas, probablemente porque nos hace sentir insignificantes. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Asleep Images nace de la confluencia entre el cine y la coreografía como un ejercicio de pensamiento y ensayo *con* los cuerpos. Sabemos, desde que Yvonne Rainer presentó *The Mind is a Muscle* en 1968 que la danza también piensa y que los sentimientos son hechos [*feelings are facts*]. No solo el artista, o el coreógrafo, tienen la capacidad de articular discurso, sino que el intérprete, el bailarín, es también un cuerpo creador: un cuerpo pensante y tocante que nos habla con su sudor. El investigador en escénicas José A. Sánchez escribió en su proyecto *Desviaciones* (1997) que «existe un hueco entre la emoción y el pensamiento donde se produce algo que no es posible transmitir ni con el mero movimiento ni con la palabra».⁶⁶ Este hueco ha sido explorado, desde los noventa, por artistas y creadores que han trabajado la coreografía en sí misma como una práctica cada vez más abstracta y conceptual, a menudo como respuesta a la evolución de las artes visuales. La aparición del término *danza conceptual* en los noventa ofreció una forma de describir y visitar el enfoque de las ideas sobre la nueva

⁶⁶ «Podríamos trazar toda una genealogía histórica sobre cuerpos que han perdido la cabeza para pensar desde otro lugar: los creadores de la vanguardia histórica como los expresionistas con su noción de *patetismo* –un modelo de interpretación basado en la tensión física y el extatismo anímico–; los surrealistas con sus procesos de creación controlados por el cerebro dormido; o, el teatro de la crueldad de Antonine Artaud y los ejercicios sobre la limitación o negación del mismo cuerpo» (Sánchez, 1999).

objetividad de Cunningham por parte de una generación más joven que, sin alejarse de su atracción por lo bailable, se interesó por el teatro como institución. Los estudios de Bojana Cvejic sobre la danza contemporánea exponen que la danza conceptual de la Europa de los noventa «surgió de una crítica de la representación en el teatro, llevando el desacreditar el espectáculo de [Yvonne] Rainer (su *No Manifesto* de 1965) más allá, en una deconstrucción de la teatralidad en los actos y procedimientos de discurso autorreferencial con el uso del *readymade*, la citación y el collage» (Cvejic, 2015, p. 175). Asimismo, las reflexiones de Claire Bishop acerca de la participación en las prácticas artísticas, nos recuerdan que es revelador que los coreógrafos invitados, con más frecuencia, a actuar en museos y galerías de arte tienden a trabajar dentro de esta tradición conceptual, se interesan por el arte visual y no pierden su perspectiva entorno a la crítica institucional. Pero si bien la coreografía conceptual de Asleep Images consiste en mostrar lo que nadie atiende (lo periférico de lo periférico) y nos recuerda, como hizo W. J. T. Mitchell en *Iconología: imagen, texto, ideología*, de 1986, que «nunca podremos comprender una imagen a menos que no captemos los modos en los que ella muestra lo que no puede ser visto» (Bleeker, 2019, p. 67); su mirada hauntológica en lo performativo se diferencia de la espectralidad política del cine invisible de Víctor Iriarte en el hecho de que esta no trata de hacer presentes los contornos de una ausencia sino que despierta otras visualidades de lo visible, una imagen que ya está ahí pero que permanece dormida en algún lugar ignoto de nuestra conciencia.

Es un proyecto que trata de hacer visible lo visible, nada invisible ni nada *detrás de*, sencillamente tratamos de poner el foco en las imágenes dentro de las imágenes. *Asleep* (adormiladas) porque están ahí, pero sencillamente no de un modo activo. Lo que se desvela en *Asleep Images* son otros modos de visualización, diversas posibilidades de relacionarnos con la misma imagen. Llevo desde 2012 trabajando sobre el *remake*, en volver a mostrar, rehacer un producto cultural determinado, hacer que se vean cosas que ya estaban presentes pero no con demasiado impacto en su primera aparición. Ante la imposibilidad de sustituir una imagen concreta, individual e íntima por otra idéntica (ya sabemos que una experiencia solo puede ser substituida por la misma experiencia) no nos queda más remedio que aproximarnos a ella mediante otras estrategias.

Todo intento de recrear una experiencia o imagen pasada en el presente tiene como consecuencia otro acontecimiento, único y diferente al anterior. Por muy minuciosa que sea la descripción del color rojo jamás será equiparable a la experiencia de ver el rojo. Sin embargo, en esta repetición de lo sucedido, el presente se nos muestra *diferente*. Aquí remite al poder interno de la mente, al hecho de crear potencialidades paralelas al evento original. Es decir, *Asleep Images* es una suerte de juego de imágenes en el que volver a mostrar una imagen o experiencia siempre deviene en una imagen o experiencia nueva. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

La discusión sobre el modo en que la perspectiva produce una imagen del mundo visible, construida según una lógica ideológica particular, lo que podemos llamar punto de vista, es abordada por Maaïke Bleeker desde lo posdramático como si fuera el espejo del punto desde el que la escena representada es vista. En su noción del teatro como perspectiva, Bleeker toma de Hans-Thies Lehmann el término *posdramático* para referirse a un amplio rango de fenómenos que configuraron el nuevo teatro de Europa occidental en las últimas dos décadas y argumenta que la gran diferencia entre lo dramático y lo posdramático es un cambio en la lógica estética que subyace a la aparición de los diversos elementos que componen el evento teatral. Lehmann observa un «desplazamiento gradual de lo que llama la “arquitectura logocéntrica” típica del teatro dramático (con sus raíces en la tradición aristotélica) hacia una “arquitectura del paisaje” en el escenario contemporáneo» (Bleeker, 2019, p. 70). El teatro posdramático deconstruye el marco del drama, aquello que limita lo que queda dentro de la imagen y lo que se abre a otro mundo. Es en esta deconstrucción de una idea de totalidad dramática pautada por un *telos* o finalidad, que surgen nuevas estructuras poéticas que actúan con el «poder de-semantizador del cuerpo y la visualidad como tal» (p. 71). Recordemos que la deconstrucción, tal y como la entiende Laura Llevadot en sus estudios, «no es un ejercicio filosófico reservado a académicos afrancesados, la deconstrucción es una tarea política que trata de combatir la crueldad macabra de nuestro modo de pensar y actuar» (Llevadot, 2018, p. 49). Así es que *Asleep Images* deconstruye la perspectiva metafísica igual que vimos en el trabajo de Mette Edvardsen, cuando nos dimos cuenta de que los signos no siempre tienen su fundamento en algún tipo de original.

Otro momento de gran sorpresa fue cuando durante uno de estos ejercicios formales de aproximación y de reproducción de la película pudimos ser testigos de aquello que proyectamos en las imágenes pero que no está ahí. Intentando describir de manera minuciosa y aséptica una escena de la película *Paranoid Park* en el taller *Cómo ser una película* que hicimos en La Casa Encendida con motivo de la exposición de la obra de Gus Van Sant, un participante dijo: «Beer can on the table», cuando lo que el protagonista realmente apoya sobre la mesa es un vaso de agua. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Así Julián Pacomio y Ángela Millano invierten la jerarquía entre el habla y la escritura. En sus *performances*, decir con palabras no es una evidencia originaria y la escritura algo que representa o transcribe, es mediante el gesto de escribir con el cuerpo, que se abre la posibilidad de resignificar las realidades preconcebidas. Sus cuerpos recorren la cadena de significantes visuales, y al nombrarlos sin la presencia de los signos originales hace que sus significados se transformen en un espectro, la reificación de una presencia ilusoria. Los cuerpos significan *en* y a través de actos performativos, y nos recuerdan que lo que entendemos por naturaleza es un producto cultural más que algo natural dado: «Parece difícil evitar las oposiciones conceptuales como representación y presencia, significado y materialidad, cuando nos vemos confrontados con estrategias utilizadas en la escena posdramática contemporánea en parte porque parecen estar dirigidas al corazón de estas oposiciones, a jugar con ellas, desarrollando términos opuestos unos contra otros» (Bleeker, 2019, p. 73). La deconstrucción del marco teleológico produce experiencias ambiguas que son políticas no por aquello que representan, sino en las estrategias implícitas que atraen la atención hacia el problema de la visión en sí misma. *Asleep Images* rompe las líneas de fuga de nuestra perspectiva metafísica para recordarnos, como hizo W. J. T. Mitchell, que lo que no puede verse en una imagen ilusoria, o que tiende a ocultarse a sí misma, es precisamente su propia artificialidad.

La deconstrucción del modelo de perspectiva de la visión científica moderna del mundo, elaborada en las artes pictóricas y legitimada por la fotografía y el cine a lo largo del siglo XX como un método de representación infalible, como un sistema para la producción automática y mecánica de verdades, tanto sobre el mundo material como el mental, tiene

como correlato la ascendencia política y económica de Europa occidental: la perspectiva artificial conquistó el mundo de la representación bajo los estándares de la razón, la ciencia y la objetividad. Bleeker establece que «tanto la perspectiva artificial como la subsiguiente deconstrucción de marcos visibles son constitutivos de nuestra noción del mundo “tal y como es”. Una lectura en la que la deconstrucción no es entendida como un acceso a una plenitud metafísica que siempre estuvo ahí aunque bloqueada por el marco dramático» (p. 81), sino que por el contrario, el drama y su deconstrucción son constitutivos de la presencia como efecto, como fantasma.

Como Fox Keller señala, el mundo objetivo tal y como es visto, sin ningún punto de vista particular, está tan construido a partir de líneas de necesidades, proyecciones y deseos humanos como lo está, de manera más obvia, la imagen de la perspectiva a la que supuestamente se opone. No porque esté intencionalmente enmarcado por una construcción que se superpone a lo que está ahí para ser visto, sino porque el hecho de aparecer como algo natural, objetivo, que está ahí para ser visto, implica un punto de vista particular establecido, una visión dentro de la cual este es el mundo tal y como es. (Bleeker, 2019, p. 82)

Sabemos que Hollywood fue la gran máquina de visión del siglo pasado. «La máquina de los deseos», según Bernard Stiegler o Slavoj Žižek. La industria cinematográfica –que se erigió en paralelo a los primeros sistemas de producción en masa de Henry Ford–, ha distribuido, junto con sus películas, el «derecho de mirada»⁶⁷ y la subjetividad humana. Su cadena de

⁶⁷ «La expresión *derecho de mirada* [según Jacques Derrida] es desde luego una expresión muy equívoca. Puede significar autoridad abusiva, la autoridad usurpada, violentamente apropiada o impuesta allí donde no tenemos “naturalmente” derecho. La ley de la mirada, por otra parte, es en sí una autoridad contra la cual uno puede rebelarse. ¿Quién tiene derecho de mirada sobre quién? El derecho, todo derecho, es en cierta forma derecho de mirada; todo derecho da derecho de mirada. Derecho igual “derecho de mirada”. Kant lo recordaba, no hay derecho sin el poder de ejercer la fuerza para hacerlo respetar. Así pues, no hay derecho que no consista en otorgar a un poder un derecho de control y vigilancia, por lo tanto un derecho de mirada, allí donde nada lo asegura “naturalmente”. [...] Se trataba de saber, de una manera general, qué vincula lo jurídico, o lo jurídicopolítico, con la vista, la visión, pero también con la captación de imágenes, con su utilización. Queda por saber quién, en suma, está autorizado a mostrarse, pero en primer lugar a mostrar, montar, almacenar, interpretar y explotar las imágenes. Pregunta intemporal, pero que cobra hoy dimensiones originales. Habría que abordar esta especificidad a través de la cuestión muy general del derecho de

producción ha fabricado las grandes historias con las que nos hemos identificado y ha sido, precisamente, mediante los procesos de identificación con sus imágenes y argumentos que se han forjado los moldes, las leyes y los valores con los que hemos aprendido a vivir y relacionarnos. El mito del éxito, la superación personal y el amor romántico, por ejemplo, son algunas de las grandes ficciones que traspasaron la pantalla y que todavía hoy vivimos como verdades naturalizadas. Este fenómeno es el que Jacques Derrida atribuye a una idea de «archi-cinematografía» de la vida de la psique. Cuando el filósofo insiste en que «el futuro pertenece a los fantasmas» plantea la cuestión de la cinematografía como una economía basada en la libido. Así es que la memoria técnica, siempre en proceso de escritura, constituye también la memoria viva y sus proyecciones de deseo. Si el futuro pertenece a los fantasmas, su devenir será siempre repetición y reaparición de lo reprimido: la reactivación de los muertos y su virtualización. De hecho fue Harmony Korine quien dejó dicho en su carta dirigida a La Hermandad del Dogma 95 *The confession of Julien Donkey – Boy* (1999) que «el cine sostiene la vida, captura la muerte en su progreso» [*Cinema sustains life. It captures death in its progress*].

Asleep Images nos recuerda que atravesamos continuamente las fantasías que desde pequeñas vimos en la gran pantalla. Repetimos sus gestos, su parla e incluso sus decorados. En este sentido podríamos pensar, igual que hizo Derrida,⁶⁸ que somos nosotros las huellas, espectros de una

mirada, que desborda a la vez este tiempo y esta cultura. No vamos a embracarnos en una vasta cuestión que nos llevaría a la Biblia, a Platón y hasta el problema de la mirada en otras culturas. Pero, aun si nos contentamos con platearla en el territorio extremadamente determinado de nuestro tiempo, y habida cuenta de la tecnología de las imágenes, hay mucho que hacer. Hay mucho que decir, ya se trate del derecho a *penetrar* en un espacio “público” o “privado”, hacer entrar, en la “propia morada” del otro, el ojo y todas las prótesis ópticas que son las cámaras, los aparatos gráficos, etcétera, o, una vez más, de a cuestión del derecho de saber quién posee, quién puede apropiarse, quién puede seleccionar, quién puede mostrar las imágenes, ya sean ellas directamente políticas o no. Me había valido de esa expresión, *derecho de mirada*, a propósito de la fotografía, de una obra gráfica silenciosa cuyas matrices narrativas ya había hecho proliferar, pero esto desborda ampliamente la cuestión del arte, o de la fotografía como arte. Conciérneme a todo lo que, en el espacio público de hoy, está regulado por la producción o circulación de las imágenes, reales o virtuales, y por tanto de las miradas, los ojos, las prótesis ópticas, etcétera» (Derrida y Stiegler, 1998, p. 48).

⁶⁸ En la película *Ghost Dance* (1983), dirigida por Ken McMullen, Jacques Derrida responde a la pregunta «¿Cree usted en los fantasmas?» con la siguiente reflexión: «En primer lugar, le preguntas a un fantasma si cree en los fantasmas. Aquí, el fantasma soy yo. Desde que me han pedido que me interprete a mí mismo en una película más o menos improvisada siento como si dejara que un fantasma hable por mí. Paradojalmente, en lugar de interpretarme a mí mismo sin saberlo, dejo que un fantasma ventrílocule mis palabras o haga mi papel, que

cultura visual que nos dicta cómo ser y cómo vivir a través de su mercado libidinal y la reproducción constante de sus estereotipos.

Mi primer pensamiento va para Mary Poppins o alguna película romántica de chica-desea-amor-de-chico, obvio, ¿no? Quizás personalmente lo que más me interesa en la idea de la huella que dejan las imágenes en nuestro cuerpo es lo que sucede a un nivel más pequeño, literalmente sobre el cuerpo. Es decir, en los gestos que aprendemos a hacer a partir de las imágenes que nos acompañan cada día, en cómo el cuerpo se adapta a lo que socialmente se entiende/demanda/reproduce de él. En cómo las adolescentes se miran al espejo una y otra vez absorbiendo los mofletes desde el interior de la boca para tener unos pómulos marcados mientras dejan que su boca quede entreabierta. Y por otro lado, ellos lo hacen dejando caer la cabeza hacia atrás ligeramente ladeada marcando la nuez, con párpados caídos y mirada desinteresada. (Millano, comunicación personal, 2020)

El filósofo español Carlos Fernández Liria, en una entrevista que le hizo Pablo Iglesias en su programa *Otra vuelta de tuerka* fue preguntado acerca de una película que le había marcado, qué película había sido especialmente importante para él, a lo que Fernández Liria responde: «*Ben Hur*, toda mi cabeza es *Ben Hur*». En esta anécdota hay un detalle que me fascina: «Mi cabeza es *Ben Hur*». Entender el

es aún más divertido. El cine es el arte de los fantasmas, una batalla de fantasmas. De eso creo que se trata el cine cuando no es aburrido, es el arte de permitir que los fantasmas vuelvan. Por lo tanto, si soy un fantasma, pero creo que hablo con mi propia voz, es precisamente porque creo que es mi propia voz que permito que sea tomada por otra voz. No cualquier otra voz sino la de mis propios fantasmas. Así que los fantasmas existen. Y es el fantasma el que te responderá. Tal vez ya lo han hecho. Todo esto, me parece, tiene que ver con un intercambio entre el arte del cine en su forma más original e inédita y un aspecto del psicoanálisis. El cine más el psicoanálisis es igual a la ciencia de los fantasmas. Ahora el teléfono es el fantasma. Lo que Kafka dice sobre la correspondencia, sobre las cartas, sobre la comunicación epistolar también se aplica a la comunicación telefónica. Y creo que el desarrollo moderno de la tecnología y las telecomunicaciones en lugar de disminuir el reino de los fantasmas, como lo hace cualquier pensamiento científico o técnico, está dejando atrás la era de los fantasmas como parte de la era feudal con su tecnología algo primitiva como una cierta edad perinatal. Mientras que yo creo que los fantasmas son parte del futuro y que la moderna tecnología de las imágenes, como la cinematografía y la telecomunicación, aumenta el poder de los fantasmas y su capacidad para perseguirnos. Es justamente porque deseaba tentar a los fantasmas que acepté aparecer en una película».

funcionamiento de una mente como un película. Inmediatamente Fernández Liria bromea diciendo que en su cabeza solo existe *Ben Hur* y por eso no le cabe nada más. Yo me pregunto acaso si no he pensado alguna vez en que mi cabeza no es otra cosa que *The Man from London* de Bela Tarr o *Satántango*, ¿o acaso *El paso suspendido de la cigüeña* o *El viaje de los comediantes* de Theo Angelopoulos? Eso es, podría decir que mi cabeza funciona como la filmografía completa de Theo Angelopoulos, o incluso la serie *The Wire*, y por eso no me cabe nada más. Es inquietante pensar que la mente y el cuerpo de una persona puede funcionar como si se desplazase exclusivamente por el metraje completo del director o de una película, por imágenes que ya has visto y que siguen ahí. Y no hay más. (Pacomio, comunicación personal, 2020)

Imágenes durmientes, habitantes en nuestros cuerpos que esperan a ser reproducidas una y otra vez como si fueran el guión de nuestras vidas. Así, en las performances de Asleep Images lo que se pone en marcha es una actitud existencial acerca del cuerpo como algo que se percibe poblado de presencias inmateriales que nos persiguen y nos hacen bailar hasta el extremo de la psicosis. Julián Pacomio y Ángela Millano desplazan lo espectropolítico en lo coreográfico, su escritura consiste en un proceso de deconstrucción de la memoria técnica y los marcos epistemológicos preconcebidos. Su práctica artística opera en la doble valencia de la imagen espectropolítica: «Cuando vemos una película, *estamos siendo* una película, y cuando *somos una película*, estamos viendo una película» (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020). En este movimiento, Asleep Images propone volvernos a relacionar con las imágenes que ya están ahí, en nuestra memoria. Sus coreografías de la imagen se pueden entender entonces como zonas grises de negociación cultural en las que se ensaya y se comparten normas estéticas según las formaciones sociales que producen.

Coreografías de la mirada: *Psycho*

Universal	Universal.
Universal Pictures. A Paramount release.	Universal Pictures.
	Una gota de sangre roja digital cae sobre un charco de sangre rojo digital.
Fondo gris. Líneas negras horizontales.	Fondo verde. Líneas negras horizontales.
	Imagine Entertainment
Alfred Hitchcock. Líneas negras horizontales sobre fondo gris. Psycho	Líneas verdes horizontales. Psycho. Líneas verdes verticales sobre fondo negro. Vince Vaughn
Líneas grises verticales sobre fondo negro. Anthony Perkins.	Líneas verdes verticales sobre fondo negro. Juliane Moore.
Líneas grises verticales sobre fondo negro. Vera Miles.	Líneas verdes verticales. Viggo Mortensen.
Líneas grises verticales. John Gavin	Líneas verdes verticales. William Macy.
Líneas grises horizontales. Créditos. Líneas grises horizontales. Créditos.	Líneas verdes horizontales. Créditos. Líneas verdes horizontales. Créditos.
Líneas grises horizontales. Janet Leigh	Líneas verdes horizontales. Créditos.
Líneas grises horizontales. Joseph Stefano y Robert Bloch.	Líneas verdes horizontales. Joseph Stefano y Robert Bloch.
Líneas grises horizontales. Créditos.	Líneas verdes verticales. Créditos.
	Líneas verdes verticales. Créditos.
	Líneas verdes horizontales. Créditos.
	Líneas verdes horizontales. Créditos.
Más créditos.	Líneas verdes horizontales. Créditos.
Líneas grises horizontales. Créditos.	Líneas verdes horizontales. Créditos. Líneas verdes horizontales.
Líneas grises horizontales. Créditos.	
Líneas grises horizontales. Dirigida por Alfred Hitchcock.	Dirigida por Gus Van Sant.

Minuto 2 con 19 segundos.	Minuto 2 con 32 segundos.
Se ve una vista aérea de una gran ciudad	Se ve una vista aérea de una ciudad.
A la izquierda la estructura de un edificio en obras.	Se ven muchos edificios. Entre ellos resaltan dos grandes rascacielos.
En el centro un edificio algo más alto, sobre él una antena de telecomunicaciones.	Sobre uno de los rascacielos ondea una bandera de los EE. UU.
La cámara gira despacio. Abajo una carretera con tráfico fluido	La cámara avanza. Abajo las calles de la ciudad están vacías. Apenas hay tráfico.
Aparecen unas letras: PHOENIX, ARIZONA.	La cámara sigue avanzando. PHOENIX. ARIZONA.
La cámara sigue girando. Deja atrás un edificio mediano en el que se lee: Hotel Adams.	La cámara avanza y se acerca a un edificio blanco, repleto de ventanas.
A la derecha hay más edificios.	El edificio es alto pero es un poco más bajo que los rascacielos anteriores.
	La cámara sigue avanzando.
11 DE DICIEMBRE	11 DE DICIEMBRE DE 1998

(Pacomio, comunicación personal, 2020a)

Este es el inicio textual de *Psycho* (2019), la segunda realización escénica del colectivo Asleep Images. En esta ocasión los *performers* deciden reproducir el conocido *thriller* de Alfred Hitchcock y el *remake* homónimo que relató Gus Van Sant en 1999 a la vez. Ángela es la película de Hitchcock y Julián, el film de Gus Van Sant. Ellos son dos películas que se hacen eco la una en la otra. En el prólogo que escribió Jacques Derrida en *Canallas. Dos ensayos sobre la razón* (2005), el filósofo explica que Eco «pudo haber fingido la repetición de una última sílaba de Narciso para proferir otra cosa, en verdad para firmar en ese momento con su nombre, como para retomar la iniciativa de responder de forma responsable, desobedeciendo la inyunción soberana y haciendo fracasar la tiranía de una diosa celosa» (Derrida, 2002, p. 10). Eco da a entender a quién quiere oírlo —«a quien puede querer oírlo»— algo distinto a lo que parece decir.

Aunque repite sin ningún simulacro lo que acaba de oír, otro simulacro interviene entonces para sustraer su respuesta de la simple reiteración. Dice de manera inaugural, declara su amor, llama por primera vez repitiendo el «¡Ven!» de Narciso, convirtiéndose en el eco de una palabra narcisista. Desborda de amor, desborda con su amor las interpelaciones de Narciso de las cuales ella parece reproducir tan solo la caída o el envío. Correspondencia disimétrica, como siempre desigual, desigual a la igualdad de uno respecto a otro: origen de la política, cuestión acerca de la democracia. (Derrida, 2005, p. 10)

Con su interpretación de la palabra de Eco, Derrida presenta la relación entre sus dos conferencias «La razón del más fuerte (¿Hay Estados Canallas?)» y «El “Mundo” de las Luces por venir (Excepción, cálculo y soberanía)», pronunciadas con tan solo un mes de diferencia en verano de 2002. Una relación que se define en «el cruce de lo imprevisible y de la repetición, en ese lugar en donde de nuevo cada vez, por turno, de una vez por todas, no se ve *venir* lo que queda *por venir*». Esta llamada al por venir de sus discursos es lo que dará pie a su análisis sobre una democracia inmunda (como espectro o aporía), una democracia *por venir* que sirve al filósofo para deconstruir la perspectiva onto-teleológica y metafísica que «genera las peores violencias en nombre de un ideal [democracia real] virtuoso y originario totalmente puritano» (Llavadot, 2018a, p. 66). Recuperamos esta llamada de Derrida contra el ideal originario para ver cómo opera en *Psycho* la diferencia [*différance*]⁶⁹ en el ámbito de la visualidad. Diremos entonces que lo que se pone en juego en el *volver a hacer* de *Psycho* es una deconstrucción a la ficción identitaria del texto original.

El hecho de poner una película al lado de la otra, siendo la misma película pero otra, hace que salten a la vista las diferencias. Y es así como hemos trabajado, intentando ser fieles a lo que es igual y

⁶⁹ «La *différance*, que Derrida escriu incorrectament amb *a*, designa a nivell espacial un diferir entre coses, un no ser igual, però sobretot, en la seva dimensió temporal la *diferència* difereix, es dona per a més tard, sempre a través d'un rodeig que no arriba mai a l'extasi de la presència immediata. *Différance*, amb *a*, com *diferència* amb *z*, assenyala també alguna cosa d'essencial en la crítica de l'escriptura (logocentrisme) que Derrida du a terme, i és que la diferencia entre *diferència* i *diferencia* amb *c* només és llegible, només es dona en el text, tal com la masculinitat només s'afirma en els cossos de les dones» (Llavadot, 2018, p. 96 de la edició catalana, Gedisa).

dejándonos guiar por las diferencias. Está claro también, que a la hora de ser dos personas invocando, con sus presencias, dos películas, no solo aparecen estas, sino que los cuerpos también dibujan otra. En nuestro afán de mostrar *Psycho* (1960) y *Psycho* (1998), Julián y yo nos detenemos en posturas, objetos y palabras que traen ambas películas al aquí y ahora, pero que también construyen otra experiencia que tiene los tonos y la tensión de las películas pero que no es ninguna de las dos, sino otra cosa. [...] En mi cabeza queda siempre un gusto de boca de las palabras dichas. El eco de lo que hemos estado haciendo coge volumen en cada silencio y se deja degustar. Imagino que los espectadores recorren una y otra vez nuestras palabras (las que han escuchado atentamente y las que han oído a lo lejos y ahora tienen opción de rescatar) haciendo el espacio cada vez más presente y definido, donde los muebles, colores y cuerpos son cada vez más visibles. Imagino también que intentan intuir cómo es esa conversación que está sucediendo pero que no se oye o incluso recordar los diálogos de la película que alguna vez vieron. Supongo que hay un deseo de ver hasta dónde pueden ir estos cuerpos en el relato y en la creación de imágenes, ver cuánto puede dar de sí el juego basado en el uso exclusivo de nuestra presencia. Y siento que cuando estamos ahí se despierta en el público un deseo de acompañarnos en la historia, de dejarse llevar. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

En la deconstrucción del objeto cinematográfico, Asleep Images pone en tensión las oposiciones de imagen/realidad, cosa/signo, escritura/oralidad o identidad/diferencia para mostrar que lo que primero que aparece como término privilegiado y original es tan secundario y dependiente como el término menor al que supuestamente da origen: «El original “real para sí mismo” sin la agencia de los signos, la presencia definitiva, está constituido por esos signos. Al mismo tiempo, esto implica que los signos secundarios –como los textos que representan un mundo anterior– dejan de ser secundarios. En cambio ellos se vuelven parte de un mundo en el que los signos nunca están ausentes. Su significado, entendido como una relación con aquel mundo de los signos, se transforma en fantasma» (Bleeker, 2019, pp. 81-82). Así, las palabras y los gestos funcionan como un conjuro a lo que está ahí para ser visto pero que permenece oculto bajo la sombra de su imagen. El conjuro, deconstrucción por repetición, «solo es posible a través

de la diferencia que designa a nivel espacial un diferir entre cosas, un no ser igual, pero sobre todo, en su dimensión temporal, la *différance* difiere, se da para más adelante, siempre a través de un rodeo que no llega nunca al éxtasis de la presencia inmediata» (Llevadot, 2018a, p. 103) y que señala, en última instancia, la imposibilidad de toda identidad como una ilusión de su presencia.

Marion ha salido de la habitación y se encuentra en el porche con el chico de la recepción que trae una bandeja con comida. Deciden comer en el despacho de él. El despacho es un sitio raro, porque está lleno de muebles y de animales disecados, de pájaros disecados que les miran. Se sientan. Ella comienza a comer y él le dice «comes como un pajarito» y comienza una conversación que es cada vez más profunda pero también cada vez más tensa, hasta que en un momento ella le da un consejo de cómo tratar a su madre y a él le sienta fatal, se enfada y se produce una violencia, una tensión que no le gusta. Así que encuentra cualquier excusa, dice que tiene que irse, que tiene que levantarse muy temprano. Se despide y se va.

Él se ha quedado solo en el despacho, porque Marion se ha ido asustada, mueve un cuadro y se ve que hay un agujero en la pared por el que él la espía mientras ella se está desnudando. En ese momento él sale decidido del despacho como si hubiera tenido una idea, va a su casa y se sienta un momento en la cocina. Mientras tanto ella, que se ha quedado en el cuarto, lo que ha hecho ha sido apuntar en un papel el dinero que le quedaba, hacer las cuentas, y para no dejar rastro decide romper el papel y tirarlo por el retrete. Después se desnuda y se mete a la ducha.

Marion está escondiendo el dinero. Y empieza a oír unas voces fuera. Se asoma a la ventana. Y se da cuenta de la que las voces vienen de la casa. Hay una discusión acalorada entre la mujer y el chico. Fuerte, tensa. Ella se asusta. Pero inmediatamente él regresa y se encuentra con Marion en el porche. Y él trae una bandeja con comida. Primero iban a comer en la habitación de Marion pero después él decide que mejor en su despacho. Su despacho está dentro de la recepción. Entran en el despacho, que es una habitación pequeñita dentro de la recepción y todas las paredes de la habitación están llenas de animales disecados. Pájaros disecados. Marion toma asiento. Se sienta en el sofá. Se da cuenta de que hay un montón de pájaros disecados con los ojos abiertos mirando hacia ella. Marion no tiene mucha hambre pero él insiste en que coma. Ella le da un muerdo a un sándwich y él le dice «comes como un pajarito». Comes como un pajarito. Con todas la paredes llenas de pájaros disecados. Ella se asusta un poco.

Ella está comiendo el sándwich. Se asusta porque la conversación se tensa. Ella le da un consejo a él que se lo toma muy mal. Entonces ella decide irse. Pero él intenta calmarla. Está solo y le viene muy bien la compañía. Pero bueno, ella se va. Vuelve a su habitación. En este momento, él

descuelga un cuadro de la pared. Y a través de un agujerito la espía. Ella en la habitación, se desnuda. Se pone cómoda, se pone una bata. Y él se masturba mientras la ve desnudarse. Él vuelve a poner el cuadro. Se vuelve a su casa. Se sienta en la cocina. Agarra una manzana roja con sus manos. Marion mientras tanto está sentada en el escritorio. En una libreta anota el dinero que se ha gastado hasta ese momento. Después rompe el papel donde ha escrito las cantidades de dinero para no dejar ninguna pista. Y lo tira por la cisterna. Entones Marion se desnuda. Y se mete en la ducha.

(Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Lo que nos muestra *Asleep Images* no es la diferencia entre dos filmes, sino la diferencia constitutiva que deviene en cualquier ficción de identidad visual, por eso su relato es siempre abierto e inconcluso, no opera mediante la identificación con las imágenes sino que se presenta como un mecanismo de desidentificación con la ficción⁷⁰ que sostiene.

Y, aunque la dificultad aparece por sus múltiples diferencias, comenzamos a trabajar, paso a paso, a partir de sus similitudes. ¿Cómo encarnar/memorizar las imágenes de una película? A partir de ahí se abre la posibilidad performativa del proyecto. Igualmente, hay dos ideas que nos han acompañado y que nos han ayudado a

⁷⁰ La ficción es la «simulación de la realidad que crean las obras de arte y el diseño cuando desarrollan un mundo imaginario. Si asumimos la crisis que se ha evidenciado, por una parte, en el modelo de creación de imágenes desde la mimesis, como garantía de una representación verdadera, científica y objetiva de la realidad; y por otro lado, los problemas que ha generado la ficción clásica con la producción de clichés y estereotipos raciales, culturales, nacionales, sociales, económicos y emocionales en las producciones de cine de Hollywood, en los medios de comunicación de masas o con la “tele-realidad”, la ficción más que nunca se presenta como una herramienta de de-construcción de las consecuencias de la mimesis, pero también como una oportunidad de ampliación de las posibilidades de sí misma. Así lo demuestran muchas de las experimentaciones artísticas de las últimas décadas, que han cuestionado sus estructuras tradicionales introduciendo en ellas mecanismos de ficción ajenas». *Abecedario anagramático*, Plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas SUBTRAMAS, 2013. [en línea] [consultado: 15 de mayo 2020].

URL: subtramas.museoreinasofia.es

comprender el trabajo de Mette Edvardsen. Estas son las de «epílogo» de Agustín Fernández Mallo y la de «libro interior» de Pierre Bayard como un «conjunto de representaciones míticas, colectivas o individuales, que se interponen entre el lector y todo relato escrito, y que cincelan su lectura a sus espaldas».⁷¹ El «epílogo» de Fernández Mallo remite a la idea de *remake* y a las infinitas posibilidades que tiene una imagen de multiplicar las formas de mirarla y parecer que siempre estamos ante una imagen novedosa. Así lo cuenta con sus palabras: «... y pienso que cada vez que lees o vuelves a pensar en un libro estás escribiéndole un epílogo y que todas las cosas dignas de existir han sido creadas para ser vistas al menos dos veces, y pienso que cada vez que miras una película estás filmando de nuevo una película, y mientras más pienses en ese libro o en esa película, más epílogos superpones, capas y capas de epílogos, todo un bloque de epílogos sumándose sin interferencias entre sí».⁷² El libro incorporado de Edvardsen *I Am a Cat* (2018) ha sido escrito por ella y por Soseki Natsume igual que *El hacedor (de Borges) remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo ha sido escrito por él y por Jorge Luis Borges. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Cuando Julián y Ángela repiten en escena las dos películas, las escriben *con* la imaginación del público que les acompaña, lo que se performa es precisamente la correspondencia disimétrica («desigual a la igualdad de uno respecto a otro») que Derrida atribuye a la desobediencia de Eco. Son dos películas que se encuentran en su similitud diferente. Su temporalidad solo coincide, se superpone, cuando los personajes conversan. Es entonces cuando la *performance* se detiene en seco, queda en *pause*, y se ve *venir* lo que queda *por venir*. Es entonces, con la ausencia de movimiento, acción y palabra, cuando la imagen se abre a una visualidad por venir: la promesa impredecible y potencialmente disruptiva que tiene lugar en el aquí y ahora.

Si pienso en el espacio de un modo más concreto, no ya en el sentido de los múltiples lugares de relectura e interpretación que se abren en el lector/público, sino en el espacio relacional que propone un libro, una película o una performance, es obvio que hay una cuestión acerca

⁷¹ En: *Cómo hablar de libros que no se han leído*, Pierre Bayard (Anagrama, 2008).

⁷² En: *Trilogía de la guerra*, Agustín Fernández Mallo (Seix Barral, 2018).

de la reproductibilidad o irreproductibilidad del momento. El libro y la película proponen una situación de *la-cosa-libro interior-yo*, mientras que creo que *The time has fell asleep in the afternoon sunshine* (proyecto en el que nos basamos para Asleep Images) y cualquiera de nuestras piezas, proponen un *ala-cosa-libro interior-nosotros*. Nuestras escenas proponen una convivencia, un momento, un espacio en el que estar juntos con las palabras y las imágenes. Y es aquí cuando, de repente, me acuerdo de una anécdota que mi madre me ha contado más de una vez. En sus años universitarios, mi madre compartió su cuarto durante un tiempo con una estudiante invidente a la que le leyó *Cien años de soledad* en voz alta. Después, charlando con ella, mi madre se dio cuenta de que su compañera se había imaginado a Úrsula exacta a como ella la pensaba, quizás esto había sido fruto de la entonación o de una comunicación no escrita en las palabras que está en ese lugar del *estar juntas*. Quizás ellas se encontraron con Úrsula de algún modo... Respecto a las temporalidades, me gusta pensar que el tiempo se para, o que todos los tiempos posibles conviven a la par. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Psycho suspende el tiempo igual que lo hacían las repeticiones de Dora García en su proyecto *Segunda Vez* (véase p. 142). Abren una grieta temporal en la que todos los tiempos son tiempos posibles. Mientras Julián y Ángela invocan una visualidad interior e intersubjetiva, el público, que está dispuesto a los laterales de la sala, reproduce los ecos de la película en su memoria y reproduce también el deseo expectante de su propia mirada como espectador. Casi todos conocen el final: la muerte de la protagonista en manos de Norman Bates, acechado por el fantasma de su madre. Sabemos que el espectro que atraviesa el cine de Hitchcock es el fantasma materno, origen de los procesos de individuación y de la ficción identitaria, de la división entre el yo ficticio y el otro; y, sabemos también que la psicosis surge como una «alteración de la realidad» cuando algo en esta ficción se rompe. Esta alteración, que ha sido el motivo central de la oscuridad psicológica del cine de Hitchcock, es también el motor que mueve la escena de Ángela Millano y Julián Pacomio. Pero aquí el final acontece de otra forma. Hacia el minuto cuarenta de su actuación, las luces de sala se desvanecen y ellos dos se acercan al público para contarles de uno en uno el final de la historia. La imagen es ahora a un gesto de intimidad

que ocurre de boca a oreja. Mientras la luz va apagándose poco a poco, en el suelo de la sala de teatro se proyecta una imagen casi imperceptible: la aparición del fantasma.

El último gesto performativo de Julián y Ángela al acercarse a las personas del público y contarles la última secuencia del *thriller* susurrando como si esta viniera de lejos, culmina con la audición de la icónica escena de la ducha, el asesinato de Marion Crane. Tal y como comenta Pacomio, la mirada de Carolina Campos –la dramaturga que les acompañó en la concepción del desarrollo de la pieza–, junto con la intuición de la directora técnica Leticia Skrycky, hizo posible la doble aparición espectral que da paso al final inconcluso de *Psycho* (2019). Así es que el trabajo coreográfico y de narración que se despliega a lo largo de los 45 minutos que dura la performance sirven de prólogo para la breve aparición del fantasma: la imagen técnica. La doble proyección del rojo de la sangre derramada del cuerpo de Mairon en *Psycho* (1960) y *Psycho* (1998) se superpone en la pantalla-territorio de la sala de teatro mientras de lejos se escuchan sus gritos desvaneciéndose lentamente. Después de esta aparición, que Pacomio describe como «la luz de un televisor reflejada en la pared», los *performers* abandonan la sala y el público permanece en el espacio observando la ausencia de sus cuerpos, sus rastros y sus latencias.

Cine y telepresencia: lo espectropolítico en lo coreográfico

La ficción como infraestructura simbólica, creadora de mundos, tiene la capacidad de apropiarse la imaginación, sus espectros y fantasmagorías, sus dominaciones y sus relaciones de poder. La ficción opera en el inconsciente, es aquello que pasa sin ser dicho [*What-goes-without-saying*], que diría Barthes. A lo largo de la puesta en escena de *Psycho* (2019) de Asleep Images oímos las imágenes de las películas de Hitchcock y Gus Van Sant mientras en escena vemos a Julián y a Ángela moviéndose como hacían sus protagonistas. Ellos son Hitchcock y Gus Van Sant, pero también son Marion y Norman, Anthony Perkins y Vera Miles. Son también el coche y el policía, la silla, la cómoda, el jarrón y el cuadro que cuelga de la pared. Actúan de cámara y de guión. Sus cuerpos son escritura en constante tránsito y agitación.

Me gusta pensar lo que sucede como el rastro que queda de la película tras pasar por el cuerpo. A lo largo de nuestra investigación han habido dos preguntas que nos han acompañado siempre como un subtexto: ¿Qué le sucede a la película al pasar por el cuerpo? Y, ¿qué le pasa al cuerpo al ser atravesado por la película? En *Psycho* la película ha quedado atrapada en un espacio cálido y algo tenso que Julián y yo hemos ido preparando. Como si lo que hacemos fuera un puro preparar las condiciones para que la película aparezca de una manera onírica e indirecta, como una aparición espectral. Y los cuerpos... los cuerpos van de precisos descriptores a blandas encarnaciones, como si fueran cogiendo peso, como si fueran llenándose del tiempo, de la tensión y del espesor de las imágenes hasta desaparecer.

[Cuando somos una película] Aparecen las imágenes en el espacio y en la comunicación; aparece la película en la carne; aparece la película en la imaginación; aparece el recuerdo de la película; aparece la curiosidad por la película; aparece la reescritura, la reinterpretación. Aparecen las condiciones del soporte-cuerpo, no es importante el *yo* o el *cuerpo como sujeto identitario*, sino que este aparece más bien como esa «mezcla imperfecta de carne y palabra» de la que habla Alba Rico y que nosotros hemos citado tantas veces... Por ello, no sé si lo llamaría desposesión, sino que remite más a una posesión y re-posición de la cosa en/desde otro lugar. ¿Es un cuerpo poseído por la película?, ¿es un cuerpo en posesión de una película?, ¿dónde está exactamente la película?, ¿en el cuerpo?, ¿en el espacio?, ¿en la comunicación?, ¿es la película aquí y ahora igual que allí? Persiguiendo estas preguntas es cuando aparece una coreografía. De alguna forma es como si estuviéramos desdoblado los mundos que hay dentro de una imagen y que aparecen *en* la realidad. Lo que nosotros hacemos visible, lo que aparece, ya estaba ahí, contenido de algún modo en la imagen, en sus posibilidades. Pienso en los términos de potencia y acto de Aristóteles, pero no ligados a la necesidad de ser una u otra cosa, sino a la multiplicidad de potencialidades presentes en algo ya definido en acto. Como todo eso que está ahí en la imagen sin ser el centro de ella pero no por ello está fuera de ella. Es como ir hacia un adentro infinito y quizás sí, [en

referencia a la anterior pregunta], en virtud de la imaginación. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

El acontecimiento cinematográfico como tránsito mediúmnicamente hace que sobrevenga una suspensión del individuo debido al ingreso en una naturaleza ajena. Las ideas que Mark Fisher desarrolla en *Lo raro y lo espeluznante* (2018) acerca de lo alien o de la fascinación por el afuera, de nuestra relación con entidades extrañas o forasteras, tienen que ver con el «hechizo que lanzó el concepto freudiano de lo *unheimlich*», que, según explica, su mejor traducción tendría que ver con la sensación de «no sentirse en casa» (p. 9). Si bien Fisher no comparte la resolución freudiana acerca de la reducción del término al complejo de castración por ser «tan decepcionante como cualquier desenlace manido de una historia de detectives de pacotilla», lo que fascina al crítico inglés es el racimo conceptual que circula en su ensayo. «La repetición y el doble: otra pareja siniestra que se duplica y se repite a sí misma y que parece estar en el centro de todos los fenómenos siniestros que Freud identifica. [...] Lo raro es *aquello que no debería estar allí*. [...] El *collage* de *dos o más cosas que no deberían estar juntas*» (pp. 10-11). Sin embargo, lo espeluznante no suele emanar de espacios cerrados, domésticos y habitados.

Hallamos lo espeluznante con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano. ¿Qué tuvo que suceder para causar aquellas ruinas, aquellas desapariciones? ¿Qué tipo de entidad tuvo que ver con ello? ¿Qué clase de cosa fue la que emitió un grito tan *espeluznante*? [...] Lo espeluznante está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción. ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse en el ámbito psicoanalítico (si no somos lo que creemos ser, ¿qué somos en realidad?), pero también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. El Capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital emerge más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial». (p. 13)

Podemos entender entonces, que lo espectropolítico en lo coreográfico sugiere un estado del cuerpo poseído por *los afueras de la imagen*, aquello que se encuentra más allá del *adentro* (o lo propiamente humano), más allá de nuestra «percepción estándar, cognición y experiencia». Es decir que lo

espectropolítico se da cuando una entidad foránea nos posee y actúa alterando el curso normal de nuestra percepción, cognición y experiencia para ensayar nuevas formaciones políticas entre- y con- lo humano y lo no-humano. «Sin duda alguna hay algo que comparten lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich*. Son sensaciones, pero también son modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría decir que son modos de ser» (p. 11).

La posesión es un anuncio en términos somáticos de lo que en cualquier momento puede dar lugar a que una multitud entera se sienta mágicamente transformada. En esto consiste el éxtasis colectivo, en la capacidad de hacer que los individuos se sientan parte de una colectividad que inquieta porque está inquieta, en el sentido que su agitación no puede parar. La posesión se emparenta con la máscara, el desconocido, el reverso irreversible, lo imposible e incalculable de las sociedades, la suspensión de cualquier ley... La posesión es el recuerdo del todo y olvido del sí mismo, nos recuerda que toda sociedad es un fenómeno de furor, de fiebre y exasperación.

La posesión deviene una tecnología al servicio de la disolución de toda certeza, de una desintegración de la identidad personal propia que pone el cuerpo del poseído en disposición de devenir una marioneta de la historia y de los grupos humanos en la lucha por conquistarla. La identidad personal queda aniquilada como una preparación de otro aniquilamiento: el del mismo orden social, porque el cuerpo en tránsito es escenario de todos los tránsitos, entre ellos el que permite pasar de un caos creador a un cosmos creado. El yo personal queda reducido a una ironía. Absorbidos por el arrebatamiento extático, los sujetos sienten entonces, como escribía Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, «el impulso de transformarse a sí mismos y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas». Dislocarse, desintegrarse –es decir, perder toda integridad–, hacerse pedazos, reunirse en otros cuerpos, hablar por otras bocas o que otras bocas hablen por ti, verse transformado y actuar como si otro cuerpo hubiese penetrado el nuestro, por otro carácter, que no es solo el de otro, sino también y en cierta manera el de todos. (Horta, 2004, p. 17)

Si las sociedades se encarnan en los cuerpos de las personas, los temblores de la historia, potencias invisibles, se proyectan en ellos con toda su

intensidad. *The medium is the médium*. El tránsito mediúmnic –la operación en que una potencia invisible, una alienidad (y la alienación que resulta de una confrontación con la alienidad), enviste el médium y habla por su boca–, irrumpen hacia afuera y hacia adentro, como una afirmación de vida o una vía de muerte, la «inmensidad de una virtualidad infinita» (Horta, 2004, p. 31). El cuerpo se significa así como la formulación de una oportunidad. El tránsito como lenguaje es *más que representativo* del mundo. «Si la práctica de la generalización y la aplicación controlada de los modelos en diferentes textos es una de las fuerzas de la semiótica (la rima poética según Jakobson: repetición de elementos en el tiempo y el espacio, simultaneidad por correspondencia de los sonidos al mismo momento, linealidad del lenguaje...) el tránsito aparecería como un productor de conceptos parcialmente o totalmente adecuados a una posible aplicación y a su vez con un carácter abstracto. Un medio poderoso en el receptáculo más impresionante: el cuerpo» (p. 33). Los cuerpos en tránsito son cuerpos que median entre los planos, cuerpos por los cuales la máxima de Spinoza «nadie sabe lo que puede un cuerpo» no resultaría nada lejana. «Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida» y la vida de las personas y las sociedades no dejarían de ser, según Gerard Horta, el «comienzo de los comienzos», de otras existencias y otros sistemas sociales.

Igual es lo que somos: imágenes inconclusas, llenas de expectativas e interrupciones, que sin embargo nos vemos en la obligación de darles un cuerpo para poder vivirlas más allá (o más acá) de la memoria. Nuestra tarea es precisamente la de dar cuerpo, por un instante, a eso que nos acompaña de forma invisible y mutable. Eso son las *Asleep Images*, imágenes adormiladas que están en– y con–nosotros. Como el amor, que nos acompaña pero que lo complejo es justamente hacerlo palpable. Amor adormilado, *¿Asleep Love?* Las imágenes no desaparecen o se ocultan sino que se almacenan en «nosotros», pero por otro lado mutan, se transforman. Ningún almacén es inocente ni absoluto Y MENOS UN CUERPO. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

El cuerpo de Ángela Millano y Julián Pacomio es una arquitectura de la mirada. La relación de un cuerpo con la telepresencia de la experiencia vivida parece cada vez más inevitable en el debate contemporáneo. Tal y

como señala Christine Greiner, después de 1990, uno de los aspectos más relevantes de la escena artística ha sido la exploración de los cambios de los estados corporales y sus representaciones: «Aquello que es identificable (perceptible) en la experiencia se presenta como una aptitud específica para descolocar, transformar, desestabilizar y, al mismo tiempo, adaptarse a los diversos ambientes de manera que genere una *diferencia*, interviniendo no solamente el cuerpo del intérprete-creador sino también su entorno (lugares, redes de pensamiento, otras personas, etc.), configurándose como una estrategia política» (Greiner, 2009, p. 119-141). Esta tendencia, que ha sido estudiada por André Lepecki a través de una colección de artículos que relacionan la danza con la *performance*, pone el punto de mira en la tensión entre la danza y la escritura de la danza y en los problemas coreográficos y teóricos dependientes de la separación entre cuerpo y presencia del cuerpo en el trascurso de la historia. De acuerdo con Lepecki fue «solamente después del impacto del concepto *Da-sein* concebido por Martin Heidegger, de la crítica de las técnicas de reglamentación construida por Michel Foucault y de las relecturas de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca del *cuerpo sin órganos* propuesto por Antonin Artaud, cuando el cuerpo y presencia desestabilizaron radicalmente la base epistemológica en la que se basaban la danza y la performance» (p. 119-141). A su vez, Jacques Derrida amplió la discusión con el concepto de *trazo* y la metafísica de la presencia, entendida esta como el deseo exigente, potente, sistemático e inexpresable de su significado. O, como explicó Eric Landowski: «El modo de presencia en el mundo será todavía una forma única de atención sensible, una disponibilidad, un acuerdo inmediato con las cosas y las personas que allí estaban, así como un encuentro con los pequeños acontecimientos que se encadenaban unos a otros y, de este modo, construían una propia trama de una narrativa sin otra preocupación que aquella del instante que estaría por venir» (p. 119-141). Así, la espacialización o acción del espacio sería también una acción de presencia. Christine Greiner (2009) recoge tres ideas iniciales que llaman la atención sobre la presencia del cuerpo:

1. La presencia del cuerpo emerge de movimientos no siempre visibles y claramente identificables, toda vez que se organizan en el tránsito entre el interior y el exterior del cuerpo. Su forma perceptible nace del momento intersticial en que comienza el proceso de exposición al «otro». Al transitar entre lugares (del y en el cuerpo) ilumina la

posibilidad de la diferencia. Es entonces cuando el cuerpo demuestra aptitud para comunicarse y crear nuevas conexiones.

2. Es la presencia del cuerpo lo que da visibilidad al pensamiento y por eso parece cada vez más valorada en las experiencias del arte contemporáneo, cuyo objetivo ha sido, posteriormente, exponer pensamientos y proceso de creación más que productos o resultados finales.
3. La presencia del cuerpo es una acción política que se vuelve eficiente a medida que gana visibilidad, creando conexiones con la mirada de quienes la testimonian. En lo que respecta a la danza, para reconocer su presencia política es necesario aprender a leer intertextualidades que el cuerpo inventa cuando danza, partiendo de los procesos que alimentan y modifican sus acciones en el mundo.
(Greiner, 2009, p. 59)

En este sentido, el fenómeno de la presencia, igual que el cine, se organiza siempre en el intervalo, en procesos de mediación que se hacen evidentes cuando el cuerpo adquiere un estado de alarma. Cuando está en escena o cuando se expone en las situaciones de la vida cotidiana al ser observado. El proceso imaginativo se organiza entonces, en términos de percepción (la precepción del «otro») en el momento en que la información viene de afuera y las sensaciones son procesadas en el organismo. Cuando se colocan en –relación con–, creando nuevas conexiones porque el estado de la mente, según Greiner, no es más que «una serie de estados funcionales o de imágenes sensomotoras con autoconciencia».

En *Amanecer crepuscular* (2004), Paul Virilio se pregunta qué es la telepresencia con respecto a la presencia y qué es, entonces, la teletransportación con respecto a la presentación. En sus estudios sobre la arquitectura, entendida esta no como una referencia a la construcción con ladrillos y hormigón, sino a las construcciones del sistema, es decir a una «arquitectura-sistema» o «sistema de los hábitos», Virilio argumenta que la tendencia actual es la de habitar una «arquitectura del *feedback*». Es decir la colisión de arquitecturas que van a tener que hacerse eco de la instantaneidad de las comunicaciones. «Existen ya algunos elementos: los portales virtuales. [...] Lugares en los que una persona puede entrar por medio de su espectro, ya no mediante su avatar, como en las computadoras, sino a través de su espectro» (Virilio, 2003, p. 91). Es la expansión integral del teléfono, lo que Mallarmé soñaba con la expansión total de la letra escrita: un «telemundo».

En cierta forma: el comienzo de la teletransportación. Virilio distingue entre la concepción sustancialista de la teletransportación, la de los dibujos animados o las películas de ciencia ficción en las que «el cuerpo se descompone en partículas para luego recomponerse», el cuerpo datos – cuerpo hecho de bits de información–, de otra, más distancialista: «El portal virtual es una forma de teletransportación del espectro de las proporciones y del espectro de la comunicación» (p. 92). Virilio se pregunta cómo plantear la cuestión del cuerpo con respecto a su imagen, no sin, en primer lugar, plantear la cuestión del cuerpo con respecto a su espectro. A=No-A, dice. Es el fin de la lógica de la identidad, del «*tertium non datur*», una «telefrenia inducida» o una *tecnofrenia*, según Sylvère Lotringer.

Nuestro modo de trabajar es una mezcla de razón e intuición con el afán de encontrar algo de coherencia y justicia *para-con* la acción o gesto que proponemos. Por ejemplo, al describir las imágenes de una secuencia, trabajamos con la precisión, atención y sensibilidad que pide este gesto y buscamos al mismo tiempo el modo de mantenerlo vivo para compartir todo eso que hay dentro de la imagen y que podría pasar desapercibido. En ese sentido, y siendo conscientes de que el tiempo de la narración es un tiempo que estira el tiempo de las imágenes, hemos hecho un trabajo de selección, inevitablemente subjetiva, si bien siempre en relación con el interés central de cada propuesta, de aquello que narramos. En ambas *performances* utilizamos estrategias parecidas, aunque los trabajos resultantes son diferentes. Supongo que esto sucede porque las materias primas son muy diferentes y estas, de algún modo, desbordan nuestra forma de hacer consciente. O quizás es nuestro hacer riguroso el que, a base de diseccionar y levantar capas de un modo aparentemente frío y formal, acaba siendo poroso, acaba supurando eso que en las imágenes no se ve pero sí se siente. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)

Pensar el tiempo de la presencia en relación con el tiempo de la narración es pensar en un *artefacto*. «En su mismo acontecer, el tiempo de ese gesto público es calculado, forzado, formateado, inicialado por un dispositivo mediático. ¿Quién pensaría su tiempo hoy y, sobre todo, quién hablaría de él, si en primer lugar no se presta atención a un espacio público, por lo tanto a un presente político transformado a cada instante, en su estructura y contenido, por la teletecnología de lo que tan confusamente se denomina

información o comunicación?» (Derrida y Stiegler, 1998, p. 15). *Artefactualidad* y *actuvirtualidad* son los dos rasgos que, según Stiegler y Derrida, designan la actualidad. La actualidad está hecha, activamente producida, cribada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos ficticios o artificiales, «jerarquizados y selectivos siempre al servicio de fuerzas e intereses que los sujetos y los agentes nunca perciben lo suficiente». Y, por más singular, irreductible, testaruda, dolorosa o trágica que sea la «realidad» a la cual se refiere la «actualidad», esta nos llega siempre a través de una ficción. No hay más que simulacro. Todo, incluso el sufrimiento, la guerra y la muerte, está construido. Es una ficción construida por– y con– vistas a los dispositivos mediáticos. En este sentido, la deconstrucción de la actualidad, como pensamiento de la singularidad, insistirá no solo en la síntesis artificial de la imagen sintética y todas las prótesis tecnológicas que constituyen nuestra realidad, sino en el concepto de virtualidad («imagen virtual, espacio virtual y por tanto acontecimiento virtual»). Una aproximación a lo virtual que ya no puede oponerse a la realidad actual, la distinción entre potencia y acto, más bien se centrará en cambiar el *ritmo* de la actualidad. En esto consiste la política de la memoria de *Asleep Images*, en crear otra temporalidad para producir otra distribución, otros espacios, ritmos y formas de visión.

El tiempo en el que se comparten las imágenes suele ser mayor que el de las imágenes originales. Las *Asleep Images*, al menos al inicio de ser activadas, son imágenes de tiempo lento. Lo evidenciamos tanto en *Psycho* como *Make It, Don't Fake It*. Con frecuencia, cada ciertos minutos, decimos el lugar en el que estaríamos en la película original. En los dos trabajos dilatamos el tiempo de las imágenes para observar cómo opera cada instante, su anatomía. El primer acercamiento a cada imagen, requiere tiempo, y eso lo subrayamos actualizando el cronómetro, a medida que avanzamos en las *performances*, el tiempo transcurre algo más rápido, incluso en ocasiones más rápido que en las películas originales, como, por ejemplo, en la segunda mitad de *Psycho* (los primeros 25 minutos de pieza equivalen a los primeros 40 de la película). Pensando en la anatomía de las imágenes, y en *Psycho* como el desollado de un *remake*, encontramos una ilustración que es un caso fascinante de copia/plagio/remake/versión en pleno siglo XVI. Este caso es el del desollado de Juan Valverde, el anatomista español que se atrevió a

rectificar a Andrés de Vesalio, lo que supuso un enfrentamiento entre ambos, en el que Vesalio arremetió duramente contra Valverde acusándole de plagio y de no haber hecho nunca una disección. (Pacomio y Millano, comunicación personal, 2020)



Lámina de la musculatura anterior.
1: Andrés de Vesalio. 2: Juan Valverde

Jacques Derrida establece que la escritura, sea con palabras o con movimientos, es una teletecnología, con lo que esto entraña de expropiación original.⁷³ El filósofo nos recuerda que cuando un escritor del siglo XVIII o del XIX escribía, el momento de la inscripción no se conservaba vivo. Se conservaba el soporte, las formas de inscripción pero no quedaba ninguna huella viviente o presuntamente tal del hecho de escritura, de su rostro, su voz, su mano, su emoción... Pero en el caso de *Asleep Images*, la escritura se vive como un momento contingente que solo tuvo lugar una vez, una imagen que estuvo viva, que está viva, a la que simplemente se cree viva, pero que, tal y como recuerda Derrida, «se reproducirá *como si lo estuviera*, con una referencia a ese presente, este momento, no importa dónde ni cuándo, a semanas o años de distancia, reinscrita en otros marcos o contextos» (Derrida y Stiegler, 1998, p. 54). Lo «tele», es decir de distancia, de retraso, de demora, vendrá a hacerse cargo de lo que seguirá vivo, o más bien de la imagen inmediata, la imagen viviente de lo vivo: el timbre de la voz, la imagen, la mirada, las manos que se mueven. Según Derrida esto es algo «simple y desgarrador». Simulacros de vida: el máximo de vida (el

⁷³ «La elección no elige entre control y no control, dominio y no dominio, propiedad o expropiación. Se trata más bien –y la lógica es otra– de una “elección” entre varias configuraciones de dominio sin dominio (lo que propuse llamar “expropiación”). Pero esto asume también la forma fenoménica de una fuera, una tensión conflictiva entre varias fuerzas de expropiación, entre varias estrategias de control. Aun cuando nadie pueda nunca controlarlo todo, se trata de saber a quién se quiere limitar, mediante qué y quién no se quiere que lo que se dice o hace se inmediata y totalmente reapropiado» (Derrida y Stiegler, 1998, p. 53).

plus de vida) [*le plus de vie*], pero de vida ya plegada a la muerte (no más vida) [*plus de vie*].

La más grande intensidad de vida «en directo» se capta desde muy cerca para deportarla muy lejos. Si hay una especificidad, obedece a la medida de esa distancia, a esa polaridad que mantiene unidos lo más cercano y lo más lejano. Polaridad que ya existía con la escritura, digamos entre comillas, más «arcaica» o más «primitiva», pero que alcanza hoy una dimensión sin proporción común con lo que era antes. Evidentemente, no se debería definir una especificidad por una diferencia cuantitativa. Habría que encontrar, entonces, diferencias estructurales –yo creo que las hay, por ejemplo la restitución como «presente vivo» de lo que está muerto– dentro de esta aceleración o amplificación que parecen inconmensurables, sin medida común con lo que las precedió durante millones de años. (Derrida y Stiegler, 1998, p. 54)

Somos *ya* los espectros de una televista. Desde que hay tecnología de la imagen, la visibilidad lleva la noche. Se encarna en un cuerpo de noche, irradia una luz nocturna. «En un instante, en esta habitación, la noche cae sobre nosotros». Aun si no lo hace, estamos ya en ella, desde el momento en que nos captan instrumentos de óptica que ni siquiera necesitan la luz del día. Un claro ejemplo de esto es el uso de cámaras térmicas en la captación de imágenes hiperespectrales como las que son capaces de medir la temperatura de los cuerpos en la distancia y que han circulado por los medios de comunicación frente a la posibilidad de ser usadas en la detección de personas infectadas por el virus SARS-CoV-2 en la pandemia derivada de la covid-19. Según Derrida, en el espacio nocturno en que se describe la imagen que se está «tomando», esa imagen nuestra, ya es de noche. Por otra parte, como sabemos que una vez tomada, una vez captada, esa imagen podrá reproducirse en nuestra ausencia, como *ya* lo sabemos, ya no nos atormenta ese futuro que trae nuestra muerte. Nuestra desaparición ya está allí.

Ya estamos transidos por una desaparición que promete y sustrae de antemano otra «aparición» mágica, una «re-aparición» fantasmal en verdad propiamente *milagrosa*, cosa de la mirada, tan admirable como increíble, solo creíble por la gracia de un acto de fe invocado por la técnica misma, por nuestra relación de incompetencia esencial con la operación técnica (porque aunque sepamos cómo funciona la cosa,

nuestro saber no puede tener ninguna medida común con la percepción inmediata que nos concilia con la eficacia técnica, con el hecho de que «la cosa funciona»: vemos que «funciona» pero, aun si lo *sabemos*, no *vemos* cómo lo hace; aquí ver y saber son inconmensurables). (Derrida y Stiegler, 1998, p. 143)

La relación con lo visible-invisible es, pues, lo que hace tan extraña, rara y siniestra nuestra experiencia actual en el mundo. La toma de vistas nos espectraliza, nos embarga de espectralidad por anticipado. Derrida se atrevió a decir que lo que le atormentó constantemente en esta lógica del espectro es que excede de manera regular todas las oposiciones entre visible e invisible, sensible e insensible. Un espectro es a la vez visible e invisible, a la vez fenoménico y no fenoménico, un trazo que marca de antemano el presente de su ausencia. «La *lógica espectral* es, de facto una lógica deconstructiva. Es el elemento de obsesión en el cual la deconstrucción encuentra su lugar más hospitalario, en el corazón del presente viviente, en la pulsación más viva de lo filosófico. En cierta manera, como el trabajo del duelo, que produce espectralidad, y como *todo* trabajo producto de la espectralidad». (Derrida y Stiegler, 1998, p. 143).

Una visualidad nocturna: *Dark Matter Cinema Tarot*

La sala está llena de mesas cubiertas por un mantel de terciopelo rojo. Es 16 de febrero de 2016 en el centro de investigación Les Laboratoires d'Aubervilliers de París. Ella se acerca, corta el mazo de cartas por la mitad, alza su voz y pregunta: «¿Saldremos en algún momento de este estado de emergencia?». Tira las cartas en forma de cruz, como se hace de costumbre en el Tarot de Marsella para consultas más bien generales. La tirada de cruz, dicen, proporciona una visión amplia de la cuestión; abarca sus orígenes, su evolución futura, los factores que interrumpen el devenir y los que lo favorecen. En las cartas podemos identificar los fotogramas de las películas *Madame de...* (1953) de Max Ophüls, *Orphée* (1950) de Jean Cocteau, *2046* (2004) de Wong Kar-wai, *Fire Walk with Me* (2014) de David Lynch y *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. Ella repite: «¿Saldremos en algún momento de este estado de emergencia?». Alza la mirada, que reposaba en la mano de cartas, y mira al grupo de personas que la acompañan. Todos forman el Comité Nocturno y se han reunido para preguntar a las cartas, a los

fantasmas del cine y del psicoanálisis, cuáles son las posibles alternativas políticas del momento. Cuando se convoca un Comité Nocturno, los integrantes del grupo pueden hacer preguntas, leer las imágenes de forma colectiva y «explorar maneras en las que las imágenes pueden abrir nuevos canales para la percepción inter- e infrasubjetiva, conectando la pesquisa con espacios diversos de experiencia personal, estética y política, acercándose a la materia oscura que acecha la imagen cinematográfica» (Maglioni y Thomson, 2016). En *Dark Matter Cinema Tarot* (2016-2019) de la pareja artística formada por Silvia Maglioni y Graeme Thomson se pueden tantear las narrativas alternativas y posibilidades adivinatorias, sugestivas o terapéuticas contenidas en la constelación semiótica de cada tirada de carta. Los Arcanos Mayores y Menores del mazo se han sustituido por fotogramas de la historia del cine. Suspendidas entre la «contingencia y la fatalidad», ahora reflejan las preguntas a través de un proceso de descripción especulativa, fabulación colectiva y narración de historias.

–Veamos la primera imagen... Parece que tenemos una ventana de tren ligeramente abierta, por la que se asoma una mano. Parece una mano femenina, que deja caer lo que parecen ser trocitos de papel rasgado lanzados al viento. La ventana está empañada, así que no podemos ver el interior. Solo la mano es visible...

–Puede que sea una carta no enviada (¿una carta al presidente?) o una carta que la escritora ha roto en pedazos, o quizá lo que haya roto sea la respuesta... Una imagen de futilidad, en cualquier caso. Una mano muy pequeña.

–Lo que me transmite esta imagen es una idea de viajes, de cruces de fronteras y documentos de identidad... Alguien a quien se le impide viajar decide romper sus papeles, puede que nos esté incitando a nosotros a romper *nuestros propios* documentos, como una manera de resistir el estado de emergencia.

–Parece un tren viejo; por lo tanto, una imagen de lentitud opuesta al TGV o al Thalys, trenes hechos para la rapidez burócrata y la eficacia.

–¿Quién se permite el lujo de romper sus documentos? Aquellos que ya los tienen. También aquellos cuyos papeles son inválidos, sin valor.

[...]

–Es como si la escritura no fuera efectiva, el texto ha sido roto. O quizá funcione demasiado bien, quizá sean la constitución y nuestros derechos, que están siendo rasgados y vueltos a escribir siguiendo el

tren del Estado, con sus ventanas opacas, a toda velocidad. Pero esta situación tampoco pasará si nos quedamos mirando. Porque de esta opacidad pasamos a la mirada capturada por el decepcionante espejo que solo devuelve la imagen del sujeto que mira. Las imágenes que nos dan las noticias, por ejemplo, no nos dicen nada, pero sin embargo nos fascinan, y todo esto desvía la atención del estado de emergencia en el que vivimos. Se nos anima a que nos centremos en nosotros mismos, que nos preocupemos por nuestros *feeds* de *Twitter* o las actualizaciones de *Facebook*, que entremos en el juego de espejos que lleva a una narcisista absorción sobre uno mismo sobre la que, quizá, el hombre de las manos alzadas esté intentando avisarnos. Así que sí, quizá sea cuestión de apagar nuestros aparatos y escuchar.

–La situación es problemática, la historia no se ha escrito todavía.

–Para mí es un cadáver en el agua. No veo nada poético ni esperanza alguna en ello.

–Pero no, hay mucha más luz en esa imagen.

–Si el futuro es un cuelgue y el presente un pantano de tiempo detenido, más nos vale subir al tren ahora mismo y, entonces, la carta que tiremos por la ventana serán los documentos o será como la *lettre du voyant* de Rimbaud, algo que nos permita ver.

–Tengo una visión. Veo el estado del Estado. La artificialidad del reflejo de su espejo, el estadio del espejo del gran otro donde nada ocurre (de la interpelación ideológica de los sujetos individuales). Y luego está el otro del otro, el perro y las aguas profundas. Ahí se acaba el estado de emergencia. Nos subimos al tren y rompemos el billete.

–O quizá sea el Estado lo que esté acabado.

–El Estado es, por definición, un estado de emergencia.

–Aquí hay algo interesante sobre la idea de acción. Acción e inacción. La primera carta, la idea de la carta o de deshacerse de algo, dejar algo atrás poco a poco, da lugar a varios estados de no acción y la última carta simplemente sugiere aguantar, o sufrir, este estado de la cuestión. Puede que el perro sea un amigo, pero no es humano. Es bastante pesimista.

–El hombre carece de control y lo que le consuela no es otra persona, es un perro.

- Quizá sea otro tipo de seres vivos a los que debamos recurrir en estado de emergencia.

–¿Sienten los animales el estado de emergencia?

- Sienten nuestra ansiedad.
 - Sienten que hay algo que no va bien.
- (Maglioni y Thomson, 2016)

Cada lectura convoca a un Comité Nocturno y se invita a los participantes a plantear una pregunta al Tarot y a leer las cartas juntos. Al compartir sus visiones, imaginan narraciones alternativas, tejen asociaciones, sueños, recuerdos y reflexiones en formas no hegemónicas de saberes y no-saberes, y se persiguen las posibilidades creativas y curativas albergadas en las diferentes constelaciones de figuras, gestos, formas y fuerzas que las cartas revelan. En lugar de una respuesta definitiva, los participantes suelen descubrir otras preguntas dentro de la pregunta original, entrando así en un proceso de convivencia, de descripción especulativa y fabulación colectiva. Una *sym-poiesis* (o hacer con), narración de cuentos y pensamiento tentacular que da cabida a vuelos, derivas, pausas y momentos de concentración silenciosa intensa. Desamarrados de los modelos normativos del tiempo, vinculados a la productividad y la eficiencia, múltiples fuerzas son bienvenidas para entrar en este mágico campo de relaciones.

Cuerpos, espectros y formas de vida. Sabemos que la idea de futuro pertenece al reino de los muertos. Lo que se busca en las sesiones de proyección del Comité Nocturno es recuperar, a través de la ficción y el conjuro a sus espectros, la capacidad de imaginar otras formaciones políticas. El Cine tarot de la materia oscura es una tecnología vernácula o una fantasmagoría dentro de una fantasmagoría, un ejercicio acerca de cómo las imágenes nos afectan, producen subjetividades y por tanto cuerpos. EL Dark Matter Cinema Tarot se diferencia del Tarot de Marsella porque sustituye las imágenes simbólicas y las representaciones, además la lectura no se lleva a cabo por un individuo-médium. El dispositivo está pensado para realizar una lectura colectiva, una narrativa común, a partir de una pregunta candente [*a burning question*] que alguien de la sala quiere compartir con el resto de personas que conforman el comité. La colectividad del DMCT es un «cuerpo extendido» [*extended body*] que se reúne alrededor de la mesa para pensar en las imágenes desde su visualidad, haciendo de la producción de nuevos imaginarios una llamada a la conciencia política. El DMCT de Silvia Maglioni y Graeme Thomson hace de la pregunta individual una cuestión colectiva: una política de resistencia contra el voluntarismo mágico que Mark Fisher describió como el dogma neoliberal en el que el individuo debe asumir el control de su futuro sin contar con el apoyo político y social.

En febrero de 2016 los artistas decidieron iniciar la plataforma Centre For Language Unlearning en el mismo marco de investigación de Les Laboratoires d'Aubervilliers. Un centro de desaprendizaje de las lenguas que combina un grupo de estudio, lecturas colectivas, actividades de (auto)formación y proyecciones audiovisuales en un canal de video, el canal de la angustia [*the l'anguish channel*]. El proyecto nace del deseo de renegociar nuestra relación con las lenguas que usamos y que nos atraviesan en nuestra vida cotidiana. Sus actividades fueron planeadas para tomar cierta distancia tanto con nuestras lenguas maternas como con las lenguas especializadas, que juntas constituyen gran parte de nuestras subjetividades, nuestros modos de expresión y de interacción con el mundo. «Las lenguas no son nunca nuestras ni son naturales, son del otro», argumenta Laura Llevadot a propósito del pensamiento de Derrida. «Es esto lo que nos enseñan las madres bajo el tierno velo de su amor, hasta que acabamos amando nuestra lengua como se ama a una madre, y hasta que con ella aprendemos a amar la ley, el orden, el modelo y la nación. Y, es así como aprendemos, también, a odiar todo lo que nos es foráneo como si, en lugar de apropiarnos de una lengua para poder pensar, fuera ella la nos hubiera poseído y no pudiéramos ya salir nunca más de la maraña de su sujeción» (Llevadot, 2018a, pp. 18-19).

La lengua es siempre la lengua del dominio y es, en este sentido, que a través del centro de desaprendizaje, Maglioni y Thomson proponen tomar distancia y leer desde el exterior, no en términos de una realidad objetiva, sino como un proceso observable (en el que, sin embargo, estamos involucrados) sobre aquello que decimos y aquello que somos capaces de leer. Un proceso de constitución y destitución, significado y afecto. Su objetivo inicial parte de la investigación colectiva acerca de los automatismos que establecemos con la(s) lengua(s) propia(s), que son siempre impropias, a través de acciones transdisciplinarias que cruzan desde la literatura y el cine, la filosofía, la teoría poscolonial, la psicoterapia, la neurolingüística a el arte contemporáneo y la música. En este marco transfronterizo realizaron una sesión de *Dark Matter Cinema Tarot* con el Comité Nocturno de Lecce, una provincia de la región de Apulia en Italia. El Comité en esta ocasión estaba formado por Julian Boyer, Cinzia di Meglio, Emilio Fantin, Uta Gerullies, Nikolay Oleynikov, Johannes Pfister, Alessandra Pomarico y ellos mismos. Se reunieron en la sala de estar de la casa de uno de ellos, como hacían las primeras asociaciones anarquistas del movimiento espiritista catalán de finales del siglo XIX, y preguntan: «¿Cómo podemos vivir juntos?».



Dark Matter Cinema Tarot, Silvia Maglioni y Graeme Thomson, 2016

–La primera tarjeta de la izquierda... veo una madre, una familia... madre e hijos en un hogar pobre... Sí, hay pobreza allí, algún tipo de privación pero también simplicidad y un sentido de... dignidad. Parece un lugar donde el tiempo ha pasado y ha visto el paso de muchas capas de historias y relatos. También veo a un niño tocando un instrumento, una flauta. Tal vez haya otra madre también, sosteniendo a un niño en sus brazos... Podría ser un lugar donde las mujeres viven junto con sus hijos. Hay escasez pero parecen tranquilos... No veo sufrimiento pero veo pobreza, tal vez...

–Es una carta misteriosa. Con esta puerta, y el marco de la puerta...

–Que alguien entre por una puerta es el comienzo perfecto para nosotros. Una gran forma dramática de empezar a leer las cartas juntos.

–Pero tal vez la flauta es una especie de invitación a salir de la habitación...

–O para pasar de un espacio a otro. De hecho, veo dos habitaciones...

–La mujer que está de pie parece estar esperando. Y el niño la invita a entrar en la segunda habitación, donde el ambiente parece más agradable.

–Veo el sol entrando.

–Y tal vez la flauta es un símbolo de felicidad, de conexión...

–¡Anuncio!

–Tengo tres visiones diferentes aquí. La primera es un fantasma, un fantasma. La segunda está relacionada con una situación nómada. Y la tercera es Marina Tsvetaeva, la poetisa, la forma en que vivió durante la Primera Guerra Mundial...

–Veo... dos espacios diferentes, y la puerta es crucial aquí, la cuestión de pasar a través de la puerta... Creo que la mujer lleva una

gran tensión en su cuerpo. Puede relacionarse, pasar por la puerta o quedarse en el espacio en el que está. También... es difícil decir si se siente con derecho a entrar, o incluso bienvenida, invitada a venir hacia nosotros... parece estar dudando, preguntándose si venir hacia nosotros o no.

–¡Nos está mirando!

–Y también está mirando hacia la otra habitación, donde el niño está tocando la flauta. No sabemos si el niño es consciente de que está allí, si él y los demás son conscientes de su presencia, porque no la están mirando, están inmersos en sus propias preocupaciones... Pero la mujer parece estar vestida para salir al exterior. Así que no sabemos si está entrando o saliendo.

–¿Cómo queremos vivir juntos...? Algo que me llama la atención en relación con la pregunta es que todos parecen estar juntos pero coexistiendo en un ritmo diferente. Así que estaba pensando en la relación entre el tiempo y los ritmos porque cada persona parece estar haciendo algo diferente. Otro aspecto notable es la calidad material de las superficies de las paredes... son extremadamente variadas. A veces uno tiene la tendencia a uniformar una pared o una casa, mientras que aquí la carta nos muestra todas estas diferentes texturas materiales. Las capas están todas ahí, han permanecido con el tiempo, casi se puede ver el trabajo del tiempo...

–Quizás aquí la pregunta es si queremos invitar a las personas con diferentes grados de pobreza a vivir con nosotros... Si Europa les invita a entrar o no.

(Maglioni y Thomson, 2016)

El DMCT se desata así como un parlamento para reconfigurar el orden que dicta la ley de la mirada. Su tecnología invoca, a través de la lógica espectral (de facto, lógica aporética y deconstructiva), a los fantasmas que nos atraviesan. Aquí, lo espectropolítico es un conjuro, una interrogación al ritmo de la comunicación actual, a ese otro tiempo de los medios de comunicación, los que no pierden el tiempo y con su ritmo y sus formas de habla distribuyen los derechos, espacios, ritmos, relevos, tomas de palabra y de intervención pública. «Es la ley del tiempo, terrible para el presente y que siempre hace esperar y hasta contar con lo intempestivo. Habría que hablar aquí de los límites efectivos del derecho a réplica (por lo tanto, a la democracia): antes que a toda censura deliberada, obedecen a la apropiación

del tiempo y el espacio público, a su ordenamiento técnico por quienes ejercen el poder mediático» (Derrida y Stiegler, 1998, p. 20). Producir las condiciones materiales para la expresión de nuestros fantasmas tiene que ver con la espera de su llegada y con la escucha. Así es que la materia oscura del Tarot de Maglioni y Thomson es un dispositivo de habla para esta lengua foránea y espectral. Pero el espectro no es, simplemente, ese visible invisible que puedo ver, es «alguien que me mira sin reciprocidad posible y que por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación. El espectro dispone del derecho de mirada absoluta, es el mismo derecho de mirada» (Derrida y Stiegler, 1998, p. 70). El derecho, nos recuerda Llevadot, se encarga de imponer un orden jurídico determinado, es violento y tiende a conservarse. Pero si todo lo que no es constitucional queda fuera del marco político, lo espectropolítico en la práctica artística de Thomson y Maglioni es un clamor a la justicia, a la modificación y al cambio de los límites que conforman el derecho de mirada.

- Tal vez podamos dibujar una quinta carta, la síntesis. Como una forma de renovar la circulación de la energía que pasa entre las cartas.
- ¡Ah, aquí en la quinta carta por lo menos tenemos una red!
- Otra vez tenemos dos figuras que están separadas, y otra vez una fuerza que impide una caída.
- Pero aquí hay definitivamente una relación, la mujer quiere ayudar al hombre, hay diálogo.
- Es irónico, el fondo renacentista parece una pintura de una anunciación.
- El hombre podría ser un ángel...
- O un esclavo, que ha sido capturado.
- Y está la idea de estar atrapado en un espacio elevado, un espacio lejos del suelo.
- Es onírico, atemporal...
- Para mí es muy teatral, muy construido.
- Quizás habla de lo difícil que es para las mujeres estar al mismo nivel que los hombres y simbólicamente sobre la necesidad de equilibrar los componentes femeninos y masculinos que nos conforman.
- La red de seguridad sugiere que el hombre se ha caído, pero de nuevo, está suspendido. La red me hace pensar en lo digital, en Internet... en estar atrapado en esta suspensión flotante. Incluso en

términos de las cosas reales que vivimos, a través de esta mediación nunca estamos completamente conectados a ellas, estamos suspendidos sobre ellas.

–Creo que la invención de la red y la forma en que ha envuelto al mundo ha separado a los seres humanos de su dimensión espiritual... Aquí el hombre parece estar en una situación abstracta mientras que la mujer está en contacto con la tierra.

–Y la mujer que lo llama para que baje parece relacionarse con la imagen del niño que mira al jinete, como diciendo: ¿qué haces ahí arriba?

–Y de nuevo está esta cuestión de la separación.

–Más que de la separación. La inconmensurabilidad, diría yo...

–Esta carta es un poco loca, incluso esperanzadora. Tienes esta típica iconografía del Renacimiento donde todo es perfecto y está en el lugar correcto, excepto, por supuesto, por este tipo que lo hace absurdo, irónico.

–La ironía puede ser útil, si estamos hablando de vivir juntos.

–Pero en Europa el Renacimiento fue también el nacimiento del culto al humanismo, centrado en la autorealización del hombre, y esto arrastró los posteriores discursos de liberación, derechos humanos, etc. Dirigido al hombre, específicamente al hombre occidental, no a la mujer. Esto es lo que crea el desequilibrio en la imagen, porque solo muestra lo que ya estaba allí.

–No sé... esta serie de prisiones, trabajo, escuela, familia... en cierto modo esta imagen sirve para confirmar el patriarcado que las sustenta. (Maglioni y Thomson, 2016)

En el reino de lo fantástico resuenan voces muertas y no nacidas: *Un amour d'UIQ*

Desde 2016, Silvia Maglioni y Graeme Thomson han convocado formaciones del Comité Nocturno en Madrid, Barcelona, Palermo, Bombay y Brooklyn, entre otras ciudades. Interesados en la creación de herramientas colectivas que produzcan las condiciones necesarias para reorganizar las formas ver, pensar y producir subjetividades (formas de vida en definitiva), más allá de la individualidad que se nos supone cuando nos confrontamos

con una imagen, iniciaron en 2010 una serie de trabajos relacionados con el cine perdido de Deleuze y Guattari. Bajo la pregunta de cómo serían las películas de Félix Guattari, los artistas exploran el guión de ciencia ficción *Un amour d'UIQ* (1987) escrito por el psicoanalista y filósofo francés, en relación con su participación en la Radio Libre y el Movimiento Autónomo italiano. Guattari, cinéfilo tanto de los films radicales del pos-1968 como de las grandes producciones de Hollywood, se interesó por las revoluciones moleculares, por lo infinitamente pequeño, y entre 1980 y 1987 trabajó junto al cineasta norteamericano Robert Kramer en el guión de una película de ciencia ficción que nunca llegó a realizarse. El guion de *Un amour d'UIQ*, que fue editado y publicado por Maglioni y Thomson en 2016, narra el primer contacto humano con una entidad subatómica llamada el Universo Infra-Quark, una sustancia de vida hiperinteligente e inframolecular que termina por modificar la vida de una pequeña comunidad de okupas y del paisaje planetario en su totalidad.

Félix Guattari escribe en la sinopsis de su película «Siempre nos preguntamos si podría haber vida o inteligencia en otros planetas, en lo alto de las estrellas... pero nunca nos preguntamos sobre la vida infinitamente pequeña. Tal vez podría venir de allí, de un universo que es incluso más pequeño que los protones, electrones, quarks...» (Maglioni y Thomson, 2018, p. 296). En su historia, Axel, un joven biólogo de unos 20 años, le revela a Janice –una estudiante que abandonó su carrera más o menos a la misma edad–, el increíble descubrimiento que acaba de hacer: la existencia de una inteligencia alienígena capaz de interferir y perturbar los sistemas de comunicación globales. Con la ayuda de los miembros de la comunidad okupa, Axel desarrolla una interfaz para comunicarse con el Universo Infra-Quark. Pero tan pronto como se instala un dispositivo que permite el contacto con esta misteriosa entidad subatómica, surge un problema importante que desencadena en una serie de espectaculares convulsiones en todo el planeta. Una situación que solo se estabiliza una vez que los habitantes de la casa ocupada donde vive Janice han logrado establecer contacto verbal con la entidad. El problema es el amor. UIQ se enamora de Janice pero el amor no se dice con palabras, el amor consiste en la performatividad de los gestos y en las formas de contacto en las distancias cortas, aquello que entendemos por intimidad. Esta complicación de códigos y señales desata una fase de aprendizaje recíproco y de intercambio entre los dos mundos. Por su parte, la pequeña banda de okupas adquiere una serie de conocimientos y capacidades de acción extraordinarias, y, el

Universo Infra-quark, con su inteligencia infinitamente superior, parece verse limitada por sus tratos con la humanidad. Sin embargo, la entidad alien sufre un choque cuando se enamora de uno de sus huéspedes humanos. Su amor por Janice resultará catastrófico para el resto de habitantes del planeta. Cuando las fuerzas del gobierno desalojan y destruyen la okupa, el UIQ toma represalias convirtiendo a millones de humanos en mutantes. UIQ solo acepta a detener la situación si Janice accede a someterse a una operación de implante para fusionar su cerebro con la conciencia alien.

A diferencia de los modelos tradicionales de ciencia ficción, el guión de Guattari nos acerca a un universo que, aunque todopoderoso y prodigiosamente inteligente, está completamente indefenso cuando se relaciona con esferas humanas como la belleza, la sensualidad, los celos y el amor... Esto nos lleva de nuevo a la creación de un nuevo tipo de personaje, una entidad múltiple que pone en duda la noción misma individualidad. Mientras que la superficie del guión puede ser leído como un novela gráfica, a otro nivel se dirige a las preguntas de un filósofo, psicoanalista o psiquiatra de lo que consideramos natural. Sin duda lo que hace Guattari es dar cierta visualidad a una serie de hipótesis especulativas sobre el mundo que habitamos y la red de relaciones que coexisten en él, preguntándonos, en última instancia, por cuáles podrían ser las formas de hospitalidad *con* la otredad.

Este principio de hospitalidad, raíz de toda ética que no se limite a una moral, permite en su radicalidad minar todas las trampas que (nos) tramamos para abrir y cerrar las puertas de lo que continuamos llamando «nuestra casa» cuando, en realidad, no hay casa sin explotación ni violencia. [...] Un concepto riguroso de hospitalidad exigiría desear la llegada del otro como otro, en su irreductible alteridad. Desde el momento en que recibimos al inmigrante bajo la condición de hablar nuestra lengua,⁷⁴ de trabajar para nosotros, de comportarse según nuestras normas, no estamos alojando al otro, sino a lo que del otro puede acabar asemejándose a nosotros, a lo que tenemos en común. Acogemos al extranjero a condición de que acepte convertirse en otro, a eso que llamamos integración siendo, en realidad, violencia, mando y reducción del otro a la propia identidad. (Lleводot, 2018a, p. 54)

⁷⁴ Cita a: Derrida, J. (1997). *De l'hospitalité*, Calmann-Lévy, Paris.

A partir de las cuestiones que sugiere Guattari en su película-guión, Maglioni y Thomson interpretan la figura de su invisible y proteica inteligencia alienígena como una respuesta a imaginar otras formas de vida y filosofías éticas con las otredades, aunque estas puedan alojarse en lo más profundo de nuestra composición molecular. Además, en paralelo, su trabajo supone un proceso de duelo por el optimismo político de la década de 1970 y una revisión crítica de la atmósfera más represiva de la década de 1980 y su imaginario individualista. En 2012, la pareja de artistas realizó la conferencia performativa *UIQ: A Space Oddity Re-mixes* en la HRLA Gallery de Los Angeles, en Estados Unidos –y posteriormente realizada en otros contextos como la Van Horburg Gallery de Zurich, la INHA de París o en el MACBA de Barcelona–, donde, a través del montaje visual y sonoro, probaron ciertos conceptos e hipótesis que más adelante pasarían a formar parte del prólogo del libro que recoge el guión de Guattari como, por ejemplo, el vínculo entre la ciencia ficción y los movimientos de Autonomía en Italia; o, cómo las prácticas militantes de Guattari, y sus primeros intentos de escribir películas políticas, alimentaban su deseo de hacer una película popular de ciencia ficción. En la investigación, en parte fabulada, de Thomson y Maglioni, este cambio se hizo sintomático de una mayor reorientación del imaginario político progresista entre los años setenta y ochenta que, tras la represión de las luchas sociales sobre el terreno, se desprendió gradualmente de la realidad material hacia los horizontes más remotos posibles, aunque también podríamos decir que las propias luchas de los años setenta se referían a mutaciones moleculares en las formas de vida dominantes.

En una segunda fase de su proyecto de investigación, Thomson y Maglioni realizaron el film *In Search of UIQ* (2013). Entre el documental, la ficción y el ensayo, a través del despliegue de archivos de vídeo, cine y sonido, cartas y otros documentos que están enmarcados en una serie de fabulaciones fantasmagóricas, *In Search of UIQ* explora lo que el cine-bacteria pudo haber sido (y puede llegar a ser) y considera su relación con las transformaciones sociales y políticas clave de nuestro tiempo, desde las luchas autonomistas hasta la recodificación digital de la vida. Los artistas deciden invocar a la substancia molecular y sus espectros. UIQ sirve a Maglioni y Thomson para entender la transversalidad del pensamiento de Guattari en su combinación con una dimensión política, clínica, filosófica y estética acerca de la revolución alien. La subjetividad maquina de la sustancia molecular de UIQ –que es capaz de infiltrarse en las mentes y los

cuerpos humanos, pero también en los sistemas de comunicación, las máquinas e incluso en los fenómenos naturales, carece de límites temporales y espaciales y de un sentido de identidad fija-, tiene conexiones con la experiencia de los psicóticos y sus efectos en la regularización de vida. La figuración de Guattari nos habla del funcionamiento patológico de todos aquellos sujetos que conformaron la corporación multinacional de la dominación de los mercados mundiales así como también de los planes del ejército de Estados Unidos para el dominio total del espectro del mundo.

Desde su primer encuentro en 2010 con el guión de *Un amour d'UIQ* y el descubrimiento, en los archivos Guattari, de otros proyectos cinematográficos no realizados, Thomson y Maglioni se preguntan cómo publicar (o hacer públicos) documentos preliminares e inestables, «estructuras que tienden a ser otras estructuras», según la expresión de Pasolini (Maglioni y Thomson, 2018). Los artistas también se interrogan sobre cómo dar forma a algo abstracto preservando o político de sus potencias. Una de las diferentes estrategias que pensaron al trabajar con el libro y escribir el prólogo de su publicación fue, precisamente, utilizar las conferencias como una herramienta de investigación. Esta práctica dicen, les permitió probar sus hipótesis en un contexto más cercano a la fábula, a veces incluso a la ficción, y reactivar un archivo enterrado durante veinticinco años. Así, el trabajo de Guattari es el origen de un proyecto de investigación multiforme, una «plataforma lábil» sobre la base de un cine invisible. Desde 2010, Maglioni y Thomson han realizado varios encuentros performativos, conferencias, seminarios, instalaciones y procesos mediúnicos a través de los cuales se han preguntado si puede el Universo de los Infra-Quarks ser portador de la sombra de la película desaparecida, si puede abrir brechas de posibilidad capaces de revelar otras imágenes o imágenes de lo otro-en-mi; si puede todavía hoy el universo guattariano vehicular un campo de acción política entorno a las transformaciones sociales de nuestro tiempo.

La última de sus intervenciones consiste en un entorno inspirado en uno de los dilemas paradójicos del Universo Infra-Quark: lo no producido como algo que *ya* está presente, como un campo potencial de formas y fuerzas cambiantes. Persiguiendo la premisa de cómo dar forma a una entidad sin cuerpo, que no tiene límites espaciales ni temporales, los artistas decidieron activar el guión de ciencia ficción a través de la experiencia de imaginación colectiva, sin filmar ni una sola escena. A partir de aquí, Maglioni y Thomson empiezan a producir una serie de encuentros en diferentes países

a los que se refieren bajo el concepto de «*seeances*». Este neologismo, que apunta hacia la visión performativa [*see+performances*], se refiere a una pequeña comunidad de visionarios que es invitada a habitar una zona temporalmente autónoma,⁷⁵ donde se convierten en anfitriones y huéspedes a la vez, receptores y transmisores del UIQ, contaminándose mutuamente con sus propias visiones e ideas sobre la película de Guattari y de las posibles manifestaciones del UIQ tanto adentro como afuera de sus límites. Estas *seeances*, las visiones compartidas sobre los posibles escenarios del film, son registradas por los artistas y, con las múltiples voces de los visionarios, crean, en 2015, la instalación electroacústica con el título *UIQ (the unmaking-of)*.

Publicar el guión fue un poco como liberar el virus UIQ de los archivos (Guattari tiene la idea de que el microorganismo que contiene el Universo de Infra-quarks se origina a partir de una muestra de cianobacterias mutantes). Pero para nosotros esto fue solo la primera fase de un proceso más amplio de hacer que la película y su universo existan de múltiples maneras. Siempre hemos pensado en los archivos como un espacio de ficciones potenciales, un reino de lo fantástico donde entramos en una relación diferente con el tiempo, una especie de limbo que resuena con voces muertas y no nacidas. Encontrar UIQ en la caja negra de los archivos evocó inmediatamente la posibilidad de una fuga, el desencadenamiento de una nación de contagio molecular, incluso si habían pasado más de 25 años. Por eso, en la edición francesa, junto con el guión, decidimos publicar un número de documentos «irrisorios» para permitir a los lectores «producir» la película de Guattari en sus propias mentes. (Maglioni y Thomson, 2018, p. 19)

Una de las ideas principales de las *seeances* considera el guión de Guattari de manera que refleja los enunciados de sus protagonistas: una entidad inestable y potencial cuyo *ser* y *llegar a ser* tenía que ser negociado a través de un proceso continuo de traducción y transducción: «Aquí nos inspiramos

⁷⁵ La *Zona temporalmente autónoma* [*Temporary Autonomous Zone*] es un ensayo escrito por Hakim Bey en 1991 que describe la táctica sociopolítica de crear espacios temporales que eluden las estructuras de control social. Un referente del movimiento hacker y de la cultura cyberpunk.

en un ensayo de Pasolini⁷⁶ en el que habla de un guión no filmado que requiere de la colaboración de la visión del lector para ser llevado a la vida. También nos preguntábamos de qué manera sería posible que la gente compartiera sus visiones» (p. 19). Las visiones son, según la reflexiones de los artistas, un aspecto de la experiencia que no solemos transmitir en el discurso público, tal vez porque no podemos dominarlas realmente, tienden a desestabilizar a los sujetos que hablan, que se encuentran en una posición de no-saber. Y esto crea las condiciones para una forma de estar juntos basada en otro tipo de confianza y solidaridad.

Podríamos decir que las representaciones anotadas en el guión de Guattari desempeñan el papel de «vector cinebacteriológico». Más que una producción cinematográfica que reduce la materia indeterminada de la UIQ a un conjunto específico de representaciones, explotables como producto comercial, la película nace, poco a poco, a través de su desentrañamiento como un proceso vivo de variaciones. Al habitar de forma simultánea los papeles de lector, escritor, director, actor, espectador, oyente, médium y vidente, las comunidades temporales de visionarios (que reflejan vagamente la comunidad que entraba en contacto con la UIQ) pueden explorar y ampliar los territorios de la película tanto desde adentro como desde afuera, multiplicando sus pliegues narrativos y afectivos, desdibujando las fronteras entre la realización y la proyección virtual. La gente puede percibir el espacio y la presencia de cada uno de manera diferente, su tono de voz puede cambiar, también cambia la atmósfera, aunque es difícil decir con palabras exactamente qué es lo que se está transformando porque la situación se enrerece gradualmente. Quizás porqué lo que se altera a lo largo de la *performance* es, precisamente, nuestro estado de conciencia.

La percepción del tiempo también cambiaría en estas sesiones, que se convirtieron en zonas de temporalidad autónoma. Y a medida que avanzábamos con las sesiones, nos dimos cuenta de que no necesitábamos depender tanto del guión en sí. A veces, solo la sugerencia de una situación o escena era suficiente para poner en marcha la imaginación. También había aspectos del guión que algunos no encontraban particularmente fructíferos, como el eje

⁷⁶ Silvia Maglioni se refiere al texto: Pier Paolo Pasolini, «The Screenplay as a Structure that Wants to be Another Structure» publicado en *Heretical Empiricism*, Indiana University Press, 1988.

heteronormativo de la «historia de amor» de UIQ, o una relativa falta de invención en la imaginación de su idiolecto, y querían expandirlos, llevarlos en otras direcciones. Al final, el material que reunimos de este proceso de pre-visión condujo a la creación de *UIQ (the unmaking-of)*, en el que un montaje de todas estas voces, espacios y visiones fueron capaces de coexistir, resonar, alimentarse y construirse unos a otros. Al principio, la idea era «recomponer» la película de Guattari a través de visiones de lo que había sido evocado o especulado por los más de 70 visionarios, pero durante el proceso de mezcla, cuando comenzamos a espacializar las voces, nosotros y el ingeniero de mezcla, Thomas Fourel, no tuvimos la intención de que otra «película» emergiera en paralelo sino más bien seguir trabajando en esta comunidad dispersa fusionándose y convirtiéndose en una especie de ser propio. (Maglioni y Thomson, 2018, p. 20)

A partir del momento en que el público cruza la puerta de la caja negra, abandona las fronteras. En el auditorio, los individuos han perdido su piel, la que separa los unos de los otros, para devenir un solo cuerpo. La sala está totalmente oscura y al entrar, permanecen quietos, esperando que sus ojos se adapten a la visión nocturna. Poco a poco, se sitúan en algún lugar del interior de la sala antes de que empiece la proyección de la película invisible *UIQ (the unmaking-of)*. Durante las *seeances*, el cuerpo que conforma *la voz* a menudo se aferra a estas posibilidades de mutación del comportamiento, las aperturas que el encuentro con una entidad infinitamente pequeña pero poderosa puede provocar en su propia vida, desde transformaciones casi imperceptibles del cuerpo hasta formas de sabotear los sistemas de comunicación global.

Hay una pantalla pero no es necesario mirar. Algo inhumano se respira en el ambiente, como si lo que está a punto de pasar permaneciera lejos de las civilizaciones. El tiempo parece mucho más lento... Las voces empiezan a dibujar formas mágicas que constituyen otras realidades. Y, a lo largo de tres horas, el público incorpora en su imaginario las visiones de otros mundos, las fusiona con las de su propio mundo, se convierte en el personaje de una ficción espectropolítica, amplificando el sonido de las palabras que llenan la sala en su interior. El cine como potencia abstracta es ahora el detonante para invocar historias deliberadamente reprimidas. Silvia Maglioni y Graeme Thomson entienden que un archivo –el archivo

de Guattari– no es solo una compilación de materiales que pueden ser seleccionados, presentados, apropiados, resignificados, deconstruidos o reensamblados sino que tal y como han demostrado escritores como Poe, Lovecraft o Borges, también es un lugar fantástico, una especie de ensueño, sonambulismo, visión, un estado de posesión, de contaminación y de locura incipiente, en el que, tal y como nos recuerda Thomson, «sus habitaciones están pobladas por investigadores, fantasmas, guardianes inescrutables, ayudantes repentinos y emisarios con motivos ambiguos» (Maglioni y Thomson, 2018, p. 141). Cruzando el umbral del archivo, se entra en una interzona entre los vivos y los muertos, lo real y lo irreal, los hechos y sus virtualidades.



UIQ (the unmaking-of), Silvia Maglioni y Graeme Thomson, 2015

La investigación de Silvia y Graeme sobre el archivo de Guattari nos invita a habitar un territorio fantasmático que transforma la idea de un guión cinematográfico en un mapa de espacios, itinerarios, afectos y acontecimientos para que la sucesión de las escenas y los pliegues temporales sean recreados en comunidad. Solo entonces, mientras se habita en él, uno también puede vagar y trazar el mapa de las líneas de su viaje.

Guattari escribe que toda decisión que se tome en la realización de una película es política, ya que puede conducir a una apertura revolucionaria o a un cierre reaccionario. Este proceso comienza antes de que se empiece a rodar una sola imagen y tendrá una influencia en las imágenes y sonidos que se produzcan eventualmente y en cómo se sienten cuando atravieasan el cuerpo del espectador. Lo no-hecho es lo que no podemos poseer ni dejar que nos posea. Y en este doble movimiento de abandono es donde acontece la transducción y la transferencia, por contagio corporal, como si fuera una forma de prolongar la vida después de lo que nunca fue. La ciencia ficción está, según Silvia Maglioni y Graeme Thomson, íntimamente ligada al potencial de la revolución, en el sentido de que ambos están, o deberían estar preocupados por el descubrimiento y la transferencia de nuevas

formas de vida. Es difícil contar una visión, aún más difícil compartirla. Nuestra sociedad tiene poco espacio para la expresión colectiva de las visiones. «Todo el mecanismo de autoría existe para asegurar que las visiones permanezcan dentro de la esfera de los derechos de propiedad individuales o corporativos. Un cine fuera del capital y las formas de subjetividad que engendra tendría que ver con la cuestión de las visiones comunes, de una visión común» (Maglioni y Thomson, 2018, p. 175).

«Quiero más vida» era la demanda del replicante Roy Batty en la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). «Siento que se abren espacios dentro de mí, como un edificio con habitaciones que nunca he explorado», dice Dolores, la anfitriona con más edad de la serie de ciencia ficción *Westworld* (Jonathan Nolan y Lisa Joy, 2016). «¿Hasta dónde puede llegar un objeto, o un sujeto, para tratar de escapar de las condiciones de su propia producción?», se preguntan Silvia Maglioni y Graeme Thomson. Un pequeño detalle, un encuentro extraño, un fragmento de algo que nos llama la atención: un cine de la materia oscura como espacio de ensoñación. Un lugar desde donde compartir la soledad cósmica de nuestra vida [*commoning solitudes*], hablando juntos en la oscuridad. Esto es el Comité Nocturno, un conjunto de personas que se reúne para conversar *con* las imágenes del cine y los fantasmas de otras vidas, pasadas y por venir. Un lugar para el misterio y lo desconocido. Señales de discernimiento en los espacios entre las estrellas, como un Tarot, pero cuyo orden simbólico todavía no ha sido revelado.

POSTSCRIPTUM

CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN POR VENIR



Las luces fantasma de la UPAC en Kingston encendidas durante el estado de alarma (Marzo, 2020)

La muerte está allí donde la imagen anula su presencia representativa, allí donde, más exactamente, la intensidad no re-productiva del re- de la representación gana en poder lo que el presente que representa pierde en presencia.

Jacques Derrida

Las luces fantasma

Existe una vieja tradición simbólica que consiste en dejar una pequeña luz encendida en la sala de teatro cuando acaba la jornada de trabajo y queda vacía. A esta luz, que suele ser un trípode con una lámpara o un farolillo colocado en el centro del escenario, se la conoce como «luz fantasma» [*ghost light*]. Una luz que vela por la sala durante toda la noche para cuidar de que quienes llegan a primera hora o de aquellos que cierran el teatro, para que puedan transitar por el espacio sin sufrir ningún tipo de accidente como podía pasar, antiguamente, con el desnivel del foso de la orquesta o con la gran cantidad de accesorios que se acumulan, todavía hoy, entre bambalinas. Además de su uso práctico y simbólico, existen también otras narrativas sobre esta luz que relacionan sus orígenes con la superstición, como, por ejemplo, aquellas que dicen que ilumina el escenario para que los fantasmas que habitan el teatro puedan escenificar sus dramaturgias en una puesta en escena nocturna, solitaria y espectral. Porque hay quien cree que en cada teatro habita, al menos, un fantasma y hay teatros, como el Place Theatre de Londres, que dejan siempre dos sillas vacías para compartir con ellos la función. Algo que nos puede recordar a otros rituales de hospitalidad como el gesto mesiánico del judaísmo en el que, en su celebración del Pésaj, se deja un plato y una copa de vino de más en la mesa, para que Elías, el profeta, pueda unirse a la celebración en su llegada. Un ritual que provoca que durante los días de Pasqua siempre haya un plato en la mesa dispuesto para aquellos desconocidos que todavía están por venir. Pero, es a propósito del gesto hospitalario que Laura Llevadot, quien nos ha enseñado a leer a Jacques Derrida y quien nos ha abierto las puertas al pensamiento aporético, literario y dedicado a pensar(se) en la lengua como la base en la que se construyen las ficciones ontológicas que hemos tratado de analizar, escribe que «hospitalidad y hostilidad, a pesar de presentarse como antónimos, se conjugan a menudo en un mismo tiempo, [...] que el prefijo *hostis* designa, en sus orígenes tanto al anfitrión como al enemigo» (2008a, p. 45). Esta separación metafísica entre anfitrión-enemigo, entre unos y otros, es la base de las políticas de exclusión implícitas en la retórica identitaria de la pertinencia del *nosotros*. En este sentido, los espectros invocados en estas páginas aparecen para interrogarnos acerca de cómo aprender a vivir con los otros-que-hay-en-mí en un gesto que desplaza la hospitalidad binaria del «nosotros, los otros» hacia lo que podemos entender como una filosofía de la promiscuidad o una política de la

desidentidad. Lo espectropolítico, en consecuencia, no es una política entre unos y otros, sino más bien una forma de desenterrar, de observar, todas las otredades que nos conforman construyendo nuevos códigos de comunicación para una base ética más justa e inclusiva.

A la luz fantasma de los teatros también se la conoce como «Luz de equidad» [*Equity Light*]. La luz testimonial que permanece encendida aun cuando el público se ha ido y que reclama justicia para los vivos igual que para los que no lo están. Pero el teatro contemporáneo se ha desteatralizado. El teatro, tal y como lo hemos estudiado aquí, es un teatro sin actores, paredes ni butacas. Un teatro donde queda el movimiento [*dynamis*], y queda también un público que se representa a sí mismo atrapado en el espectáculo de su propia vida. Es por eso que una de las preguntas que nos han acompañado a lo largo del proceso de esta investigación está justamente relacionada con esta equidad testimonial: si no hay teatro, porque el teatro está en todas partes, ¿donde encendemos esta luz fantasma?, ¿quién tiene el derecho de encenderla? y, ¿cuáles son los umbrales de su luminiscencia? El pasado 20 de marzo de 2020, en plena *crisis sanitaria* del *SARS-CoV-2*, el Royal Theatre de la ciudad británica de Saint Helens publicó en sus redes sociales una fotografía de su platea, con la luz fantasma encendida de forma permanente como gesto simbólico para recordar que, aunque las condiciones sociopolíticas y medioambientales del presente no les permitían abrir sus puertas, algún día regresarían a su lugar: «It means though the theatre is empty, WE WILL RETURN. So, here's to us. The actors, the technicians, the front of house staff, the backstage crew, the directors, the carpenters, the designers, the dancers, the teachers, the students, the freelancers, those on tour, those at sea, the electricians, the stitchers, the makers, the stage managers... THE ARTISTS». El lamento esperanzador del teatro británico ha sido replicado numerosas ocasiones en campañas de apoyo al sector cultural de las artes vivas para denunciar la precariedad económica y emocional en la que los cuerpos de la cultura ya llevan décadas sumergidos. Este es quizás el mayor de los espectros de nuestra sociedad occidental y con el que empezábamos esta investigación: el espectro T.I.N.A o la precariedad económica como forma de gobierno y sus consecuencias somatopolíticas. Unas consecuencias que han agotado los cuerpos haciendo de la desposesión, la hostilidad y la depresión sistémica una de las primeras causas de muerte. Ha sido en la primera parte de este ensayo donde nos hemos acercado al dilema hamletiano del

presente, un soliloquio que nos acecha en su doble negación: del *to be or not to be*, al *to not be or to not not to be*.

En el *teatro de la verdad* del que nos hablaba Santiago López Petit, «aquel que ha mostrado en el escenario de los medios de comunicación actuales a militares, médicos y políticos juntos, y que ejemplifica la cara terapéutica y militarizada del poder» (López Petit, 2020), ha instrumentalizado la muerte como arma de guerra contra el enemigo interior. Recordemos las palabras del filósofo, citadas al inicio de esta tesis, en su denuncia contra el proceso de despolitización actual y su cancelación de las memorias de lucha, a la vez que «los Estados construyen un simulacro basado en el miedo a la muerte» (López Petit, 2020). Y es que no se puede luchar por el derecho de vida sin hacerlo a su vez por el derecho de muerte. Es decir que la legislación sobre los cuerpos y sus espacios de representación, la habitabilidad y sus condiciones de posibilidad, es a la vez una legislación sobre la muerte. Algo que el colectivo catalán de «teatro irregular» y «performance blanda» Las Huecas nos recordó en el estreno de su propuesta escénica *Aquellas que no deben morir* el pasado junio de 2020. Una dramaturgia que toma como punto de partida la situación actual para investigar la industria funeraria, en colaboración con una tanatopractora y con la cooperativa Som Provisionals dedicada a prevenir los abusos producidos por la liberalización de la muerte. Juntas trabajan por «*por una buena muerte*». Algo que a lo largo de la reciente crisis hemos visto desaparecer. Los efectos de las políticas del reciente estado de alarma han acelerado la soledad de los procesos de muerte y cancelado los rituales de duelo, dejando estas cuestiones en manos de las industrias funerarias, que han podido sacar un mayor beneficio económico del dolor humano. Esta cuestión es una de las líneas de investigación que pensamos que deriva de este ensayo y en la que esperamos poder seguir trabajando: la experiencia íntima de la muerte, sus imaginarios y la recuperación de los marcos simbólicos del duelo y la pérdida en la actualidad de las prácticas artísticas. Seguir con estas cuestiones nos permitiría preguntarnos, en última instancia, por cuáles son las comunidades a las que se les permite llorar, representar y recordar a sus muertos. Algo que se hace presente en la segunda parte de este estudio dedicado a las prácticas artísticas como procesos de restitución y trabajo del duelo.

Este viaje, esta hauntología, donde no nos hemos preguntado por lo que la imagen es, sino por sus ausencias, potencias y permanencias espectrales, nos ha abierto un campo fértil para pensar y seguir pensándonos en las

relaciones espectropolíticas entre la imagen (el derecho de mirada) y la sepultura visual por parte de los sistemas de representación hegemónicos. Aquí nos gustaría recordar la publicación de Derrida con la que introducíamos el prólogo de esta tesis, donde el filósofo nos decía que cada vez que algo o alguien que conocemos muere, no desaparece su mundo sino que muere el mundo en su totalidad; concretamente, en la conferencia «A golpe de duelo», pronunciada por Derrida el 28 de enero de 1993 en el Centro Georges-Pompidou, en París, en el trascurso de un encuentro en homenaje a su amigo Louis Marin, y para presentar el libro *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, publicado el mismo año. Citamos sus palabras para invocar el lugar en el que hemos decidido hacer parada, para más adelante continuar:

En primer lugar está el giro mediante el cual Marin sustrae la cuestión de la imagen a la ontología, y esta es ya una cuestión de fuerza y de poder. Después está el otro giro mediante el cual este primer giro encuentra su verdad o su ley, si es que puede en adelante decirse de una manera no ontológica, en lo que estaré tentado a llamar el *ser-para-la-muerte* de la imagen. Digamos, para evitar el equívoco, el *ser-ante-la-muerte* de la imagen que *tiene* la fuerza, que *no es otra cosa* que la fuerza *de resistir, de consistir y de existir* en la muerte, precisamente donde no insiste en el ser o en la presencia del ser. Este *ser-ante-la-muerte* obligaría a pensar la imagen no ya como la reproducción aproximada de aquello que ella imitaría, no ya como una *mimema*, simple imagen, ídolo o icono, en su aceptación convencional (ya que se trata de desprenderse de esta convención, sino como el aumento de poder, el origen en realidad de la autoridad, la imagen convirtiéndose en autor mismo, el autor y el aumento de la *auctoritas*, en cuanto que encuentra su paradigma, que es también su *enargeia*, en la imagen del muerto. (Derrida, 2005, p. 158)

A lo que Marin, desde el auditorio oscuro de otro continente, responde:

He aquí –mira, oye aquí mismo–, en lugar de un cadáver robado a la instancia del significado, a la gestualidad de la unción fúnebre, un mensaje: este intercambio entre el cadáver y el lenguaje, la diferencia de este intercambio es precisamente la resurrección del cuerpo, el recorrido de esta diferencia, la transfiguración ontológica del cuerpo: ¿imagen?. (p. 161)

Imagen: «la transfiguración ontológica del cuerpo». Dejar lo que el cuerpo es o lo que sabemos que el cuerpo es. O, lo que dicen que el cuerpo es. Esta es, quizás, la mayor huella que nos deja el espectro de Joaquim Jordà. Sus películas, llenas de luces fantasma, se han visto reflejadas en cada parte de este *corpus*. Sería absurdo decir cómo. Sus imágenes y su lenguaje, la cinematografía, se hace presente aquí como un medio, una excusa o un punto de partida, pero también como un médium capaz de contactar con otras realidades menos visibles o todavía desconocidas. Es con Joaquim Jordà, y sus sombras en las prácticas artísticas contemporáneas, que nos hemos preguntado por cuáles son las imágenes de nuestra ficción ontológica e ideológica. Él nos ha enseñado a dejar de ser aquello que nos han dicho que seamos para interpretar la película de nuestra vida, jugar a ser actores y vernos transfigurados, transformados...

Si bien no tuvimos la oportunidad de conocer a Joaquim Jordà en persona, accedimos a sus imágenes a través de un *golpe de duelo*. Una de las experiencias pedagógicas más reveladoras de este proceso. Era febrero de 2016, cuando Inma Merino, crítica de cine y profesora de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, atravesada por el dolor causado por la pérdida de uno de sus mejores amigos, nos descubrió las fuerzas de lo político en la imagen documental y la experiencia del amor como trabajo del duelo y la restitución. En el duelo nos encontramos en falta, como si no fuéramos nosotros mismos, como si el singular golpe que acabamos de recibir hubiera alterando aquello que debía encajarlo. Pero aunque la muerte de un amigo parece inimaginable, inefable, somos impelidos a hablar, nos dice Derrida, a romper el silencio, a participar de los ritos del duelo. «Hablar es imposible», escribe Derrida después de la muerte de Paul de Man, «pero callarse sería también, o ausentarse, o negarse a compartir la tristeza» (2005, p. 25). Llevamos desde entonces *en nosotros*, todos aquí, en estas páginas, la mirada que Joaquim Jordà nos dirige. Esta mirada es suya, nos viene de él, a lo lejos, a veces casi imperceptibles, estas siguen siendo sus imágenes.

Es curiosa la similitud formal entre una luz de emergencia y una luz fantasma. Hoy, atravesados por la muerte, detrás de máscaras sanitarias como detrás del yelmo le hablaba el rey muerto del Estado a Hamlet, nos miramos a los ojos en la cola de los supermercados. Después, la vida retirándose de la esfera pública y encarnándose en una esfera privada de realidad virtual mediada por imágenes.... En la actualidad, la captura de la vida por parte del fascismo capitalista y el régimen neoliberal ha logrado legitimar las tecnologías de control y vigilancia bajo la falacia de la

cooperación política con los Estados: «El dispositiu del control ja no es el segrest del temps de vida, és el teletreball» (Petit, 2020). De hecho, empezamos esta tesis doctoral, hace cuatro años, con una primera intención que consistía en estudiar las formas del acecho fantasmal de la imagen tele-tecno-mediática y sus dispositivos de captura de la subjetividad humana; para ver, cómo, desde el campo de las prácticas artísticas y escénicas actuales, se podían invocar memorias perdidas y ensayar formas de ver o visualidades críticas capaces de construir nuevos imaginarios, subjetividades y formaciones políticas en la creación de mundos. En una primera instancia, asentamos un marco fenomenológico sobre las imágenes recurrentes, aquellas que reaparecen del pasado para interrogar de nuevo al presente. Pero a lo largo del proceso de investigación, nos hemos estado preguntando por cuáles eran las condiciones materiales de su retorno. Y, en diálogo con esta cuestión, nos hemos aproximado a los rituales de duelo y a lo espectropolítico como centro de esta investigación.

El Mundo-Teatro ha perdido a su público. Cada vez son más las butacas vacías en las salas de cine reservadas al espectador-fantasma. Sin embargo, hoy, decidimos no adentrarnos más en el contexto de crisis actual con el deseo de dejar el tiempo y las condiciones necesarias para digerir sus efectos somatopolíticos en el seno del mundo global actual. En este sentido, nuestra reflexión acerca de la correlación entre las políticas del acecho fantasmal y la imagen tecno-tele-mediática es una aproximación inacabada. Pero, si a lo largo de esta investigación hemos analizado un *corpus* de prácticas artísticas y escénicas como gesto hacia la recuperación de las memorias e imaginarios de lucha que nos preceden, como una hauntología de nuestra mirada encantada; de esta aproximación crítica, donde hemos elaborado la base estética y filosófica del tropo «espectropolítica», nace la voluntad de ampliar su recorrido en una mayor cooperación entre el pensamiento, el activismo político y la investigación artística (la performatividad de los cuerpos en vida social de las imágenes). Así, otra de las líneas de investigación que surgen a partir de aquí tiene que ver con el deseo de investigar lo espectropolítico en las formaciones y movimientos sociales desde una perspectiva *queer*. Nos preguntamos, pues, si podemos pensar lo espectropolítico como una política *queer* acerca de los afueras de la imagen, en el sentido que sostiene José Esteban Muñoz en *Utopía queer* (2009), como una estructura de deseo que nos permita ver y sentir más allá de las ontologías del presente.

Es decir, que si las imágenes crean subjetividades y por tanto cuerpos, seguiremos pensando sobre cuáles han de ser las imágenes (y las fuentes de estudio) fuera de lo establecido racial y sexualmente para construir el mundo por medio de escenas culturales que, como argumenta Athena Athanasiou, «socaven los guiones sociales normativos de lo blanco y hetero para cambiar el “aquí y ahora” por un “allí y entonces”». Y, reflexionar sobre eso que nos hace sentir que no basta con este mundo para «reorientar el mundo y abrirlo a lo que falta, trazar lo que Ernst Bloch denomina “plusvalía de la utopía”, donde lo “utópico” [o retroutópico] no se refiere a una función trascendental, sino que es inmanente a los flujos y luchas cotidianas del presente real y existente. [...] Es decir, rehabilitar las heterotopías y construir una imaginación política revolucionaria sin reinstalar el futuro como destino programable inscrito en la matriz lineal, teleológica y reproductiva de la temporalidad» (Athanasiou, 2019, pp. 116-117). Algo en lo que, a lo largo de la tercera parte de este ensayo, nos hemos acercado con nuestra aproximación política de la *telepatía salvaje*. Prácticas que consisten, precisamente, en crear espacios y temporalidades de convivencia con *los otros mundos posibles*. Si a lo largo de esta tesis nos hemos preguntado por la imagen como potencia (o las potencias de la imagen), sus sombras y sus instancias espectrales en los cuerpos, parece lógico que sea la coreografía, como escritura de los cuerpos en movimiento, la herramienta para transitar los unos-en-los-otros en la alternativa del allí y entonces. Sin embargo, la discusión espectropolítica acerca de lo *tele-* en la actualidad aparece en estas páginas como una conversación inacabada que esperamos, pronto, poder recuperar.

La imagen es más que visible, es vidente. La imagen nos observa con esa mirada disimétrica con la que Pascale Ogier miraba a Derrida desde otro mundo u otro continente. La primera imagen con la que abrimos esta investigación y que llevaba implícito el clamor por una lucha de las memorias, de la herencia y de las generaciones. La inversión de esta mirada disimétrica, dice Derrida, solo podrá interiorizarse «superando, fracturando, hiriendo, lesionando, traumatizando la interioridad que habita o que le acoge por hospitalidad, amor o amistad» (Derrida, 2005, p. 170). Ahora, cerramos estas páginas, escritas con amor y con la amistad de todos los que nos han acompañado en el proceso, con su enorme hospitalidad y generosidad, con la imagen de un *teatro sin teatro* y su luz fantasma. Una cita visual que nos sirve para ilustrar la necesidad de seguir conversando y de seguir mirando, fracturando, hiriendo, lesionando, traumatizando la

interioridad que nos habita y hacerlo *por una política sin mundo*. Esta investigación no se cierra, si acaso se «interrumpe interminablemente». Diremos, con las mismas palabras que dejó dichas Derrida en su estado de duelo, que «por muy preparad[a] que yo pudiera estar, lo hemos leído demasiado deprisa. Con una precipitación que ningún duelo puede amortiguar». *Nunca tendremos suficiente tiempo*.

BIBLIOGRAFIA

Monografías y capítulos

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* París: Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguirre, P. (2018). *Wrapped Up in Books*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.). *Segunda Vez que siempre es la primera*. (pp. 36-37). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Álvarez Romero, E. (Ed.). (2007). *Oscar Masotta. La teoría como acción*. Barcelona: RM.
- Athanasiou, A. (2019). La desposesión como epistemología de la criticalidad. Martínez, P. (Ed.). *Comunismos por venir*. (pp. 111-132) Barcelona: MACBA y Arcadia.
- Athanasiou, A. y Butler, J. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: SigloXXI, s.a. de c.v.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1980). *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Barcelona: Arcadia.
- Beard, D. (2018). Entre la institución y la acampada. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.). *Segunda Vez que siempre es la primera*. (pp. 80-93). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Beck, U. (2001). Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: Individuación, globalización y política. En *En el límite: La vida en el capitalismo global*. (pp. 233-246). Barcelona: Tusquets.
- Bellour, R. (2013). *El cuerpo del cine: Hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila.
- Berardi, F. B. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berardi, F. B. (2016). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berardi, F. B. (2016). *El trabajo del alma*. Buenos Aires: Cruce.

- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Bernat, R. y Fratini, R. (2017). Seeing oneself living. Burzyńska, A. R. (Ed.). *Joined Forces. Audience participation in theatre*. (pp. 89-97). Berlín: House on Fire.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso.
- Bleeker, M. (2019). Mirar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática. Hang, B. y Muñoz, A. (Eds.). *El tiempo es lo único que tenemos*. (pp. 67-90). Buenos Aires: Caja Negra.
- Boal, A. (2015). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bonet, E. y Escoffet, E. (Eds.). (2005). *Próximamente en esta pantalla: El cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Borja-Villel, M. (2018). Segunda Vez. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.). *Segunda Vez que siempre es la primera*. (pp. 10-16). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brea, J. L. (2003). *El tercer Umbral. Estatuto de la prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Murcia.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Buitrago, A. (2009). Tejer lo efímero. Buitrago, Ana (Ed.). *Arquitecturas de la mirada*. (pp. 9-11). Barcelona: Cuerpo de Letra.
- Bullot, É. (Ed). (2018). *Du film performatif*. París: it:éditions.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York and Londres: Routledge.
- Calvino, I. (2013). *Cibernética y fantasmas*. Madrid: Punto y Aparte.
- Castanon-Akrami, B. y Ramos, S. (Eds.). (2018). *Le cinema d'Isaki Lacuesta*. Paris: Centre Pompidou, Éditions mare & martin.
- Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama.
- Conde-Salazar, J. (2009). Fuera de campo. Buitrago, Ana (Ed.). *Arquitecturas de la mirada*. (pp. 119-141). Barcelona: Cuerpo de Letra.

- Cools, G. (Ed.). (2016). *Imaginative Bodies. Dialogues in Performance Practices*. Amsterdam: Valiz.
- Crary, J. (1999). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Cvejic, B. (2015). *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Londres: Continuum.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu.
- Derrida, J. (2017). *Jacques Derrida. La pena de muerte I*. Madrid: La Oficina
- Derrida, J. (2005). *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (2005). *Canallas: Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. y Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión: Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del Tiempo Padecido*. Buenos Aires: Biblios.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Echaves, M. (2019). Confiad en la piedad química. Echaves, M.; Gómez, A. y Ruido, M. (Eds.). *Working dead*. (pp. 199-228). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- Edvardsen, M. (2019a). *Not Not Nothing*. Oslo: Varamo Press.
- Edverdsen, M. (2019b). La foto de una piedra. Hang, B. y Muñoz, A. (Eds.). *El tiempo es lo único que tenemos*. (pp. 91-96). Buenos Aires: Caja Negra.
- Ehmann, A. y Guerra, C. (2016). *Harun Farocki: Otro tipo de empatía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Fernández, V. y Gabantxo, M. (2012). *Territorios y fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Fisher, M. (2019). La privatización del estrés. Echaves, M.; Gómez, A. y Ruido, M. (Eds.). *Working dead*. (pp. 177-199). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico: Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Foucault, M. (1984). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Frampton, H. (2007). *Especulaciones: Escritos sobre cine y fotografía*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Gallego, C.P. (1992). Hamletología. Dionís-Bayer, M. A. C. (Ed.). *Hamlet*. (pp. 9-72) Madrid: Catedra Letras Universales.
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen: Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. Buitrago, Ana (Ed.). *Arquitecturas de la mirada*. (pp. 77-96). Barcelona: Cuerpo de Letra.
- García, D. (2018a). Cómo se repitió Masotta. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.). *Segunda Vez que siempre es la primera*. (pp. 145-161). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, D. (2018b). En una vieja casa. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.). *Segunda Vez que siempre es la primera*. (pp. 32-33). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, D. (2017). *Oscar Masotta: Segunda Vez*. Oslo: Oslo National Academy of the Arts y Torpedo Press.
- García, J.M. y Rom, M. (Eds.). (2001). *Joaquín Jordá*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Gisbert, P. (2017). *Mierda bonita: Escritos para el Conde de Torrejuel*. Segovia: La uña RoTa.
- Gordon, Avery (1997). *GhostlyMatters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Greiner, C. (2009). La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. Buitrago, Ana (Ed.). *Arquitecturas de la mirada*. (pp. 119-141). Barcelona: Cuerpo de Letra.
- Grotowski, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: SIGLO XXI.

- Hang, B. y Muñoz, A. (2019). Prólogo. Hang, B. y Muñoz, A. (Eds). *El tiempo es lo único que tenemos*. (pp. 14-24). Buenos Aires: Caja Negra.
- Horta, G. (2004). *Cos i revolució: L'esperitisme català o les paradoxes de la modernitat*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Huybrechts, L. (Ed.). (2014). *Participation Is Risky. Approaches to Joint Creative Processes*. Amsterdam: Valiz.
- Iglesias, E. (2012). Variaciones en torno a un cuerpo: Identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta. Fernández, V. y Gabantxo, M. *Territorios y fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. (pp. 41-46). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Iriarte, V. (2012). Caja con cosas dentro presenta. Fernández, V. y Gabantxo, M. *Territorios y fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. (pp. 57-70). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Jones, C. (Ed.). (2002). *Sensorium: Embodied experience, technology, and contemporary art*. Massachusetts: Institute of Technology, List Visual Arts Center.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacuesta, I. (2012). Los amores invisibles I. Notas provisionales sobre el cine de León Siminiani y Victor Iriarte. Fernández, V. y Gabantxo, M. *Territorios y fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. (pp. 57-56). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lepecki, A. (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. Hang, B. y Muñoz, A. (Eds). *El tiempo es lo único que tenemos*. (pp. 221-254). Buenos Aires: Caja Negra.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Londres: Routledge.
- Levi, P. (2012). *Cinema by Other Means*. New York: Oxford University Press.
- Llavadot, L. (2018a). *Jacques Derrida: Democracia y soberanía*. Barcelona: Gedisa.
- Llavadot, L. (2018b). Pròleg. Introducció a la vida no feixista. Valls, J. E. *Giorgio Agamben: Política sense obra*. (pp. 9-12). Barcelona: Gedisa.
- Longoni, A. (2017). *Oscar Masotta: Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva.
- Lütticken, S. (2005). *Life, Once More: Forms of reenactment in contemporary art*. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art.

- Maglioni, S. y Thomson, G. (2018). *UIQ (the unmaking-of): Un livre de visions*. París: Post-éditions.
- Maglioni, S. y Thomson, G. (2018). Dark Matter Cinema Tarot (underwritten by shadows still). Bullot, É. (Ed.). *Du film performatif*. (pp. 29-55). París: It:éditions.
- Maldonado, R. y Pia, B. (2017). 1.099.511.627.776 GIGAS. Marzo, J. L. (Ed.). *Espectres*. (pp. 48-128). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- Marzo, J. L. (2017). Los fantasmas adelantan el reloj. Marzo, J. L. (Ed.). *Espectres*. (pp. 129-200). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- Masotta, O. (1968). Después del Pop: Nosotros desmaterializamos. Longoni, A. (Ed.). (2017). *Oscar Masotta: Revolución en el arte*. (pp. 221-255). Buenos Aires: Mansalva.
- Masotta, O. (2017). Happenings. Longoni, A. (Ed.). *Oscar Masotta: Revolución en el arte*. (pp. 133-139). Buenos Aires: Mansalva.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Metahaven. (2015). *Black Transparency: The Right to Know in the Age of Mass Surveillance*. Berlín: StenbergPress.
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología: Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Mouffe, Ch. (1999). *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Palmeri, D. (2016). *Myse en abyme: Participación y encuentros en la escena de roger Bernat*. Barcelona: liquidDocs.
- Peeren, E. (2014). *The Spectral Methaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Royo, V. P. (2019). Corporalidades disidentes en la celebración: Fiesta y política en la escena contemporánea. Hang, B. y Muñoz, A. (Eds). *El tiempo es lo único que tenemos*. (pp. 123-142). Buenos Aires: Caja Negra.
- Saghafi, K. (2010). *Apparitions –Of Derrida’s Other*. Nueva York: Fordham University Press.
- Sais, C. (Ed.). (2019). *Les imatges eco: Isaki Lacuesta*. Girona: Ajuntament de Girona.
- Sánchez, J. A. (1999). *Desviaciones*. Madrid: La Inesperada y Cuarta Pared.
- Sánchez, J.A. (2009). La mirada y el tiempo. Buitrago, Ana (Ed.). *Arquitecturas de la mirada*. (pp. 13-55). Barcelona: Cuerpo de Letra.

- Segade, M. (2010). Fracaso. Arriola, A. y Moscoso, M. (Eds.). *Antes que todo*. (pp. 15-26). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- Segade, M. (2008). *Narciso Fin de Siglo*. Tenerife: Melusina.
- Shakespeare, W. (2006). *Hamlet*. Madrid: Cátedra.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalsimo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free: El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and Anti-Structure*. Londres: Routledge and Kegan Pau.
- Ursprung, Ph. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson and the Limits to Art*. Londres: University of California Press.
- Valls, J. E. (2018). *Giorgio Agamben: Política sense obra*. Barcelona: Gedisa.
- Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo XXI.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (2003). *Amanecer crepuscular*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vujanović, A. (2019). Dramaturgia del paisaje: El espacio posterior a la perspectiva. Hang, B. y Muñoz, A. (Eds). *El tiempo es lo único que tenemos*. (pp. 163-182). Buenos Aires: Caja Negra.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.

Artículos y publicaciones en línea

- Angulo, J. (2006). La mirada poliédrica de Joaquín Jordá. *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 11-30. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/41454>.
- Berardi, F. B. (27 de julio de 2019). Entrevistados por Gigena, D. *Lo más preocupante hoy es la muerte del pensamiento crítico*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-con-el-filosofo-italiano-franco-berardi-sobre-la-futurabilidad-394028>
- Bernat, R. (2010). Entrevista en Tokio. En: *rogerbernat.info*. Recuperado de: <https://rogerbernat.info/prensa/entrevista-en-tokio>

- Bernat, R. (2012). Pendiente de voto. En: *rogerbernat.info*. Recuperado de: <http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/resultados-pendiente-de-voto>
- Bernat, R. (2015). We need to talk. En: *rogerbernat.info*. Recuperado de: <https://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk>
- Bernat, R. y Fratini, R. (2017). The place of the Thing (D14/1). En: *rogerbernat.info*. Recuperado de: <http://rogerbernat.info/en-gira/the-place-of-the-thing>
- Bernat, R. y Fratini, R. (2018). FFF: The Friendly Face of Fascism. Para una estética de los dispositivos. [archivo pdf]. Recuperado de: <https://cdn.teatros canal.com/wp-content/uploads/2018/06/programa-consagracion-primavera-roger-bernat.pdf>
- Benavente, F. (2012). Formas de resistencia en el documental español contemporáneo: En busca de los gestos radicales perdidos. *Hispanic Review*, 8, 607-629. Recuperado de: www.jstor.org/stable/23275311
- Benavente, F. y Salvadó, G. (2009). Filmar el otro en el cine de Joaquim Jordà. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 5. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/256831>
- Bishop, C. (2005). Antagonismo y estética relacional. *Revista OTRA PARTE*, 5, 10-16. Recuperado de: <https://www.revistaotraparte.com/nº-5-otoño-2005/antagonismo-y-estética-relacionalº>
- Bishop, C. (2018). Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. *TDR: The Drama Review*, 2, 22-42. Recuperado de: muse.jhu.edu/article/695785.
- Bishop, C. (2014). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. *Dance Research Journal*, 46, 62-76. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000497>
- Bogojević, M. (s.f.). Truth and simulacrum: whose timeline is it?. Recuperado de: <https://mthvn.tumblr.com/post/173797872778/truth-and-simulacrum-whose-timeline-is-it-maja>
- Collado, E. (2013). El cine y su resonancia en el espacio: Una aproximación al cine expandido contemporáneo en España. *Arte Y Políticas De Identidad*, 8, 115-136. Recuperado de: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191671>
- Collado, E. (2015). Things Said Once. En: *esperanzacollado.net*. Recuperado de: <http://www.esperanzacollado.net>

- Cornago, O. y Bernat, R. (2016). Uno va al teatro a ser manipulado: Una conversación con Roger Bernat. *Telóndefondo*, 24, pp. 214-226
Recuperado de: <https://www.telondefondo.org>
- Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma. Díaz, J. (Ed.). *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4, 280-291. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2950809>
- Fisher, M. (7 de agosto de 2016). Entrevistado por Aguirre, P. *Hay que democratizar la política y el trabajo*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://elestadomental.com/diario/hay-que-democratizar-la-politica-y-el-trabajo>
- Fisher, M. (2012). What is hauntology?. *Film Quarterly*, 66(1), 16-24.
Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>
- Garcés, M. (2008a). Anonimato y subjetividad: Una lectura de Merleau-Ponty. *Daimon, Revista Internacional de Filosofía*, 44, 133-142.
Recuperado de: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/96441>
- Garcés, M. (2008b). ¿Cómo poner el yo en plural? *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 21, 57-71. Recuperado de: <http://www.revistadefilosofia.org/21-04.pdf>
- Gisbert, P. y Beyeler, T. (22 de febrero de 2018). Entrevistados por Nogueira, R. R. *El Conde de Torrefiel: La libertad de expresión lo abarca todo*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.fuga.es/2018/02/22/el-conde-de-torrefiel-la-libertad-de-expresion-lo-abarca-todo/>
- Guerra, C. (2014). La militancia biopolítica de Joaquín Jordá. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 5, 50-55. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5346701>
- La Parra, P. (s.f.). Europa, Futuro Anterior. *tabakalera.eu* Disponible en: <https://www.tabakalera.eu/es/residencias-artisticas/europa-futuro-anterior-pablo-la-parra>
- Llavadot, L. (2012). Democracia y mesianicidad: Consideraciones en torno a lo político en el pensamiento de Derrida. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 48, 95-109. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v48.129>
- Longoni, A. (2018). Los embutes de la memoria. *Contexto y acción*, 174. Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20180620/Culturas/20325/Ana-Longoni-oscar-masotta-arte-vanguardia-argentina-60-memoria.htm>
- Longoni, A. (2007). Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. *Brumararia*, 8, 15-55. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11336/74171>

- Maglioni, S. y Thomson, G. (2016). Dark Matter Cinema Tarot: Desde un estado de emergencia. *Re-visiones*, 6. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6843835>
- Manresa, L. (2006). Filmografía. *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 80-83. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/41457>
- Masotta, O. (1967). Yo cometí un happening. Publicado en 2004 por *ramona: Revista de artes visuales*, 45, 34-44. Recuperado de: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona45.pdf>
- McCausland, E. y Salgado, D. (14 de setiembre de 2020). *Espectros*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/ruido-fondo>
- Mellor, D. A. y Deller, J. (2011). Ideas Series: Jeremy Deller interviewed by David Alan Mellor. *Photoworks*, 17. Recuperado de: <https://photoworks.org.uk>
- Morandi, P. G. (2013). La Historia: Tiempos transitivos. *rogerbernat.info*. Recuperado de: <https://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>
- Peller, D. (2007). Revolución en el arte: Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. *ramona: Revista de artes visuales*, 75, 72-73. Recuperado de: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona45.pdf>
- Petit, S.L. (23 de abril, 2020). El coronavirus com a tetare de la veritat. Recuperado de: <https://www.elcritic.cat/opinio/santiago-lopez-petit/el-coronavirus-com-a-teatre-de-la-veritat-55248>
- Polanco, A. F. (2016). Con Hito Steyerl: ¿Políticas de la postrepresentación?. *Contexto y Acción*, 49. Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20160127/Culturas/3908/Museo-Reina-Sofia-Steyerl-videoarte-posthumanismo.htm>
- Riambau, E. (2006). Bibliografía. *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 84-86. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/41458>.
- Riambau, E.; Salvadó, G. y Torreiro, M. (2006). A mí la normalidad no me gusta: Un largo encuentro con Joaquín Jordá (Barcelona, 26/28-1-2006). *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 40-79. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/40036>
- Salvadó, G. (2006). Espectros y películas: Los proyectos truncados de Joaquín Jordá. *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 31-39. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/41455>.

- Samaniego, A. R. (2008). Ser y no ser, esa es la cuestión. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4, 54-71. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=3339>
- Tausiet, M. (s.f). *Mil y un fantasmas*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=5206&t=articulos

Registro digital, conferencias en línea y filmografía

- Boekelman, W., Huybrechtse, R., Kramer, R. y Jong, E. (productores) y Schröder, R. Y Metahaven (directores). (2018). *Possessed*. [DCP]. Países Bajos: Dutch Mountain Film.
- Esteva, D. y Camín, Q. (productores) y Jordà, J.(director). (2006). *Más allá del espejo*. [Digital Betacam]. Barcelona: Ovideo / Únicamente Severo Films
- Guiteras, M. (2020). *Every Exit is an Entrance*_[en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XgHqZSVycyg&feature=youtu.be>
- Passola, I. (productora) y Jordà, J. (director). (2003). *De nens*. [Digital Betacam]. Barcelona: Massa d'Or Produccions
- Passola, I. (productora) y Jordà, J. y Villazám, N. (directores). (1999). *Monos como Becky*. [Digital Betacam]. Els Quatre Gats Audiovisuals, Canal+ España y Televisión de Galicia (TVG)
- Jordà, J. (director). (1980). *Numax Presenta...* [Digital Betacam]. Barcelona: Asamblea de Trabajadores de Numax
- Jordà, J. (director). (2005). *Veinte años no es nada*. [Digital Betacam]. Barcelona: Oviedo TV.
- Bernat, R. y Fratini, R. (2015) *We Need to Talk*. [en línea]. [consultado: 2 enero de 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/168632697>
- Tribe, K. (2013). *My Turn: Kerry Tribe*. [en línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/64192265>
- Lutyens, M. (2013). *Collective hipnosis*_[en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DmmEXz9EN4k>
- Zemos98 (Productora). (2014). *Entrevista a Abu Ali. Remapping Europe* [Video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/95162089>

Guiones y textos inéditos

[Comunicación personal por correo electrónico]

- Bernat, R. y Fratini, R. *Viéndose vivir*. 13 de octubre de 2017.
- Bernat, R. y Duyvendak, Y. *Please, Continue (Hamlet)*. 4 de abril de 2017.
- Bernat, R. y Duyvendak, Y. *Historial de penas*. 4 de abril de 2017.
- Bernat, R. *Video-registro Numax-Fagor-Plus (show)*. 6 de abril de 2017.
- Bullot, É. *El cine de lo posible*. 7 de abril de 2020a.
- Bullot, É. *La voz y su doble*. 7 de abril de 2020b.
- Bullot, É. *En voz alta*. 7 de abril de 2020c.
- Bullot, É. *La revolución del alfabeto*. 7 de abril de 2020d.
- Bullot, É. *Nuevo manual del maestro de pájaros*. 7 de abril de 2020e.
- Beyeler, T. y Gisbert, P. *La plaza*. 16 de julio de 2018.
- Collado, E. *Evently Balanced, Almost*. 2 de abril de 2020.
- Iriarte, V. *Invisible*. 21 de enero de 2020.
- Lacuesta, I. *El guerrillero invisible*. 18 de julio de 2019a.
- Lacuesta, I. *Textos sobre Joaquim Jordà*. 1 de diciembre de 2019b.
- Maglioni, S. y Thomson, G. *In Search of UIQ*. 16 de julio de 2020.
- Manresa, L. *Apunts de treball: Joaquim Jordà i el Raval*. 17 de diciembre de 2017a.
- Manresa, L. *Conferencia de clausura del curso Documental para Cine y Televisión*. 17 de diciembre de 2017b.
- Masotta, C. *Ya habremos de encontrar el modo de encontrarnos*. 10 de setiembre de 2018.
- Rovira, E. *The Eye's Speech –or was it the I Speech ?* 20 de setiembre de 2020.
- Pacomio, J. y Millano, A. *Psycho*. 25 de abril de 2020a.
- Pacomio, J. y Millano, A. *Make It, Don't Fake It*. 2 de mayo de 2020b.

Anexos

[Conversaciones realizadas en el marco de la investigación]

- Collado, E. *La pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido*. Marzo – Abril de 2017.
- Bernat, R. *Mis piezas de teatro son básicamente sistemas para desconocerse*. Setiembre – Octubre de 2017.
- Bullot, É. *How to make films with words*. Marzo – Abril de 2017.

- Edwardsen, M. *The place where parallel universes meet*. Septiembre – Octubre de 2019.
- García, D. *La casa embrujada*. Septiembre – Octubre de 2019.
- Lacuesta, Isaki . *Todas las cosas, todas las personas, todos los animales*. [conversación] Enero – Febrero de 2020.
- Pacomio, J. y Millano, Á. *Asleep Images*. Enero – Febrero de 2020.

ANEXO I

CONVERSACIONES

ESPERANZA COLLADO
ÉRIK BULLOT
ROGER BERNAT
METTE EDVARDBSEN
DORA GARCÍA
ISAKI LACUESTA
JULIÁN PACOMIO Y ÁNGELA MILLANO

LA PANTALLA NEGRA COMO ESPACIO RADICAL DE EXPROPIACIÓN DEL SENTIDO

ESPERANZA COLLADO

Esperanza Collado (1976) es artista-investigadora y su práctica incluye la programación, la crítica y la docencia. Su trabajo se centra en las relaciones posibles entre las artes plásticas, las artes performativas y el cine. Su libro *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (premio «Escritos sobre arte» Fundación Arte y Derecho, 2011) ofrece una reflexión histórica y crítica en torno a una posible práctica «a-disciplinar» del cine se interroga sobre la vocación filosófica del medio. Su reciente performance *We Only Guarantee the Dinosaurs*, presentada en Irlanda, Cuba, Bélgica, Francia, Canadá y España, ha sido definida como «una coreografía cuidadosamente construida que guía una serie de objetos a través de la esencia del cine (pre, presente, post) y sus posibilidades» (Jodie Mack). Conversamos con ella sobre el cine como potencia abstracta *más allá* del dominio de la imagen y de sus formas de recepción.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Esperanza, si no recuerdo mal, en una conversación anterior a esta me dijiste que tu pieza *Things said once* (2015) fue concebida a partir de un encargo de ‘cine expandido’ y que trabajaste a partir de las contradicciones que te despierta el uso de esta taxonomía. ¿Es así? ¿Puedes explicarnos cuáles son estas contradicciones?

ESPERANZA COLLADO –Sí, así es. En septiembre fui invitada a participar en una muestra colectiva de la Experimental Film Society en distintos espacios de Teherán y, dos meses antes de ir allí, nos ofrecieron publicar una edición impresa con información sobre los artistas, los proyectos, etc., y en especial mostraron mucho interés en que uno de nosotros publicara ahí un texto sobre cine expandido. No daban más explicaciones, simplemente, según los que organizaban, había mucho interés en conocer esta práctica en Irán. Parecía que el texto debía tener un tono tal vez pedagógico, pero tampoco teníamos mucho espacio ni tiempo para elaborar algo satisfactorio. La tarea se me asignó a mí, y mis colegas de la EFS (Rouzbeh Rashidi y Maximilian Le Cain) me sugerían reciclar o

re-utilizar algún texto de *Paracinema* (en concreto la conclusión, donde se plantea el cuerpo en el cine), cosa que a mí no me interesaba especialmente. En ese texto desarrollo algo parecido a una teoría alrededor de una paradoja: en los mismos principios dialécticos del cine reside no sólo la clave de su propia desmaterialización, sino también el futuro del cine performativo. Mi práctica artística actual también resurge de estas ideas. Por otro lado, siempre he intentado hacer una distinción clara entre ‘paracinema’ y ‘cine expandido’, y con toda la confusión que ya existe en torno al expandido, no iba yo a contribuir más a ello.

Aparte, empezaban a aparecer los problemas, complejidades y contradicciones asociados al término, a su historia y su emergencia. Muchos de estos problemas los planteé en un texto titulado *El cine y su resonancia en el espacio* (también hay una versión en inglés en la que hice algunas variaciones hace un tiempo, pero tampoco me servía porque el texto está más enfocado en España). Por un lado está el problema de la nomenclatura, porque un razonamiento mínimamente lógico te dice que algo que es tan heterogéneo como el cine no necesita un adjetivo como «expandido» y que su utilización resulta incluso redundante. Creo que esta idea está indicada con cierto humor en *Things Said Once*. En relación con esto están los malos usos del término que a día de hoy se perpetúan de forma alarmante. El libro de Gene Youngblood, la primera publicación de la historia sobre cine expandido e inspirado en el término acuñado por Stan Vanderbeek, tiene mucho que ver con toda esa confusión. Ahí verás que en Estados Unidos se asociaba el cine expandido con actividades muy lúdicas que en algunas ocasiones se entremezclaban con lo que en España se llamaba en esa época «otros comportamientos artísticos», pero que a día de hoy tendría más que ver con los festivales de música popular. También estaba muy vinculado en EEUU con las «prácticas multimedia» y con esa idea de «arquitectura multimedia». Sin embargo, en Europa rara vez se utilizaba ese término, mientras que, por ejemplo, en Inglaterra, Austria o Alemania muchos artistas interesados en el cine experimental comenzaban a explorar las posibilidades de este medio en relación con las artes en vivo, la performance y el arte de acción. Ya desde entonces había gran cantidad de diferentes propuestas que podrían entenderse como cine expandido o no. Por otro lado, está la forma en que la desmaterialización del arte y la liberación de los confines físicos y conceptuales que dividían las distintas disciplinas artísticas afectó al cine experimental y al establecimiento de su especificidad medial y artística. Es otro de los problemas asociados a la emergencia del cine expandido. Quiero decir con todo esto, que no es un

tema que yo pudiera tratar a la ligera, que era necesario hacer una investigación exhaustiva e indagar en estos problemas y otros tantos, y cómo todo ello puede proyectarse (o no) en las prácticas contemporáneas. Aparte de todo esto, existen ya tantas publicaciones maravillosas sobre el tema, que me parecía una tarea un tanto redundante y molesta llegar yo a Irán diciendo qué es el cine expandido.

Obviamente no era ni el lugar para hacerlo ni el momento. Por eso tuve una especie de crisis sobre cómo afrontar ese texto que me condujo a lo que podríamos identificar como el origen, es decir, el cine. ¿Qué es lo que me preocupa en mi trabajo, cuál es el centro de éste? El cine sin más adjetivos. Cuando digo «cine» no me refiero a una película en concreto, ni a distintas películas, claro está. En todo caso me refiero a todas las películas de la historia, pero también al cine en su dimensión espacial y temporal. Todo esto me remitía al gran Hollis Frampton y a su conferencia. Y supe así que debía empezar definiendo la experiencia cinematográfica. Más que una definición es una especie de *statement*, yo en todo caso hablo de mis intereses artísticos en el texto, pero al hacerlo y volver a tantos textos y referencias, toda una comunidad de artistas y cineastas cruzaron el texto conmigo. Fue una experiencia muy bella y excitante la de elaborar este texto por esta razón, porque no era yo la que escribía, sino toda una comunidad. Obviamente es mi visión y soy yo la que selecciona, pero todos los demás tenían que estar ahí también de forma evidente y visible. Era una especie de misión reflejar todo esto. Y también, por supuesto, tenía que hacerlo con un tipo de escritura diferente, porque uno de los problemas que tenía al principio era el de volver a la escritura académica. Así que el texto resultó ser una mezcla de poesía y teoría muy emotiva.

NGG –Tengo la impresión de que *Things said once* nos acerca a una pedagogía crítica de la imagen, en tanto que nos ayuda a comprender posibles sentidos de nuestra convivencia con las imágenes y a vivir a través de ellas. ¿Estás de acuerdo con este planteamiento?

EC –No estoy segura... Pienso que mi trabajo en general intenta desplazar la importancia de la imagen tanto en el cine como en la cultura contemporánea. Si responde a algún axioma, más bien sería el de descubrir o subrayar potencias del cine más allá o distintas al dominio de la imagen. En *Things Said Once*, la sección 5 habla de forma muy específica sobre mi trabajo artístico, sobre las preocupaciones que han ido forjando mi trabajo más reciente en el ámbito de la *performance*. En realidad, el texto ya

comienza hablando de la experiencia de la proyección cinematográfica. También hay definiciones: el cine, no tanto como disciplina o medio, sino como potencia abstracta; y el aparato, que es aquello que posibilita un trabajo coreográfico. En la sección sobre la dialéctica del cine, ocurre lo mismo, hablo de materiales, mecanismos, disposiciones... Hay una tendencia a señalar aspectos más espaciales, estructurales y arquitectónicos que propios de la imagen o relacionados con ella. Probablemente lo que más me interesa de la imagen en movimiento son los espacios entre imágenes, que es la no-imagen, la imagen mental, la «nueva unidad» según Eisenstein, o los «intervalos» según Vertov. Hace poco Max Le Cain dijo algo sobre *We Only Guarantee The Dinosaurs* que quizá responda mejor a tu idea de pedagogía crítica de la imagen. Dijo que en un momento en que la imagen-movimiento es tan ubicua, tan fácil de hacer y distribuir, tan de usar y tirar, en *We Only Guarantee The Dinosaurs* se asiste a un proceso largo y elaborado de preparación para una brevísima aparición de una imagen, y que a él le afectó esto como una especie de ritual de purificación en la que la imagen-movimiento vive un renacer, un pequeño milagro. Es una lectura muy bella y muchas personas que han asistido a esta performance me han dicho cosas parecidas. Sin embargo, sigue siendo una forma de reducir el trabajo a la aparición de la imagen, así que tengo que seguir esforzándome en desplazarla más y más.

NGG –En una de las citas que componen *Things said once* argumentas que “el cine es inmaterial, se puede conceptualizar y está liberado de cualquier forma de tecnología.” Pero si el cine es inmaterial, ¿qué es lo que hace que siga siendo cine?

EC –La coincidencia de sus materiales constituyentes o la presencia de éstos. Los materiales más elementales serían la duración, la modulación de la luz, el montaje. Es decir, que casi cualquier cosa podría ser cine, es una cuestión de intencionalidad. Lo que intento sugerir ahí es lo que ya sugirió Bazin en su famosa noción del cine total, que el cine es la vida, o lo que sugirió Frampton con su cine infinito. Todas esas ideas remiten a una convicción de que el cinematógrafo es la materialización de *algo* que ya existía antes de su invención. Jonathan Walley hace un análisis maravilloso sobre esta idea y Dominique Païni también... Bazin habla del modo en que la aparición de la fotografía liberaba a las otras artes de su obsesión con la semejanza, pero también de una especie de recuperación de los valores mágicos del arte a través de la génesis automática de la fotografía y, por

extensión, del cine –cuyo carácter mágico se multiplicaba al poner las imágenes en movimiento. Para Frampton cualquier fenómeno es paracinemático si al menos comparte con el cine la modularidad espacio-temporal, que es también un tema central en Vertov. En cierto sentido, cuando planteo una idea de cine inmaterial lo que intento señalar es ese remitirse del cine a fenómenos que preceden su invención –como ocurre con la relación entre el montaje cinematográfico y los principios asociativos del pensamiento de la que tanto habló Eisenstein– pero también a la posibilidad de trabajar con el cine fuera de su aparato habitual de proyección.

NGG –Catherine David, comisaria de la *Documenta X* de Kassel (1997) calificó el evento cultural de una mesa de montaje cinematográfica: “Al igual que el medio cinematográfico, *Documenta* ha de ser concebida como un trabajo de montaje lento y paciente: sobre la base de un guión relativamente crudo, las secuencias individuales se procesan y el montaje final, en última instancia, surge de una lógica interna.» En este sentido, ¿como actúa el montaje en tus performances?

EC –En mis performances el montaje tiene un papel central y opera en distintos niveles. Catherine David, cuando alude a una mesa de montaje, creo que lo hace refiriéndose al proceso del trabajo curatorial, la forma en que se parte de una idea y luego los trabajos individuales de los artistas van entrando y creando entre ellos sus propios diálogos y comunicaciones, generando finalmente esa gran obra de montaje que sería como una película, la propia exposición. Con respecto a mis performances, hay montaje pero para poder describir cómo actúa tendría que hacer una distinción entre el montaje en el proceso de concepción del trabajo y el montaje propiamente escénico. En realidad comparten aspectos comunes, porque en ambos procesos van entrando distintos elementos y unos van reaccionando con otros para resultar en un trabajo final coherente que engloba todos esos gestos y elementos. Sin embargo, en el proceso creativo yo no trabajo a partir de un guión; éste se confecciona en todo caso después –y más que un guión, lo que elaboro es una descripción escueta y ordenada de las acciones que realizo paso por paso durante la performance; es una forma de estructurar las acciones. En general trabajo de una forma bastante intuitiva y formalista. Está también el montaje de la puesta en escena donde operan la coreografía, la proyección, las acciones, y el montaje que luego realiza cada espectador en directo y a posteriori. Aparte de esto,

una performance nunca está terminada hasta que se presenta en público. Quiero decir que lo que se hace antes que eso es ensayar y probar, y que es un tópico decirlo pero realmente es el público quien completa la obra. Por eso, suelo seguir trabajando en las piezas después de presentarlas, porque es durante la presentación que puedo realmente poner cosas a prueba y donde he descubierto elementos o efectos sorprendentes. Por ejemplo, con *We Only Guarantee The Dinosaurs* o *The Gas Works*, he seguido incorporando o cambiando elementos conforme las iba presentando, de forma que el trabajo está siempre evolucionando porque está vivo.

Algunos aspectos de montaje dependen completamente de las características del espacio. Se generan distintos planos perceptivos dependiendo de las escalas y los puntos de vista. La elección de elementos o materiales que uso y cómo los voy disponiendo supone ya una suerte de ejercicios de montaje. Voy asociando cosas, o más bien voy poniendo unas cosas junto a otras (metafóricamente hablando) para sugerir asociaciones. En el espacio de representación, de todas formas, siempre hay una simultaneidad o yuxtaposición de «planos» visibles. Juego con la oscuridad, iluminando sólo algunas partes y dirigiendo la atención a donde yo quiero. A veces hay varios puntos de atención simultáneos y hay resonancias luminosas, con lo que en algunos momentos se podría hablar también de una lógica dialéctica «plano/contraplano», por ejemplo cuando el espectador observa cómo cargo un proyector y luego la imagen proyectada. También hay momentos concretos que suponen referencias específicas al montaje y son ejecutados con materiales diversos. En *We Only Guarantee The Dinosaurs* hay un momento concreto al principio de la pieza en el que dejo entrever algo muy sutilmente, es casi imperceptible, pero si tienes un buen nivel de atención podrás percibirlo. Ese «algo» luego reaparece al final, de forma también breve pero más evidente por estar casi fuera de lugar y a otra escala. Este tipo de operaciones asociativas me parecen estimulantes porque juegan con la memoria del espectador, o con lo que ha visto o no, con su capacidad de anticipación, y con la relación entre lo que no se muestra y lo que simplemente se deja ver. Creo que todo eso tiene algo que ver con el montaje. A alguien le puede funcionar de una forma pero otra persona distinta quizá no lo va a relacionar exactamente así. Es decir, que es algo muy personal también.

En resumen, creo que el montaje opera en mis performances por asociación y se expresa en el espacio y en el tiempo sin necesidad de estar registrado, porque es algo vivo. El corte también me interesa mucho y es algo muy difícil de conseguir escénicamente, porque parece que nunca

puedes efectuar un corte radical, aunque también he trabajado en ello de diversas formas que me resultan interesantes. A nivel sonoro también he trabajado y me interesa trabajar el montaje, sobre todo al disociarse de toda imagen.

NGG –Creo que tú, igual que Catherine David, propones un cine imaginario donde el montaje lo realiza el espectador al asociar los distintos relatos, las distintas voces. Al final de vivir el acontecimiento cada persona del público ha proyectado una secuencia mental que es distinta en cada caso. Esto es lo que me fascina de tu trabajo, que no propones un imperativo visual, sino más bien un ejercicio de subjetivación del montaje que democratiza la percepción. Lo cual me hace pensar en la posibilidad de que la distribución de tus películas se convierta en materia para la producción de una imagen plural. ¿Te has planteado alguna vez la producción de tus acontecimientos en éstos términos?

EC –Nunca me lo planteo a priori, pero es cierto que muchas veces, después de presentar una performance, me ha pasado que alguien me comente alguna interpretación o asociación posible sobre algún elemento, varios elementos, u ocurrencia concreta de la pieza, y siempre me sorprende mucho porque son ideas que yo no me había planteado para nada. Esto es muy reconfortante porque veo que efectivamente el trabajo puede «proyectar» más allá de su propuesta, dando lugar a una pluralidad de interpretaciones, y eso lo enriquece y me hace pensar que está funcionando. Como dices, son ejercicios de subjetivación del montaje, y cada lectura depende de cada persona, de su experiencia. Una de las ventajas de hacer lo que hago, es decir, algo que no es exactamente cine ni exactamente danza ni exactamente artes plásticas, es que he podido presentar mi trabajo en contextos muy diversos y el *feedback* que he obtenido en cada contexto varía mucho dependiendo de los intereses de cada comunidad, claro. Por ejemplo, en Cuba presenté *We Only Guarantee The Dinosaurs* en un teatro fantástico llamado El Ciervo Encantado. El contexto era el de la Bienal de Arte de La Habana pero la sala tenía también su propio público procedente de las áreas de la danza y del teatro. Al terminar alguien me dijo “¡pero si esto es totalmente una danza!”, reafirmando esa parte y lo analizaban de una forma muy rica desde la perspectiva de las artes escénicas. En otro tipo de contextos esa parte coreográfica no se entiende de la misma forma. Por ejemplo, en un contexto de un festival de cine experimental ya hay una idea preconcebida sobre lo que es una *film-performance* o una *projector-*

performance, como lo llaman, pero lo que yo hago no es *film-performance* ni se parece a eso, entonces el trabajo suele crear cierta sorpresa en ese sentido... También me han dicho que ese «montaje» que realiza el espectador es algo que se trabaja a posteriori, tras asistir a una performance. Entonces funcionaría de forma parecida a lo que describe Nathaniel Dorsky como experiencia post-filmica, que es cuando, después de ver una película, recuerdas o te vienen imágenes de ella. Obviamente, yo intento siempre abrir posibilidades, no cerrar las conexiones o asociaciones posibles. Cerrar es lo más fácil y complaciente, pero al cerrar, efectivamente el trabajo ya no funciona democráticamente. En el cine industrial el montaje nos viene ya muy cerrado, o tiene un nivel de interpretación demasiado limitado y constreñido al lenguaje.

NGG –En tu investigación *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* argumentas que los letristas en los años cincuenta – Isidore Isou y Maurice Lemaître, entre otros– y el accionismo vienés –Valie Export y Peter Weibel– en los sesenta proponían un «cine cerebral», un «cine que pasaba detrás de los párpados», un cine desmaterializado en su proyección imaginaria que «finalmente abandonaba su materialidad y se disolvía en situaciones de intercambio social, convirtiéndose en el referente de un argumento, en el tema de un debate o en el intercambio perceptivo que convoca al pensamiento móvil». ¿Qué relación establece tu trabajo con esta perspectiva conceptual, esta proyección imaginaria?

EC –Sí, son conceptos que están muy presentes en mi trabajo práctico. Son reflexiones que no proceden simplemente de la teoría sino efectivamente de la experiencia y de unos intereses concretos. Desde que empecé a investigar el cine tenía muy claro que lo hacía para demostrar su correspondencia con la experiencia vital cotidiana y su posibilidad de expresión en otras formas artísticas. Son los estímulos que me obligan a hacer lo que hago, pero también son ideas que han estado muy presentes en mi trabajo curatorial, que es algo a lo que cada vez dedico menos tiempo, pero que ha formado un puente interesante de unión entre mi investigación y mi práctica artística.

La proyección imaginaria es algo que no podemos imponer, sólo podemos facilitar en la medida de lo posible que eso ocurra. Yo pongo mi 50% por decirlo así, y ya veremos lo que pasa. Y posiblemente poner el 50% y no el 99% tenga mucho que decir al respecto. Con Maximilian Le Cain tengo un proyecto colaborativo titulado *Operation Rewrite*, llevamos con ello desde 2011 y ahí trabajamos desde premisas similares. El proyecto

partía de la idea de texto en tanto que máquina que activa un flujo de pensamiento entre dos sujetos, el autor y el receptor. Si la imaginación se dispara cuando el texto está incompleto y en ese sentido el acto de lectura puede convertirse en un proceso alucinógeno, se trata de inyectar intersticios, espacios radicales de expropiación, desplazamiento o negación del sentido. Para nosotros la idea de pantalla negra en el cine y de corte cinematográfico podían funcionar en esta dirección, y hemos trabajado de diferentes formas con estas ideas o con estos «materiales». Hicimos primero un set de piezas de video en línea, luego unas piezas objetuales de exposición y un número de performances. La última performance que hemos realizado es *Exterior, Night*, que presentamos en Irán en septiembre 2015. Creo que es nuestro trabajo más conseguido en este sentido, porque la pieza fue modificada radicalmente por la audiencia, por su simple presencia. Había tanta gente en la galería que eran como una masa física imposible de controlar y confinar a un espacio concebido para ello, así que literalmente presentamos la performance *en* la audiencia. Había momentos de oscuridad y a veces, dada la cantidad de gente que había, no se podía ver nada, con lo que había una tensión muy especial. Para mí fue una experiencia muy emocionante.

En cuanto a la disolución del cine en situaciones de intercambio social, es algo con lo que he podido experimentar desde mis primeros trabajos curatoriales. Al principio pude trabajar en Thisisnotashop gallery, una galería muy pequeña y sin ánimo de lucro en Dublín, sostenida por la Gordon Matta-Clark Estate que se interesó mucho por mi trabajo cuando yo vivía allí. La primera exposición que presenté en esta galería intentaba desarticular ciertos mecanismos preestablecidos de la presentación del cine en espacios galerísticos. La exposición se llamó *Zero Degree: The New Image of Thought*, y estaba formada por proyecciones de una selección de autores, desde Takahiko Iimura y Paul Sharits a Peter Tscherkassky y David Lynch. Pero la forma en que las películas con sus proyectores estaban dispuestas en el espacio era completamente descentralizada, de modo que, como apuntó Donal Foreman en un texto sobre la exposición, funcionaba a la vez de una forma muy abierta (no había un lugar asignado en el que estar) y muy invasiva (donde quiera que estuvieses, bloqueabas alguna proyección o bloqueabas el punto de mira de alguien más). De manera que la exposición claramente lanzaba preguntas acerca del papel del espectador y de su movilidad en el espacio. Era curioso, porque al principio la gente no sabía dónde ponerse. Se agolpaban contra las paredes torpemente para no interferir con las proyecciones, pero yo quería que ellos formaran parte

de la exposición. Yo ya había previsto todo esto y tenía un mini discurso introductorio preparado. Era una presentación de un fanzine que yo hacía por entonces (esto fue en el 2007) y un manifiesto sobre el cine de exposición donde hablé del cine como experiencia social y comunitaria, y de cómo las películas y su disposición en el espacio debían transformarse para que esa parte social pudiera desarrollarse. En algunos puntos me basé en un *statement* muy interesante de Paul Sharits que es como un manifiesto del cine democrático.

Podría dar otros tantos ejemplos, como la forma en que se organizó el Experimental Film Club en sus primeros años. Ahí se daba la misma prioridad al encuentro social y al diálogo que a la proyección. Las sesiones tenían lugar en un pub irlandés. No era un pub cualquiera, sino que tenía una cierta historia en relación al cine vanguardista y teníamos un espacio reservado para nuestras proyecciones. También podría hablar de la primera vez que presenté la performance *Cine... Cuerpo o Cerebro* en Thisisnotashop en 2008, que fue completamente un experimento donde participó mucha gente incluida la audiencia y donde efectivamente el cine se disolvía en una situación de intercambio...

NGG –Pienso que los letristas y los accionistas, con su espíritu dadaísta, además de proponer una ruptura con el dispositivo tecnológico del cinematógrafo convencional, propusieron una discusión contra la homogeneización del lenguaje cinematográfico y su mercantilización a través de una puesta en escena biopolítica. De alguna manera, proponían el cuerpo (conciencias, afectos y emociones) y el uso de la voz como potencia subversiva para cambiar y modificar las estructuras de control. ¿Compartes esta impresión conmigo?

EC –En la actualidad el medio cinematográfico nos está siendo robado a manos del totalitarismo de las sociedades modernas que, movidas por el avance capitalista, desplazan lo que ya no se puede explotar comercialmente. Lo tiran a la basura literalmente; es lo que ha ocurrido en años recientes en innumerables salas de cine, laboratorios etc. de todo el mundo. El cine analógico es un medio que a día de hoy casi exclusivamente solo utilizamos los artistas. Y Tacita Dean tiene razón cuando dice que en la historia del arte ningún artista se ha visto obligado a abandonar su principal medio de expresión. Todo mi trabajo reciente, igual que el de tantas otras personas, se expresa en relación con esta agonía. Sigamos

trabajando en celuloide mientras podamos hacerlo, es el pensamiento que muchos nos repetimos. El cine no es cualquier cosa, y el verdadero cine está desapareciendo.

NGG –En *Paracinema* defines un momento crucial en las historias del cine como “el grado cero” relacionando el cine *flicker* de Tony Conrad, Victor Grauer y Peter Kubelka con el *Anticoncept* del letrista Gil J. Wolman y argumentando que las dos intervenciones desnaturalizaban la percepción del medio: «Veíamos que, con su montaje métrico y matemático, su ausencia radical de imágenes y movimiento, y mediante la evidencia de la estructura entrecortada del celuloide, el cine realizaba un descenso en picado hacia su propio material genético». Esto se debe, según compendias, a lo que Deleuze proponía como la petición de un cuerpo: «Cuando éste cine pedía un cuerpo, invertía la fórmula filosófica en la que éste es un obstáculo para alcanzar el pensamiento». El cine *flicker* o parpadeante se servía del cuerpo para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.” ¿Como interviene el cuerpo –o los cuerpos– en tus performances? ¿Qué función desempeña la voz en ellas?

EC –Efectivamente este es uno de los puntos cruciales de mi investigación y también de mi práctica artística. Obviamente no son ámbitos fáciles de separar. En primer lugar tengo que aclarar que mi investigación sobre el cuerpo en el cine se gesta en esta interpretación de la tesis de Deleuze. La correspondencia entre su hipótesis sobre la petición de un cuerpo y el cine *flicker* o parpadeante, que para mí es un hito en la desmaterialización del cine, es completamente una interpretación que hago, aunque parece lógica y coherente si nos fijamos en el tipo de experiencia filmica que describe Deleuze a partir de esta ocurrencia.

La noción de cuerpo y la elaboración de una coreografía que introduzco en mi trabajo proceden directamente de una preocupación entorno al espacio de exposición que se relaciona con la idea de «teatralidad» que desarrolla Michael Fried cuando describe aspectos perceptivos y corporales en relación a la escultura minimalista. Por otro lado, más allá de la conocida inadecuación del cubo blanco o la caja negra, pienso que la exposición de cine en espacios galerísticos es un problema irresuelto y poco desarrollado en la historia del cine experimental (y en la historia del audio-visual en general). El problema no es tan sólo del museo, sino de los artistas que ni siquiera piensan en las condiciones en las que su trabajo va a ser recibido, ni en los aspectos espaciales del trabajo. Hablo en términos generales, claro

está. Una de las propuestas más ejemplares en el sentido de proponer soluciones a estos problemas es el trabajo de Paul Sharits, sin duda. Sus películas están ya concebidas a priori para ser expuestas de cierta manera. De una manera espacial para ser exactos.

La parte coreográfica de mi trabajo se desarrolló en realidad a partir de mi trabajo curatorial. De hecho, entre mi trabajo artístico y curatorial existe un puente de unión del que he sido poco a poco más consciente. He comisariado algunas muestras directamente vinculadas a la idea de paracinema y un número importante de programas de cine experimental y vanguardista. Comencé a hacerlo cuando vivía en Irlanda, como dije antes, de forma completamente independiente, en espacios privados y públicos no-institucionales. Cuando preparaba un programa o una muestra, mi trabajo consistía en sugerir asociaciones que estimularan el pensar el cine desde la puesta en relieve de sus potencias más puras, renovándolas y/o contradiciéndolas para dar luz a sus potencias. Siempre escribía un texto sobre la muestra, que luego presentaba ante la audiencia de forma más o menos sintética. También preparaba el espacio cuidadosamente, y –salvo raras excepciones– proyectaba las películas en 16mm yo misma. El hecho de que éstos no fuesen espacios diseñados para proyectar películas me brindó una oportunidad de experimentar con total libertad con la distribución del equipamiento físico del cine en el espacio, lo que me permitió considerar las condiciones de presentación del cine de un modo más afín al material que se proyectaba, enriqueciendo la muestra en tanto que experiencia artística y social. Esta actividad también me hizo consciente de que la articulación del cine en el espacio y la incorporación de los movimientos trazados por el espectador y por mí misma en él podía convertirse en el trabajo artístico en sí mismo. Es decir, la exposición misma y de forma autónoma podía constituirse en tanto que experiencia (para)cinemática.

Por tanto, la actividad como curadora independiente en contextos alejados de la tradicional sala de cine me hace comprender el espacio de proyección y mi presencia en él (primero como presentadora-comisaria-proyeccionista, después como artista-performer) en tanto que situación escénica o performativa. En cuanto a mi práctica artística, este hallazgo se cristaliza en una utilización más consciente del cuerpo en relación a la sintaxis del dispositivo filmico. La articulación escenográfica de ambos permite estructurar movimientos espaciales, o secuencias de movimientos, que acentúan la presencia de elementos cuasi-cinematográficos más allá de la imagen-movimiento. Este hallazgo, entonces, ha dirigido mi práctica

reciente hacia preocupaciones en torno a la idea de presencia en el espacio de proyección y su coreografía.

Creo que el visibilizar la presencia del cuerpo durante el acto de proyección no sólo tiene la potencialidad de desestructurar la tradicional unidireccionalidad del cine (y de todas las formas tecnológicas dominadas por la pantalla y derivadas de él), sino que también tiene un poder reconciliador en tanto en cuanto, como efectivamente apuntó Deleuze, invierte la fórmula filosófica en la que el cuerpo se considera un obstáculo para que el cine alcance el pensamiento. El cuerpo en el cine, formado tanto por el soporte físico de la máquina (el proyector, la pantalla y la película), como por el cuerpo del proyeccionista y el de la audiencia, es una presencia que permanece invisible en la proyección cinematográfica tal y como la hemos conocido siempre. La oscuridad de la sala de cine y la invisibilidad de la cabina de proyección (donde se esconden el operador, el proyector y su sonido traqueteante), facilitan una inmersión e identificación con la pantalla o suspensión crítica. Intento invertir esta lógica estableciendo grados de visibilidad y presencia, negociando la tensión existente entre la bidimensionalidad de la imagen proyectada y la tridimensionalidad de los cuerpos; creando coreografías alrededor de los «entres» del sistema filmico.

He utilizado mi voz en algunas piezas. La voz se convierte en otro material más con el que trabajar, claro. En *The Gas Works*, mientras sacudía el polvo del cono luminoso de un proyector con un plumero, marcando así la distancia entre el proyector y la pantalla, y vistiendo una máscara de gas, mi voz pregrabada hablaba sobre las películas que se iban a proyectar después. Quería que la voz sonara como en esos programas de radio clásica donde el tono es algo más bien aburrido y no muestra ninguna emoción. Por otro lado me interesaba darle ese tono porque las películas eran piezas sonoras en realidad y la imagen quedaba en un plano secundario. Así que tuve que escuchar un montón de programas de radio de esa índole y aprender ciertos mecanismos y pautas que se utilizan. En *Things Said Once* también utilizo la voz, pero de una forma menos elaborada, aunque muy ensayada. En un principio quería utilizar un procedimiento que usó Michael Snow en una conferencia, que consistía en grabar su propia voz y luego hacer un playback. Intenté hacerlo, pero la primera vez que presenté *Things Said Once* fue en Irán, así que necesitábamos subtítular el texto a persa y esto lo complicaba todo. Ahora estoy retomando estas ideas.

NGG –Como recoges en tu investigación, Valie Export anunció la conceptualización del espacio como momento temporal en relación a los discursos que habitan en el cuerpo. Export: «Una manera de continuar con el cine expandido en mis performances físicas en las que yo, como punto central de la performance instalo el cuerpo como signo, como un código de expresión social y artística». En este sentido argumentas que nace la posibilidad de explotar esta faceta como estrategia por la cual estructurar la acción del espectador, de invitarlo a construir cine como *cosa mentale*, el de un ambiente en que la audiencia se presentara como la única parte activadora y se realizara a sí misma. ¿Como operan tus performances en relación al horizonte de expectativas del público?

EC –La expectación es efectivamente algo esencial en mi trabajo. No creo que sea una característica propia del trabajo sino más bien de la relación entre éste y la audiencia. Creo que la expectación es ya en sí misma un modo de participación del público, así como otros tantos supongo, pero la expectación es fundamental. Y podría decir que mi trabajo consiste en generar expectación. En *Things Said Once* lo expongo claramente cuando hablo de la espera y de la impaciencia, y luego uso la frase de Bresson «usar estas impaciencias». Me refiero precisamente a esto. Esa es la tensión que hace que una obra de arte funcione, creo yo. El silencio es un arma fundamental en este sentido.

Al menos es algo imprescindible en mi trabajo, en mis performances, y también una de las razones por las que me niego a documentar mi trabajo performativo y mostrarlo de esa forma. No quiero convertir mi trabajo en una imagen, ni siquiera si es solamente con un valor documental. Para que la performance sea lo que debe de ser ha de ser presentada en público, y es en esa situación donde hay expectación, esa tensión fundamental. Y de la misma forma, los trabajos que me llaman la atención y me estimulan son los que me producen ese estado de expectación. Pero hay que jugar con la expectación en su justa medida. Si te pasas puede ser un gesto arrogante.

NGG –José Luis Brea en *El tercer umbral (2003)* expone que «una *comunidad online* es, por necesidad, una comunidad utópica, desespacializada. Y sus cualidades están necesariamente asociadas al objeto propio de intercambio –que ya no es la representación estática, objetualmente condicionada, sino más bien la *imagen-movimiento*, como testimonio específico del acontecer (no es extraño que algunas de las mejores realizaciones de este darse de la imagen-movimiento tengan que

ver con el *cine-performance*, con el *cine de la experiencia*), de *ser* en el tiempo, como economías de lo pasajero, de lo transitorio.». ¿Cómo se activa «lo pasajero» o irrepetible en tus acontecimientos?

EC –El acontecimiento es ya algo pasajero e irrepetible en sí mismo. En general siempre me ha interesado más la producción de acontecimientos en tanto que experiencias efímeras e inmateriales, o las situaciones intensificadas de encuentro, que la creación de objetos de contemplación. Por las cosas que te he contado, incluso sobre exposiciones y programas que he comisariado, creo que eso se puede intuir. Hay una dimensión temporal muy marcada que une la performance al cine, aparte de que en ambas disciplinas se da una especie de convivencia colectiva ligada al espacio, a los afectos, a lo social y al tiempo inter-subjetivo de una comunidad cuyo efecto circulatorio me interesa: lo que ocurre aquí y ahora en un lugar común; lo que está ocurriendo en el presente mientras se desenrollan acciones, películas, procesos perceptivos. Todo esto siempre me interesó e intento trabajar en este ámbito. Pero también pienso que estas cualidades corresponden al último resquicio de aura que nos queda, supongo que José Luis también se daría cuenta de ello. Porque el cine como experiencia, el cine en la sala oscura tal como lo conocimos siempre, a pesar de ser la madre de todas las formas tecnológicas de la imagen y de la reproductividad del arte, es una experiencia completamente aurática. Y el acontecimiento en sí mismo también. Yo lo veo así.

También he jugado con aspectos inestables del cine para evidenciar la naturaleza performativa del film. En *The Gas Works* (2013) realicé unas películas utilizando métodos poco ortodoxos de montaje y collage que comprometen el funcionamiento fluido del proyector. También cosía película en directo con una máquina de coser que luego proyectaba. Me interesaban en especial los sonidos ópticos que todo esto generaba, y también el potencial autodestructivo de las películas. Las películas no sólo podían «descarrilarse» en cualquier momento de la proyección, sino que eran efímeras; sólo existían hasta que finalmente el proyector las destruía. De hecho no tengo negativos, son películas originales. Me interesaba explotar esa parte irrepetible de la proyección. Con el cine en celuloide hay muchos aspectos relacionados con el propio material que dotan a la proyección de una naturaleza completamente inestable y por tanto irrepetible.

NGG –En *Paracinema* estableces que «el grado cero» del cine significó el germen para la emergencia de prácticas cinematográficas adisciplinadas. Defines el concepto «adisciplinar» como «la metamorfosis de la

materialidad (física e intangible) del medio». No sé si estarás de acuerdo conmigo en que este concepto se relaciona también los procesos de traducción del medio cinematográfico. En una conversación con la artista Anna Dot me introdujo la idea de que la traducción es el espacio de la heterogeneidad: «El espacio de traducción es una zona fronteriza, una región de frontera. Un lugar donde nada es sólo aquello, sino aquello y el otro, según convenga. Podemos pensar en la traducción no como nombre, sino como gerundio: traduciendo. Entonces se convierte en una metáfora del vivir. Traduciendo significa negociando entre dos o más partes, encontrarse entre una serie de tensiones, dudar de la norma establecida, encontrar otros caminos para acceder al otro. Al final, tengo la sensación de que esto es lo que hacemos en vivir.» ¿Cómo se relacionan tus obras con esta idea de traducción?

EC –Sobre la idea de traducción, me recuerda al concepto hegeliano de *Aufheben*, que correspondería a una superación del arte según proponían los vanguardistas con el fin de integrarlo en la vida. No se trataba de practicar una destrucción total del arte, sino de integrarlo en la vida, en donde podría ser preservado a costa de ciertos cambios formales. Y en esa idea de cambio o transformación podría entrar tu concepto, pero no sé hasta qué punto sería aplicable, porque no se trata en ningún caso de traducir una obra cinematográfica a otro medio de expresión artística por el mero placer de traducirlo, sino que siempre hay otra intencionalidad. En realidad, todo esto no son más que términos y cada obra podría cancelar unos u otros o activarlos.

El término ‘adisciplinar’ o la ‘adisciplinaridad’ lo presenta Armando Montesinos en la introducción al libro. Es una idea muy acertada que he usado mucho. Armando habla de la primacía de las disciplinas como un rasgo definitorio del arte del siglo XX, y de la idea de Arte como potencia abstracta. En contraste, emergían luego las llamadas «prácticas artísticas» que es más próximo a lo que yo trato en *Paracinema*. Aquí la idea de cine no es planteada como disciplina sino efectivamente como potencia abstracta que se manifiesta a través de una diversidad de prácticas. Por eso Armando habla de un «cine sin órganos», parafraseando a Deleuze y Guattari.

No es que el grado cero del cine conduzca por sí sólo a la emergencia de las prácticas adisciplinadas del cine. Para mí es más bien un momento crucial en lo que se refiere a la desmaterialización del cine, y fundamental en su agitación de otras potencias dormidas del propio medio, como la

resonancia del cine en el espacio. La emergencia de las prácticas adisciplinadas del cine no podría enmarcarlas en un momento concreto de la historia. Es cierto que en los conocidos mediados de los 1960 los confines que dividían las disciplinas comenzaron a quebrarse y con ello también el cine experimental quiso coquetear con sus posibilidades escultóricas, conceptuales y performativas. Quiero decir que realmente se dieron una diversidad de factores que condujeron a ese estado adisciplinar del cine, que no es siquiera un estado establecido, sino más bien una posibilidad, una potencialidad.

MARZO – ABRIL, 2017

HOW TO MAKE FILMS WITH WORDS

ÉRIK BULLOT

Érik Bullof (1963) es cineasta-investigador y docente. Sus películas, exposiciones y conferencias desarrollan la perspectiva de un lenguaje transfronterizo en relación a la cinematografía. En diálogo con el cine letrista de los años cincuenta del s.XX, Bullof expande la tradición de «un cine que cambia de cuerpo sin parar». Sus películas han sido proyectadas en numerosos festivales y museos como le Jeu de Paume (París), La Enana Marrón (Madrid), la Biennale de l'Image en Mouvement (Ginebra), el CCCB (Barcelona), el New Museum (Nueva York), entre otros. Ha publicado los ensayos *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* (Mamco, 2013), *Renversements 2. Notes sur le cinéma* (París Expérimental, 2013), y *El cine es una invención post-mortem* (Shangrila, 2015). Conversamos con Érik, a raíz de su última exposición *Jeux de Mots* (Museo de Pintura de Sant Pol de Mar, 2016) sobre la palabra escrita y la voz como materiales fotosensibles y la conferencia como film.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Para empezar me gustaría que nos contaras cuál es tu juego de palabras preferido...

ÉRIK BULLOT –La técnica de los anagramas. Permutar y cambiar el orden de las letras es muy similar al arte del montaje. Tengo la impresión de escribir anagramas con la edición de mis películas. El anagrama fue un modelo teórico para la cineasta Maya Deren. En su ensayo *An Anagram of Ideas on Art*, publicado en 1946, parte de la estructura del anagrama para establecer relaciones y cruces entre diferentes temas. Permutar las imágenes ofrece, dice ella, la posibilidad de cruzar la línea horizontal narrativa con la línea vertical poética. También me interesa mucho la criptografía. Cómo ocultar un mensaje bajo otro texto o imagen. Jugar con las palabras permite producir diferentes sentidos con un solo mensaje, crear una stratigrafía de sentidos. Me refiero a la exégesis medieval. Una obra tiene cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y el anagógico (o divino). Con un anagrama,

siempre es posible descubrir otros sentidos. Cada significado esconde otro mensaje. Eso me interesa mucho.

NGG –Érik, después de visitar la exposición *Jeux de Mots* (2016), presentada en el Museo de Pintura de Sant Pol de Mar, tuve la impresión de que lo que propone la muestra es una experiencia nómada de la cinematografía. ¿De dónde nace tu interés en explorar la capacidad transfronteriza del lenguaje en relación con el cine y sus posibles cuerpos y materiales?

EB –Me parece que el cine se debate en una situación crítica con el medio digital. La democratización de las prácticas, el uso del ordenador, la difusión de las películas con Internet han cambiado totalmente nuestra relación al film. ¿Por qué seguimos llamando cine a algo que no tiene relación con su aparato técnico? Quizás se puede disociar el cine de su tecnología y ver como el medio cambia de cuerpo y pensar el cine con otros medios. Así se puede imaginar, por ejemplo, una serie de dibujos o grabados como una película. Éste es el caso de las tres películas papel expuestas en la muestra de Sant Pol de Mar. Son películas sin proyección física, o en todo caso requieren una proyección mental por parte del espectador. Es un *montage* visual y poético. Nos referimos a una traducción del cine y un cruce de fronteras entre medios porque el cine cambia de cuerpo sin parar. No es el fin sino la metamorfosis.

Es un cine autorreferencial. Habla de las condiciones de posibilidad de una película. Pero la posibilidad de cambiar de cuerpo, el tema de la metamorfosis, es también muy actual. Por ejemplo las prótesis, las diferencias entre la muerte cerebral y biológica, el conocimiento de las conexiones cerebrales que afectan nuestra relación con los vivos. Me parece en este sentido que las propuestas de hacer un cine con otros medios es una posibilidad de explorar la vida después de la muerte, su transformación. El cine es una invención post-mortem.

NGG –Como has anunciado en algunas ocasiones, el cine letrista de mitad del siglo pasado acuñó el término *Syncinéma* para a sustituir la idea tradicional de sesión en favor de una acción que puede ser definida como hecho artístico o acto social, basándose en la alteración de la pantalla y de la sala, mediante la producción de movimientos en el tiempo y el espacio, unidos a la participación del público y otros elementos extrínsecos a la propia película. ¿Cómo se relaciona tu trabajo con este planteamiento?

EB –El término *Syncinéma* fue propuesto por el artista Maurice Lemaître con la publicación de su libro, *Le film est déjà commencé?*, publicado en 1952. La obra de los letristas es muy importante ahora porque han desarrollado muchas hipótesis sobre el fin del cine y su superación. Después del cine. Por ejemplo, el cine como enunciado performativo, como evento, como *performance*, pero también la participación del público en el caso del *syncinéma*. El «arte supertemporal» según Isou invita al espectador a colaborar en la creación de la película con soportes vírgenes sin límite de tiempo. Me parece muy importante la relación entre el tema básico de los letristas, es decir la letra y la escritura, y el porvenir del cine. Si me interesan los juegos de palabras como los anagramas o la criptografía, es también porque el cine fue pensado desde su invención y su arqueología como una utopía lingüística. Con el gesto y la pantomima, las mímicas y las expresiones del cuerpo, el cine tenía el proyecto de ser un idioma universal, un poco como el esperanto. Pero se pueden también observar relaciones paralelas entre la historia del cine y el descubrimiento de los jeroglíficos, el braille o el código morse. Eisenstein publicó algunos ensayos sobre las relaciones entre los ideogramas japoneses y el montaje: los planos son como palabras, editar supone establecer conexiones entre dos imágenes para crear un tercer sentido. Los letristas evidenciaron la relación entre el cine y la escritura. Propongo un juego de palabras entre el castellano y el francés. El prefijo *syn* de *syncinéma* significa el conjunto, la totalidad. Pero si lo pronunciamos en castellano oímos «sin cinema». Es decir sin el cine. Explorar el cine sin cine es lo que más me interesa, es decir, el cine sin su aparato, desarrollando posibilidades de cambio. Éste fue el objetivo de las películas papel expuestas en la muestra.

NGG –En una conversación con Esperanza Collado sobre la idea de Paracinema desarrollada en su investigación, le pregunté qué es lo que define al cine cuando su forma es inmaterial. Me contestó –resumo muy brevemente– que es una cuestión de intencionalidad. Remitiéndose al mito del cine total establecido por Bazin y al cine infinito anunciado por Hollis Frampton, Esperanza comparte la idea de que la coincidencia de los materiales constituyentes (la duración, la modulación de la luz, el montaje) o la presencia de éstos es lo que establece el cine como potencia abstracta y que esto da lugar a la posibilidad de trabajar con el cine fuera de su aparato habitual de proyección. En este sentido, ¿podrías explicarnos cómo concibes la idea de proyección cinematográfica?

EB –La proyección física de las imágenes ha perdido su papel central. No estoy seguro de que la idea de proyección tradicional siga siendo el núcleo del cine. Ahora puedes ver películas en tu ordenador o tu móvil. Entonces el medio se mueve y cambia de definición. La relación, como propone Esperanza Collado, entre la duración, la luz y el montaje, puede producir una película como propuesta teórica o conceptual. Esta es justamente la relación que establecieron los Letristas: una película puede ser un enunciado, una postal, un sonido o un gesto, y esto a la vez abre la posibilidad de explorar las potencias performativas del medio.

NGG –En *Le film est déjà commencé?* –como precedente del happening– la proyección se basaba en llevar a cabo un grupo de acciones que tenían como objetivo echar abajo la ‘consecutividad impostora’ del cine interrumpiéndola con diversas tácticas, como disparos contra la pantalla o las conversaciones en voz alta durante el trascurso de la proyección y que acababan con la destrucción de todo el material tecnológico (pantalla, proyector y película) ante los espectadores. Creo que este tipo de acciones se dirigía al espectador, echándolo de la sala con un fin político, el de generar un debate sobre lo que acabaría siendo el régimen de la conocida *sociedad del espectáculo*. ¿Cuál crees que puede ser hoy el potencial de las prácticas de *syncinéma* contemporáneo?

EB –La situación ha cambiado mucho porque el cine expandido, como el *syncinéma* de Maurice Lemaître, tenía la voluntad de buscar los límites del medio, cruzando el teatro, la performance o el happening. Tenía el objetivo de crear nuevas situaciones, provocar al espectador o producir una conciencia política lo que suponía destruir o negar el cine. Hoy no tenemos la misma situación. El cine ha perdido su estabilidad y su definición. Creo que las prácticas de *syncinéma* contemporáneo actúan con la memoria de un medio olvidado o reprimido, mezclando el pasado y el futuro. Es más una práctica de remediación. Los nuevos medios, dice McLuhan, imitan los antiguos. Detrás del digital se esconde el cine.

NGG –En *Tongue Twisters* (2011) estableces un juego con el lenguaje y su sonoridad. Un juego entre sonido y sentido que se despliega como una provocación irónica sobre los límites del lenguaje y en consecuencia con su capacidad comunicativa. ¿Podemos extender esta idea de juego a la distribución de las películas en las sala del museo?

EB –El juego entre el sonido y el sentido se hace evidente en *Tongue Twisters* por la posibilidad que ofrece de desplazarse en la oralidad de veinte idiomas de los que nos es imposible conocerlos todos. Además, un trabalenguas no tiene sentido, generalmente es una frase más o menos absurda. Entonces hay dos niveles de incomprensión en la película: los idiomas desconocidos por el espectador, y las frases sin ningún sentido. El espectador tiene que aceptar esta situación de incomprensión. Es una experiencia muy dinámica porque moviliza el oído, la intuición, el placer, el cansancio, y a veces el aburrimiento. Entonces una vez que sabes que no puedes entenderlo todo, tienes dos posibilidades: rechazar la situación, cerrar los ojos y tapar los oídos o, al contrario, aceptar el juego para descubrir nuevos caminos perceptivos y poéticos (escoger el sonido más que el sentido, observar las expresiones faciales, perderse en un laberinto de signos). Me gustaría producir este sentimiento en la exposición: hay muchas enigmas, pero también claves. Puedes observar por ejemplo como circulan las imágenes en la muestra, cuales son las relaciones y la citas entre las diferentes piezas. La exposición es una anagrama.

NGG –En alguna ocasión has argumentado que nos encontramos en un momento de desertificación de la experiencia debido a la alienación de la difusión de las películas y de la saturación de los espacios de exhibición. ¿Compartes la idea de que la extrema circulación paga el precio de un silencio acrítico? ¿Crees que la distribución performativa puede ser una respuesta que atienda a dicha desertificación?

EB –Sí, todo el trabajo sobre cine con otros medios –la performatividad del cine, los juegos de palabras, el uso de varios idiomas, etc.– tiene una relación directa con la situación histórica y sociológica del cine. Se puede observar un desplazamiento del cine experimental hacia el museo de arte. La sale de cine, con los horarios fijos y el público, ha perdido su papel central. Durante mucho tiempo tuve una sensación de asfixia debida a la dificultad de producir las películas, y la escasez del público. Quise provocar situaciones nuevas con el espectador. Dictar una conferencia con imágenes, hablar de una película imaginaria o provocar una situación de diálogo son varios medios para resistir a la desaparición del público. También crear enigmas es un intento de construir trampas que atrapen el espectador.

Para mí, estar presente en la sala de proyección, discutir con los espectadores, presentar el sueño de una película con una conferencia intensifica la relación con el público. El cine se convierte en algo vivo. En estos momentos, tengo el sentimiento de estar vivo. La película es un proceso que supone diálogos e interacción. Los proyectos cambian, evolucionan. Por ejemplo, la película papel, *Reading Machine* fue primero una conferencia. Me acuerdo del debate con el público sobre la posibilidad, o no, de hacer una película con este proyecto. Finalmente, hice una película papel.

NGG –En relación con el estudio de *Cinema by other means* (2012) de Pavle Levi, podríamos decir que *Jeux de mots* explora a la vez la relación entre medio y mediación en el sentido que le adjudicas a la performatividad del film como toma de posición, como posibilidad de intercambio. ¿Estás de acuerdo con este enunciado?

EB –Creo que estamos experimentando con nuevas situaciones performativas. Lo performativo se refiere al hecho de que es el enunciado que produce la situación o la película. Es decir, sólo con hablar podemos producir un film. Eso significa que el habla y la proyección son simultáneas. Es una mediación. Pero los mediadores en el campo cultural y artístico, en los museos, en las salas de cine tienen una importancia cada vez más fuerte. La performatividad es también una mediación. Eso remite a la historia del cine. El cine fue un arte performativo desde el principio. Solo nos basta recordar el explicador que se dirigía al público. No tenemos que olvidar los mediadores más o menos invisibles como el proyccionista en su cabina de proyección o la acomodadora con su pincel de luz en la sala oscura. Ahora todos estos mediadores han desaparecido. Como artista y cineasta, me parece urgente pensar esta situación y crear nuevas situaciones de mediación. Sobre todo por dos razones: la primera es crear nuevas situaciones políticas de diálogos y de debates cuando hay una desertificación del público; la segunda es acordarse de que el cine supone una cadena de producción con diferentes agentes y mediadores, y hay que inventar nuevos mediadores.

NGG –Llegados a este punto, me gustaría centrarme en compartir y esclarecer algunas de las ideas que expones *Una película de menos* sobre la conferencia como film... En esta *conferencia* –pronunciada el 3 de junio de 2012 en la exposición *La fábrica de las películas* de la Maison d'art Bernard

Anthonioz de Nogent-sur-Marne–, inviertes la relación de la película con la fábrica afirmando que «La fábrica se ha vuelto la película misma». Expones que en el intento de convertir un proyecto (proceso e investigación) en una película, en la disociación entre el film y su explicitación teórica, aparece la figura de un cineasta exégeta. Algo que no se aleja de la idea que establece Levi en su prólogo cuando argumenta: «Sometimes to theorize the cinema is also to practice the cinema by other means». ¿Podemos hablar de un cine que es al mismo tiempo sujeto y objeto? ¿Como se despliega, si lo hace, esta idea en tu trabajo?

EB –En mi caso fue un proceso dialéctico. A menudo soy invitado a pronunciar conferencias sobre mi trabajo. Presento mis películas con algunos extractos leyendo un texto al mismo tiempo crítico y autobiográfico. Algunas veces represento una película imaginaria con fragmentos de textos, hipótesis, imágenes y sonidos como si de un guión hablado se tratara. Poco a poco, la forma de la conferencia a través del habla y la proyección tiene más importancia que la película misma. Dictar una conferencia sobre un proyecto de película me resulta más interesante que la propia realización de la misma. Pude experimentar el acontecimiento en vivo. Para mí, esto es lo más importante: sentir que estás vivo cuando trabajas con un medio inestable. No quiero hacer películas como muertos vivientes. Pocos años después, lo que me sorprendió fue que al observar las formas de mis conferencias –ensayos filmados, divididos en escenas, alternando discursos y secuencias visuales, de manera poética y críptica– estas no se alejaban de la forma que adquirirían mis películas. Es decir, que el cine y su teoría son vasos comunicantes.

NGG –Mediar significa anunciar, participar o intervenir en algo. Se trata de existir, estar, entre dos o más personas o cosas. Llegar a la mitad de algo. Implica la suma, lo colectivo, la multitud. En este sentido, la mediación performativa propone una esfera en la que el poder actúa como discurso y el discurso como poder. Al producir efectos de poder y nuevas realidades elimina la distancia entre la representación y lo representado, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre fuerza y significación. ¿Cómo se relaciona esta idea con tu aproximación a la conferencia?

EB –Quiero que la proyección y la sesión cinematográfica sean momentos vivos. Estar vivo es en sí un acto performativo. Creo que sería interesante

actualizar la potencia de la vida con un suplemento o un objeto técnico. Para mí, no hay una frontera estricta entre la performance, en el sentido de una presencia real, física y corporal, y la película como objeto técnico. Es una dialéctica. La película produce un sentimiento de vida con medios técnicos, y la performance supone de su lado, más allá de la presencia del cineasta y del público, juegos de repetición y de ventriloquia, voz amplificadas, disociación entre el cuerpo y el habla. Es una paradoja muy interesante. Supone también la posibilidad de su propia negación. La performance produce una película con un gesto de negación: una película de menos. Eso remite al *syncinéma* de Maurice Lemaître con su destrucción de la pantalla.

NGG –Me gustaría recoger la pregunta que te haces sobre la posibilidad de que la película y la conferencia sean variantes de una misma técnica de producción del saber. ¿Puede que al final nos estemos refiriendo a los principios básicos del montaje?

EB –Sí, el montaje quizás es una clave. Hace tres años fui a Estambul y asistí a la ocupación del parque Gezi. Al principio, algunos activistas querían proteger el parque de la destrucción de los árboles, y al final fue un movimiento de insurrección de la juventud turca contra el régimen, el orden social y la represión. Fue para mí un momento muy fuerte y emocionante. La gente, los activistas, la juventud ocuparon el jardín durante dos semanas, y también las redes sociales. Había un ambiente muy intenso. ¿Es la ocupación del parque Gezi una película performativa? Me parece que la duración del evento, el marco del parque, el uso de los documentos y de las imágenes, la circulación de la palabra y la irrupción de la historia recordaban al montaje cinematográfico como herramienta dialéctica. Tres años después, la situación en Turquía sigue siendo trágica. La ocupación del parque fue un sueño. En este sentido, es el límite de la performatividad. Después de la fuerte esperanza proyectada en un cambio político, se pudo ver al contrario una represión muy fuerte, y una clausura del espacio social para la juventud. Es uno de los temas centrales de la performatividad segundo Austin: ¿Cuáles son las condiciones de felicidad de un performativo? Eso me cuestiona mucho. El cine performativo no responde únicamente a un proyecto artístico sino también a las dificultades económicas para hacer una película. No hay que olvidar el contexto de la promesa.

NGG –En la misma conferencia explicas que a partir de la idea de la diseminación de la ventriloquia como metáfora en el espacio social –en relación a las figuras del doblador, traductor, apuntador o las técnicas del karaoke, la síntesis vocal o el traductor automático– estuviste manteniendo una serie de conversaciones con «profesionales de la palabra». Si tuvieras que destacar alguna idea/anécdota en relación a las respuestas obtenidas, ¿cuál sería?

EB –Me acuerdo de la inauguración de los Juegos Olímpicos en agosto de 2008 con su secuencia de *play-back* entre el himno nacional chino cantado por la niña Lin Miaoke y la voz pregrabada de Yann Peiyi, considerada menos fotogénica. Esta situación remite al final de *Cantando bajo la lluvia* con su subida de telón. Una vez que piensas en el tema de la ventriloquia en el espacio social, puedes observar muchas situaciones similares. ¿Quién habla? ¿Quién es la voz de su amo?

NGG –Al hilo de la conocida conferencia *How to make things with words* (1955) –donde J. L. Austin establece una obligada conexión entre las palabras y la acción– propones *How to make films with words* donde estableces una relación directa entre las palabras y el cine, o en la posibilidad de realizar un filme a partir de su enunciación. Algo a lo que te has referido anteriormente y que, como destacas, anunció Roland Sabatier en su célebre cita: «Contempla mi palabra que habla del cine, y tú verás mi film». ¿Qué lugar ocupa la participación del público en tus conferencias?

EB –De momento, mis conferencias son bastante clásicas. Pero me gusta cruzar temas teóricos con elementos autobiográficos. Por ejemplo la conferencia *Reading Machine* propone una reflexión sobre el cine y la ceguera, pero al final hay varios recuerdos sobre mi madre y su enfermedad con fotos de familia, dibujos. Así no sabemos exactamente el punto de partida de la investigación. Hay una mezcla entre el teórico y el personal. La teoría actúa como una máscara pudorosa. Provoca una situación inestable y frágil. Hay solamente un debate al final de la performance. Es el único momento de intercambio. Me gustaría mucho trabajar sobre la forma de la conversación. ¿Cómo hacer una película conversando? Es un nuevo horizonte para mis conferencias. ¿Cómo provocar una situación de conversación con el público para enunciar una película?

NGG –A menudo se asocia a la figura del ventrílocuo una paradoja: cuando se es el otro se es más uno mismo. En *Una película de menos* te preguntas si te has vuelto ventrílocuo de ti mismo y al mismo tiempo reflexionas sobre la ventriloquia como paradigma de la fábrica cinematográfica. ¿Podemos referirnos entonces a la ventriloquia como una de las figuras de un *Cine incorporado (Embodied Cinema)*?

EB –Fue cuando estaba trabajando en este proyecto cuando empecé a ser invitado a realizar algunas lecturas y conferencias sobre mi trabajo. Entonces, basé mis charlas en contar el proyecto de película sobre la ventriloquia que estaba realizando. Poco a poco, abandoné la idea de hacer una película y seguí dictando conferencias. Estaba claro que el tema me había transformado. Me había convertido en el ventrílocuo de mi propio trabajo lo cual me hizo pensar en la relación que se establece entre una situación de *work in progress* y la ventriloquia. El *work in progress* supone idas y vueltas entre la producción artística y la reflexión. Durante este proceso, el trabajo artístico y el artista comunican como el ventrílocuo y su muñeca. No se sabe exactamente quien habla. En este sentido, es una situación de incorporación. El cine ha cambiado de cuerpo, y el cineasta y el público habitan un nuevo cuerpo común.

NGG –Recoges las palabras de Boris Lehman en relación a la película infinita: «Yo no puedo distanciarme de la mayoría de mis películas, debo estar ahí, proyectarlas yo mismo, ver a mi público y la sala. Puede que sea un poco enfermo, la película es una parte de mi propio cuerpo, estaría incompleta sin mí. La proyección se vive como una *performance*. Cada proyección es diferente, a veces explico, llevo músicos, acabamos por beber, comer y debatir, los espectadores forman parte integrante de la película.» ¿Es el cine un proceso siempre inacabado?

EB –Siempre inacabado, o sin fin, como decía Val del Omar.

NGG –Podemos hablar de un cine imaginario, un cine que no produce películas... ¿Crees que una entrevista puede ser también objeto de la cinematografía?

EB –Esta entrevista es una película conversación.

MARZO – ABRIL, 2017

SISTEMAS PARA DESCONOCERSE

ROGER BERNAT

Como un juego de rol, las piezas de Roger Bernat (1968) te interpelan directamente. Dispositivos como los que presenta el director en *Representación: Numax, performance* (2013), *Numax-Fagor-Plus* (2014) o *We need to talk* (2015), por citar algunos ejemplos, incorporan el audiovisual en un juego de relaciones teatralizadas que cuestionan los mecanismos por los que nos reconocemos como sociedad. A través de la máscara de la ficción, en las obras de Bernat aparecen, como fantasmas, las películas de Joaquim Jordà, Ingmar Bergman, Jean Cocteau, David Lynch o John Cassavetes, para recordarnos nuestro papel como espectadores. O, en palabras del mismo director, para que tomemos partido en «la imagen verdadera de un falso momento de experiencia comunitaria.». Decidimos conversar con Roger Bernat para conocer mejor algunas de las ideas y reflexiones que han inspirado, entre bastidores, su trayectoria dramática. Con él hablamos sobre juegos, sobre magia y sobre el uso del *reenactment* cinematográfico en su teatro de inmersión.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Roger, leyendo tus escritos sobre teatro tengo curiosidad por preguntarte cuál ha sido el último juego en el que has participado...

ROGER BERNAT –Lo primero que me viene a la cabeza es un espectáculo que acababa con las actrices tiradas en el escenario después de largas escenas de violencia. Las actrices no se movían del suelo. Después de tanta violencia nadie se atrevía a aplaudir. Los espectadores estábamos siendo confrontados a la imposibilidad de dar fin al espectáculo porque ni los aplausos ni el mutis de las actrices parecía posible. Ante esa situación, me sentí autorizado para jugar. Abandoné la platea, me subí al escenario, tomé de la mano a una de las actrices que estaban en el suelo y la acompañé fuera del escenario. El espectáculo había acabado.

NGG –Cuando asistí por primera vez a una de tus obras tuve la sensación de que aquello que se ponía en juego era la toma de decisiones sobre un

suceso determinado. En aquel caso la culpabilidad de Hamlet por la muerte de Polonio (*Please, Continue: Hamlet*). Para ello recreaste un dispositivo judicial situado en la contemporaneidad en el que los personajes de Hamlet, Ofelia y Gertrudis convivían con una juez, abogado, fiscal, escribano y un bedel auténticos. Al final del juicio, el público ejercía de jurado popular. Tener que decidir sobre la culpabilidad o inocencia del acusado sin pruebas objetivas favoreció que entraran en juego los afectos y la empatía. Esto me procuró un efecto post-teatral en el que me cuestioné desde donde se erige lo normativo y cuál es nuestra parte implicada en ello. ¿Son tus *performances* un sistema para reconocerse en el mundo?

RB –El sistema judicial es el sistema de normas que nos dicta la realidad que nos está permitido imaginar. La pretensión del movimiento independentista en Cataluña y la posterior prohibición de sus aspiraciones por parte de los tribunales es un buen ejemplo de cómo la justicia conforma un marco que excluye lo que se considera “irreal”. Eso ocurre con más virulencia incluso en el marco económico donde una serie de leyes y costumbres definen lo que es real. Así que a tu pregunta yo respondería claramente que no. Mis piezas de teatro son básicamente sistemas para desconocerse.

NGG –Harun Farocki pronunció en una entrevista: «The documentary film is a magical imitation of reality». ¿Crees en la magia?

RB –Yo soy de magia negra, creo en las llamas, lo que Durkheim llamaba la efervescencia colectiva. En ciertas ocasiones, cuando la colectividad se convierte en un cuerpo se produce una excitación que hace que las barreras individuales queden en suspenso y, cuando eso ocurre en el teatro, que arda la sala. Eso es lo que tratan de activar mis espectáculos, no sin tener una seria reserva hacia la crueldad que subyace a todo proceso de desindividuación. No está de más recordar cuántas personas han acabado ardiendo en las llamas de las colectividades embriagadas por la magia de los mitos.

NGG –En tus realizaciones escénicas el verbo participar está muy presente. Hito Steyerl argumenta que «participar en una imagen como cosa –en lugar de sencillamente identificarse con ella– significa participar en su potencial acción.» ¿Compartes esta definición?

RB –En el teatro los espectadores no existen. ¿Te imaginas una pieza teatral en la que a mitad de la representación abandonaran la sala todos los espectadores? Podemos estar seguros de que, a diferencia de lo que sucedería en un museo o en un cine donde ni los cuadros serían descolgados ni la película sería suspendida, en el teatro los actores dejarían de representar sus papeles. Que yo haya subrayado este singular estatuto del espectador de teatro que, lo quiera o no, es responsable de lo que está ocurriendo ante sus ojos, es solo una particularidad de mi teatro que muchos acaban convirtiendo en el elemento más significativo del mismo. A diferencia de gran parte del teatro participativo de las últimas décadas, en mi teatro no se promulga la necesidad de un *passage a l'acte*. Al contrario, mi teatro, lejos de ser un mecanismo de desinhibición, tiende a cuestionar una cierta idealización del cuerpo muy propia del siglo XX que quiso ver en sus potencialidades y capacidad de acción el mejor medio para alcanzar ciertas imágenes que, ahora que ya estamos en el siglo XXI, podemos decir que se auguraron siniestras.

NGG –En tu texto *Las reglas de este juego* (2012) afirmas que “tratar un hecho cultural en abstracto, separado de sus condiciones económicas, sería una falsificación.” En este sentido, ¿qué relación establecen tus producciones con sus condiciones económicas?

RB –Mis primeros trabajos, hacia finales de los años 90, se desarrollaron en espacios no convencionales (apartamentos, discotecas, espacios autogestionados). Era una manera de hacerme con los medios de producción, liberándome del monopolio que de éstos tenían la salas teatrales, como han hecho tantos artistas en el pasado. Se ha extendido la idea de que son las instituciones públicas y privadas las que legitiman la obra de las compañías teatrales, cuando la verdad es que es básicamente al revés: las instituciones solo tienen legitimidad si en ellas trabaja alguien. Así que, al cabo de unos cuantos espectáculos, tuve la suerte de poder trabajar en buenas condiciones porque algunos teatros empezaron a hacernos encargos que nos permitieron salir de la precariedad a la que es difícil acostumbrarse. Sin embargo, mi relación con las instituciones teatrales siempre ha sido algo conflictiva y muchos de mis espectáculos, aun siendo financiados por dichas instituciones, se han desarrollado en marcos muy diversos y muchas veces en inevitable conflicto con los organismos que los financiaban. Por ejemplo, en el caso del

Desplazamiento del Palacio de la Moneda, financiando en gran parte por el Festival Teatro a Mil de Santiago de Chile que a su vez está financiado por la Minera Escondida, era conflictivo estar haciendo un trabajo con los distintos colectivos de la ciudad y a la vez recibir el dinero de una minera de clara vocación extractiva. Para muchos de los participantes el proyecto acabó siendo un reto en el que lo que se estaba jugando era quién era capaz de sacar una mayor plusvalía de la operación propuesta. El desplazamiento del Palacio de la Moneda facilitaba la ‘circulación’ que da ‘valor’ a cualquier ‘moneda’ y, al mismo tiempo, eso ocurría en el momento en el que el palacio era más frágil, desposeído de sus cimientos, levantado a hombros por la colectividad de desheredados de la ciudad que, por unas horas, decidían tomar la responsabilidad de erigirse en comunidad y hacerse suyo el símbolo.

NGG –A menudo se argumenta que el montaje es lo que define al cine. Una *forma de ver* las relaciones entre las cosas. Godard decía que el cine no es una imagen después de otra, sino una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador. En estos términos me pregunto si tus organismos teatrales mantienen una estrecha relación con el montaje cinematográfico.

RB –El viernes pasado estuve paseando con un amigo arquitecto. A mitad de camino entre Sant Cugat y Barcelona me planteó un dilema que se parecía mucho a esos chistes en los que personas de diversas nacionalidades se enfrentan a un mismo problema, siendo al final el español el más ingenioso, claro. En este caso la situación era la siguiente: en una conferencia, frente al público, se encuentran un médico, un constructor y un arquitecto. ¿Qué mira cada uno? El primero se fija en las pupilas, en las posturas de los asistentes e imagina cómo están de salud. El constructor se fija en las grietas que hay en el techo y se pregunta si el edificio aguantará. Finalmente el arquitecto se fija en que la luz natural entra por la ventana de tal manera que podemos seguir la charla sin necesidad de bombillas. Tras esta explicación que quería diferenciar entre el trabajo del constructor y el del arquitecto y que creo recordar que era una adivinanza de Pep Quetglas, me quedé pensando en qué me fijaría yo como teatrero que soy. Creo que yo me fijaría en las relaciones entre las personas, incluyéndome a mí mismo que estaría sobre el estrado a punto de iniciar la charla. El teatro solo se ocupa de eso, de las relaciones que nos unen y nos separan.

NGG –¿Crees que tus *performances* son operativas en un régimen de (re)apropiación de imaginarios incorporados? Me refiero a los compendios de imágenes, representaciones o ideaciones sobre un sujeto, comunidad, cultura o tiempo determinado, que han sido constituidos por las instituciones a través de conjuntos de normas, valores, lenguajes, leyes, procedimientos... Y que incorporamos en nuestra subjetividad.

RB –En mis espectáculos el público es llamado a representar irónicamente la colectividad. La reapropiación crea una distancia higiénica respecto de las efervescencias colectivas que se le suponen a cualquier tipo de colectividad, sea ésta radical (movida por sus raíces históricas o culturales) o vivencial (surgida de la experiencia cultural o política). El recuerdo de este tipo de tormentas creativas –por seguir usando la terminología de Durkheim– es, en el marco de la experiencia teatral, la imagen verdadera de un falso momento de experiencia comunitaria.

NGG –Pienso que tus obras se despliegan en el campo de una estética documental adisciplinar: aquellas que no se definen por una disciplina u otra, sino que se encuentran en procesos de traducción del medio. Un encuentro o entrecruzamiento en el que A y B no dejan de ser ellos mismos, pero generan un nuevo elemento significativo. Por ejemplo, en el caso de *Numax–Fagor–Plus (show)* (2014), el documental de Jordà (*Numax presenta...*) se corporiza a través de la palabra del público-actor. ¿Podemos hablar de un ejercicio que utiliza el cuerpo como dispositivo?

RB –A mí lo que me interesan son los dispositivos con los que nos armamos para poder vivir con los demás. El dispositivo asamblea NF+, el dispositivo parlamentario (Pendiente de voto) o el ritual bailado (La consagración de la primavera), son formas de socialización que nos definen al mismo tiempo que nos condicionan. Huizinga lo decía muy bonito: «Toda cultura es servicio. [...] En este mundo no hay dominio sin servicio; el ser humano se somete voluntariamente, y quien crea ejercer su dominio en libertad y a su antojo, está más subyugado que nadie». Y, como decía al inicio, creo firmemente que cuestionar los mecanismos por los que nos reconocemos como sociedad es el cometido principal del teatro. Por eso, aunque mi lugar en el panorama teatral sea más bien excéntrico, no reconozco ese posicionamiento como voluntario. Yo sigo reivindicando la teatralidad de mis trabajos. La cita, la paráfrasis, la écfrasis y el pillaje generalizado de

materiales de todo tipo solo son adornos e incluso homenajes que me permito con los proyectos.

NGG –Me gustaría preguntarte dónde nace tu interés para trabajar en el primer *reenactment* de Jordà...

RB –El inicio fue el habitual: pervertir el dispositivo teatral para que éste no solo fuera la representación de un acontecimiento sino que fuera en sí mismo un acontecimiento. Para eso empecé trabajando la relación que se establecía entre la *performer* y el público. Poco a poco esa relación fue convirtiéndose en una asamblea y solo entonces apareció la posibilidad de reproducir la película de Jordà. Mi interés por la obra de Jordà se «encontró» con el proyecto que estaba preparando. No fue al revés.

NGG –El dispositivo asamblea en los *reenactments* *Representación: Numax (performance)* (2013) y *Numax–Fagor–Plus* (2014) se ha activado en distintos espacios (museos, teatros, festivales) en diferentes contextos sociales y geográficos. ¿Qué momentos destacarías de las distintas actuaciones en relación con el discurso de los trabajadores de Numax?

RB –*Numax–Fagor–Plus* muestra el proceso de emancipación de unos obreros que deciden dejar de serlo. Este proceso no se produce sin dolor. Como declara Blanca en la pieza, durante la autogestión de Numax «nos dimos cuenta de muchas cosas y una de ellas era que nos podían engañar...». Algo parecido a lo que declara Idoia, ex-trabajadora de Fagor, que también se sintió engañada por una cooperativa que, en los momentos de apuros económicos, deja atrás a 1.800 trabajadores cuando éstos eran supuestamente co-propietarios de la empresa. «Abrir los ojos» es una expresión que escuchamos muy a menudo de boca de los trabajadores de ambas empresas. En la pieza, sin embargo, no nos enfrentamos a obreros en un proceso de emancipación sino que frente a nosotros tenemos a un grupo de espectadores que han venido a ver un espectáculo. Durante la pieza tendrán que emanciparse de su rol de espectador tal y como los obreros tuvieron que abandonar su rol de trabajadores. Y lo hacen como lo hicieran los trabajadores protagonistas del espectáculo, de uno en uno y conscientes de que muchos de sus compañeros no querrán significarse o, simplemente, *abandonarán* la experiencia. Ese proceso, que para mí es el

más excitante, se produce independientemente del contexto en el que se representa.

NGG –Dices que «la convención es al teatro lo que la organización del trabajo a la fábrica. Ambas son poderosas herramientas de construcción de significados.». Siguiendo con el paralelismo, si la auto-organización y el empoderamiento de los trabajadores de Numax les llevó al abandono del simulacro del poder para instaurarse en lo que Jordà definió como el «ir a la vida», ¿tu propuesta teatral desafía a la convención con el mismo propósito?

RB –Para mí, al teatro no se va «a la vida», más bien al recuerdo de la vida.

NGG –En el texto breve que acompaña *Numax–Fagor–Plus* argumentas que «es la palabra que nos recuerda a nosotros» dándole a la voz un uso político vinculado con la memoria. ¿En qué condiciones decides (re)crear el documental de Jordà a través de la ritualización de un discurso?

RB –Para empezar, creo que vale la pena diferenciar rito y juego. NF+ no es ningún rito, es un juego y, en última instancia, un espectáculo. Agamben rescata la diferenciación que hace Lévi-Strauss que, tal y como declara el primero, es ejemplar: «Mientras que el rito –dice– transforma los acontecimientos en estructuras, el juego transforma las estructuras en acontecimientos». En este sentido, lo que se propone a los espectadores de NF+ no está muy alejado de lo que Jordà propuso a los trabajadores de Numax que era básicamente jugar. Como sabes, cuando llegó Jordà, la ocupación de la fábrica ya había terminado y hacer esa película debía ser como un juego, como luego queda demostrado en muchas de las escenas. Jordà no filmó las asambleas en el momento en el que se producían sino que filmó a los trabajadores de Numax actuando las asambleas que se habían producido meses antes. Los trabajadores de Numax estaban jugando a ser actores a la vez que se interpretaban a sí mismos. Esta operación liberaba la palabra de los cuerpos de aquellos supuestamente tenían que encarnarla. Los actores de la película no realizaban una buena interpretación y no encarnando las palabras que ellos mismos habían dicho durante su lucha, nos permitían a nosotros apropiarnos de sus palabras; lo que hicieron los espectadores que vieron la película en su momento y lo que hacemos nosotros espectadores de NF+ 40 años más tarde. Retomar el

trabajo de Jordà sin sacralizarlo era la única opción que se me ocurría para ser fiel a lo que el documental *era* y, sobretodo, a lo que el documental *hacía*.

NGG –Explicas que la palabra fue la «verdadera acción de ocupación a la fábrica» y que el único sentido que podía comprender la recreación escénica era la repetición de las palabras de los trabajadores de Numax. Pero advertíais al público que venía a *ver* una *performance*. ¿Porqué el verbo *ver*?

RB –Tienes razón, es un verbo que a menudo nos causa problemas. Y, cuando hablo con los espectadores tras alguna representación, ese verbo también les causa problemas a ellos porque nunca saben si han visto, hecho o sufrido la *performance*. Quizás lo mejor sería obviar aquello que uno va a *hacer* cuando va a *ver* una *performance*. Quizás bastaría decir que uno va a una *performance* como quien va un restaurante, al gimnasio o a la sauna.

LA CASA EMBRUJADA

DORA GARCÍA

La práctica artística de Dora García (1965) atraviesa la performance, la literatura y los medios audiovisuales para abordar cuestiones como la dimensión política de la ficción; la marginalidad y sus formas de resistencia; o, las lógicas simbólicas que condicionan la relación que mantenemos con los espacios y las instituciones culturales. A menudo sus performances crean situaciones que inquietan o perturban al espectador, en las que la realidad es una negociación constante. Sus trabajos han sido exhibidos en instituciones de arte como MACBA en Barcelona (2003), SMAK en Gante (2006), GfZK en Leipzig (2007), Kunsthalle en Berna (2010), el Pabellón de España de la Bienal de Venecia (2011). También ha participado en numerosas Bienales, entre otras: Estambul (2003), Sydney (2008), Lyon (2009), San Pablo (2010) y en la DOCUMENTA 13 (2012). Decidimos conversar con Dora García en motivo de su proyecto cinematográfico *Segunda Vez* (2018). Una investigación que utiliza la figura del autor, artista y psicoanalista Oscar Masotta (Buenos Aires 1930 – Barcelona 1979) como detonante para hablar de arte, política y psicoanálisis. Aquí, la performance, la repetición, y el acontecimiento son algo que vuelve a suceder; la política aborda la posición del artista dentro de una situación urgente; y, el psicoanálisis se refiere al método de investigación como una forma de transmisión de conocimientos que permite abrir preguntas y dar respuestas entorno a la relación entre lenguaje, cuerpo y memoria.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Dora, dicen que en tu investigación siempre está latente la idea de fracaso. ¿Cuál ha sido el fracaso más importante de tu vida?

DORA GARCÍA –No soy consciente de ningún fracaso. Sí recuerdo haber dicho en muchas ocasiones que no entiendo, en una carrera artística, ni el miedo al fracaso ni la ansiedad por el éxito: creo que el éxito y el fracaso son completamente incontrolables, no es posible entenderlos ni mucho menos dirigirlos. En su lugar, debemos negociar con la realidad: una obra

no fracasa ni triunfa, simplemente interactúa con lo real, y en ese intercambio la única aportación que podemos hacer es la de ser honestos e intentar entender algo. Yo creo que la única función de la vida es el aprendizaje, no porque sirva de algo, sino porque es lo único que produce alegría.

NGG –Hace un par de semanas recibí una visita de la artista Ángela Millano y en una de nuestras conversaciones me explicó que formó parte del grupo de ochenta personas de público que asistió a tu performance-para-ser-filmada *El helicóptero*, que tuvo lugar en la inauguración del centro de arte Tabakalera en San Sebastián (septiembre, 2015) y que conforma el primero de los cinco episodios del tu proyecto *Segunda Vez*. [*Segunda Vez, Para inducir el espíritu de la imagen, El helicóptero, La Eterna y El mensaje fantasma*]. Ángela me contaba que el autobús que los dirigió a la ladera tuvo dificultades para llegar a su destino y que una vez allí no acontecía nada, que la sensación de espera era permanente... al final apareció un helicóptero en el cielo con una actriz saludando en su interior igual que había aparecido en el cielo de Buenos Aires durante el *happening* del Masotta en 1967. El helicóptero (re)aparece, sigue allí, persiste... ¿Qué fue lo que aconteció en 2014? ¿qué (re)aparece y qué persiste todavía allí – si es que persiste alguna cosa– con la figura del helicóptero?

DG –La idea de rehacer o repetir los happenings de Masotta, era simple en un principio: rehacer un acontecimiento del que no quedó nada (las fotos se descubrieron en 2016) para poder grabarlo, para poder documentarlo, y en este proceso, entender la mecánica de este enigmático happening, tan cargado de simbolismo y del que Masotta escribió a posteriori. Yo me había imaginado el episodio del helicóptero como una Anunciación, ya que Masotta especificó que se inspiró en el mito de Asdiwal, un dios que desciende para emparejarse con una mujer, contado por Lévi-Strauss. La Anunciación es el acontecimiento arquetípico, puesto que literalmente una mujer es fecundada por la palabra, y Masotta quiso ver en ese happening partido en dos en el que dos audiencias ven cosas distintas que se funden en un relato único cuando se re-encuentran, un ejercicio de construcción de mitos, una fecundación por la palabra.

NGG –«*Todos los fantasmas se proyectan en la pantalla de ese fantasma*», dice Derrida en sus estudios de una modernidad perdida. Él escribe sobre

los *espectros de Marx* en un intento de revisar de forma crítica las huellas del marxismo que perviven en la cultura europea, no para rehabilitar aquello en lo que estamos de acuerdo que no es necesario repetir sino para romper la censura que estigmatiza todo lo relacionado con él. Mark Fisher añade al pensamiento del filósofo francés, que el espectro, como figura del habla, es aquello que actúa sin existir físicamente (*lo que ya no es más y lo que todavía no es*). En este sentido, ¿podemos pensar tu trabajo como un conjuro a los espectros de Masotta?

DG –Sí, aunque no he leído a Mark Fisher (es algo que tengo que hacer rápidamente) hay mucho de esa historia de espectros: en la repetición de Masotta lo que intento es situar el acontecimiento (el happening) en una acronía por la cual el acontecimiento se repite sin cesar, muy cercano a la idea de *haunted house*, de casa embrujada, en la que un acontecimiento no resuelto se repite una y otra vez; también hablamos de Kierkegaard y de la noción de repetición como algo que toma algo del pasado para hacerlo ocurrir en el futuro y por tanto lo sitúa en un presente eterno. Esa era la idea. Invocar el acontecimiento como algo que continúa ocurriendo. Después por otra parte está el texto de Freud de *Repetir, recordar, elaborar* (1914), en el que se habla de las memorias-pantalla, las memorias falsas que elaboramos para protegernos de las verdaderas, que evidentemente siguen estando allí y nos obligan, al resistirnos a recordarlas, a repetirlas una y otra vez. Y todo esto se refiere claro está a la historia de las dictaduras en Sudamérica.

NGG –En 1966, Oscar Masotta expuso frente al público a cuarenta hombres y mujeres mayores de aspecto pobre que permanecieron de pie en una tarima iluminados con reflectores y sometidos a un sonido electrónico agudo y continuo. Los contrató, según explicaba Masotta al inicio de la performance, por medio de algún tipo de agencia de extras teatrales, para que fueran observados en una especie de operación a terceros o una subcontratación. El *happening Para inducir el espíritu de la imagen* fue descrito por Masotta como un «acto de sadismo explícito». Decides repetir la misma acción en el mismo lugar en 2017... ¿Podrías describir lo que pasó con las mismas palabras?

DG –No, no hubo sadismo en «mi» repetición, y creo que tampoco lo hubo en la original. Yo admiro e incluso siento un cierto afecto hacia Masotta

más por sus defectos que por sus aciertos (que son inmensos) - y creo que esa frase, «sadismo explícito» fue una *boutade* para sacudirse lo antes posible el peligro de ser considerado un artista comprometido. No olvidemos que lo que había hecho es enfrentar, de modo Arltiano, a la burguesía intelectual y europea de Buenos Aires, que era el público del Di Tella, con los pobres, y excitar ese miedo y fascinación por el pobre (aunque fueran actores, porque los actores, también son pobres), la «*nostalgie de la boue*» de la que hablaban los aristócratas franceses. Si había sadismo, lo había hacia él mismo, hacía su vergüenza de clase, su vergüenza de no pertenecer a la misma clase que el público, de estar más cerca de los actores, que del público.

NGG –Supongo que cuando Masotta situó al público burgués frente a un *tableaux vivant* del «*lumpenproletariat*» y lo sometía unas condiciones sonoras y lumínicas violentas hacía referencia a una cierta espectacularización de la pobreza que permanece ciega, inmóvil.... Esta idea que apuntas sobre la «vergüenza de clase» me hace pensar en Owen Hatherley y su definición del resentimiento de clase en términos políticos: «La nueva revolución como un fantasmagórico regreso de la antigua». Una revolución que no deja sanar las heridas y que deja de lado comportamientos como el desprecio y la condescendencia. Fisher, sigue las ideas de Hatherley en su ensayo-manifiesto *¡Viva el resentimiento!* (k-punk, 2007), concluyendo que el resentimiento es «una respuesta apropiada a la degradante y degradada versión de la cultura popular que hoy nos sirven las elites de Oxford y Cambridge». ¿Hay resentimiento en tu trabajo?

DG –Estoy de acuerdo que el resentimiento es un motor poderoso, resentimiento en política, en educación, en vida. Pero yo creo que el resentimiento no es suficiente. Una obra vital no puede basarse solo en el resentimiento, sino que debe basarse también en la compasión y una moral (un sentido de justicia) más estricta y auténtica que la moralina burguesa. Creo que las razones para la creación de un trabajo muy complejo son múltiples, por ejemplo a mí me emocionan especialmente los motivos de Macedonio Fernández, que se lanzó a construir un mundo en que su esposa Elena no pudiera haber muerto y viviera para siempre. Creo que la angustia, la desazón, pero también el consuelo y la admiración son los principales motores de mi trabajo. No el resentimiento, creo honestamente que de eso no tengo nada.

NGG –La cuestión de *subcontratar la autenticidad* es una estrategia parecida a la de la exposición itinerante del comisario francés Pierre Bal-Blanc en *The living currency (la monnaie vivante)* creada en 2006 y que adopta el título del libro de Pierre Klossowski (1970). La mayoría de las obras de *La monnaie vivante* son “performances delegadas” que proponen una dialéctica entre el uso y el no uso, lo que es funcional de lo que no. Los humanos son una *moneda viviente* y el dinero es el mediador entre el placer libidinoso y el mundo industrial/institucional de la imposición normativa. La contratación de amateurs es fundamental porque mantiene abierto un espacio de riesgo y ambigüedad. Este amateurismo provoca una sensación de indignación moral. Es la lógica de la negación fetichista: sé que la sociedad es explotadora pero quiero que los artistas sean una excepción a esta regla. Cuando los artistas hacen visibles y disponibles para el placer los patrones de subordinación institucional que sufrimos cada día, el resultado es una náusea moral. El placer de la reificación en estas obras de arte es precisamente análogo al placer que obtenemos todos de nuestra propia autoexplotación en el trabajo. ¿Estás de acuerdo con las ideas que plantea Klossowski?, ¿Cómo funciona la performance delegada en tu trabajo artístico?

DG –La mayor parte de los artistas son explotados salvajemente también - como todo el mundo - y pocos pueden situarse en la posición de explotadores. Pero algunos explotadores hay en efecto. El asunto de los derechos laborales de los performers es algo que les ha estallado en la cara a las instituciones, con el «*performative turn*» de los museos, que quieren tener performances, pero no tienen la capacidad de pagar sueldos dignos a actores - no tienen el sistema de seguros, sueldos, compensaciones, que tienen los teatros, ni la compensación de las entradas teatrales. Por tanto, yo diría que siempre, los performers están mal pagados en las instituciones artísticas - incluso cuando las instituciones lo intentan hacer bien. No tienen la capacidad. En mi caso, este asunto me ha dado varios disgustos. Pero al cabo de los años los performers con los que trabajo se repiten y hay una relación no solo de amistad, sino de afinidad creativa que me permite tener una relación con ellos de colaboradores, de coautores: hay muchas performances en las que pido a las instituciones que hablen directamente con los performers y que arreglen directamente los honorarios con ellos.

NGG –Los *anti-happenings* argentinos fusionaban el mensaje con el medio con el que éste se transmitía (la desmaterialización del arte en las prácticas conceptuales que Lucy Lippard enmarcó en 1970). El *anti-cine* del movimiento letrista de los años cincuenta (Isidore Isou o Maurice Lemaitre) huían de la pantalla de cine para pasar a la acción (a los mecanismos de recepción y la movilización de las audiencias). Sin embargo, en *Segunda Vez*, decides provocar una situación-para-ser-filmada. Un salto de nuevo a los medios de producción. ¿Qué papel tiene el medio cinematográfico en tu proyecto?

DG –Yo soy una ignorante absoluta en lo que respecta al cine, y a veces me sorprende muchísimo encontrarme siendo tratada de cineasta, entre cineastas a los que admiro, porque soy una impostora: no sé nada. Solo sé lo que sabe cualquiera: haber visto muchísimas películas y amar el cine mucho, mucho. Pero no sé nada. Por tanto, lo que hay de cinematográfico en mi trabajo es el trabajo del amateur, el que intenta hacer algo decente siguiendo el ejemplo de aquellos verdaderos cineastas a los que admira, pero claro, nunca sale como yo quisiera: cuando algo sale bien, se debe a la pericia y el buen hacer de los cámaras y sonidistas con los que tengo la suerte de trabajar. Pero a mí lo que me interesa de la actividad de «hacer una película» es ser capaz de modelar un pensamiento complejo y conducir al público a través de ese pensamiento - para mí, esto solo se puede hacer en el cine (un poco en el teatro), precisa de la oscuridad, de la concentración que da una sala de cine. De modo que yo quería crear este acontecimiento acrónico de unos happenings proféticos que siguen repitiéndose hasta el infinito, y es evidente que el público de la sala de cine se ve constantemente replicado y metaficcionalizado en la película: ese tipo de juegos, el situar a la realidad (el plano del espectador) como algo que puede ser engullido por la ficción es lo que me interesa.

NGG –Escribes: «La casa ya no nos pertenece. Hemos perdido nuestro lugar para siempre». En el texto *En una vieja casa*, haces referencia al cuento de *Wakefield*. La historia que Nathaniel Hawthorne escribió en 1868 en base a un «hecho real» que leyó en el periódico y que cuenta la historia de un hombre que decide emprender un viaje pero que en lugar de eso se instala en una calle cercana a su casa para observar cómo transcurre la vida sin él («presencia su propio funeral y la viudez de su esposa») hasta que, al cabo de unos años, decide volver a casa. La historia de *Wakefield* es la de

un desertor de su propia identidad («se ausenta de un lugar, no para estar presente en otro, sino para no estar presente en este del que se ausenta»). ¿Es la historia de Wakefield una metáfora con respecto al público que asiste en tus performances?

DG –Pues nunca lo había pensado, pero yo creo que sí. La obra de Hawthorne, especialmente los *American Notebooks* ha sido una influencia decisiva en mi trabajo, y a veces pienso que sigo sin salir de ese libro. Leí esta historia en esos cuadernos, y define perfectamente lo que yo quiero en mis performances:

Two persons to be expecting some occurrence, and watching for the two principal actors in it, and to find that the occurrence is even then passing, and that they themselves are the two actors.

NGG –Refiriéndote a tu trabajo has comentado en alguna ocasión que la ficción puede ser un espacio de expiación de la realidad («Una suerte de cielo para el infierno de la realidad»). En *Respiración artificial* (2016) utilizas la palabra «como una letanía o un rezo continuo», como un ritual capaz de llamar aquello que queda fuera del espacio de exposición. ¿Es el museo una casa encantada? ¿Un lugar maldito?

DG –Sí. A veces me gusta recordar que muchos museos han sido antes hospitales o hospitales psiquiátricos (el MNCARS, el MACBA) y están contruidos sobre cementerios. Definitivamente, están *haunted*.

A SPACE WHERE PARALLEL UNIVERSES MEET

METTE EDVARDBSEN

The choreographies of Mette Edvarsen (1970, Lørenskog) are situated in the transitional space between the visual and the performing arts. Edvarsen has worked as a dancer and performer for several companies and projects but since 2002 she has been developing her own work as an artist. She presented her first retrospective at the Black Box Theatre in Oslo in 2015 and has participated in living arts programmes such as *Idioritmias* (2018) at MACBA (Museum of Contemporary Art of Barcelona) and *Estudio* (2019) at the Reina Sofía Museum in Madrid. Mette Edvarsen, is structurally supported by Norsk Kulturråd (2017 -2020), BUDA Arts Centre Kortrijk (2017 – 2020) and apap-Performing Europe 2020 – a project co-funded by Creative Europe Programme of the European Union. She is associated artist at Centre Chorégraphique National de Caen en Normandie (France) for the period 2019-2021. She is currently a research fellow at Oslo National Academy of the Arts. Her interest in experimenting with word and gesture as an artistic potential challenges the limits of visuality and of that which we perceive as an identifiable reality. Although his works as a medium in *Black* (2011) or *No Title* (2014) are proposed as exercises of magical invocation, which have the power to make apparently non-existent objects appear, in projects like *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*, operative since 2010, she makes possible, collectively, the dystopia imagined by the writer Ray Bradbury in his novel *Fahrenheit 451* (1953): she creates a living library. We talked to her about the possibility of opening new spaces through art capable of bringing together radical imagination and collective vision.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Mette, before we begin, I would like to ask you about this parallel universe you yearn to be in contact with. What are you working on now?

METTE EDVARDBSEN –For the piece *Black* (2011) I was thinking about a parallel universe as a way to expand the connections, or imagination if you like, to the (physical) space we are in. As if trying to explain the

‘missing link’. The objects that ‘appear’, where do they come from? So, to make something abstract very concrete and tangible, and then to follow that thought, even if in a playful way, adding on the imagination of what is not here – but may exist elsewhere. I don’t use the term parallel universes in this way for my other works, but if we think of it poetically, these are the different spaces within us, each of us. I work on micro-actions, to practice listening, imagining, being/ presence. It’s about opening up other spaces in the imagination, to construct something else. My last piece *Penelope sleeps* (2019), made in collaboration with composer Matteo Fargion, is an opera written as an essay. It was about the voice and the internal space. How can we create a situation for an internal journey, one that is not dictated by the narrative, but where the narrative yields to us, brings us along, creating a field for us to rest upon, to wander and digress. My task, as I saw it, was not to write a story but to write *in time*. A space to enter and listen, to be in parallel universes.

NGG –I went into Auditorio 400 in the Nouvel building of the Museo Reina Sofia in Madrid and sat down on the stage of the theatre. To my left there were many empty seats in the sloped stalls, pushed back into the darkness. You then came near and called on the first object of those that make up the scenography of your piece. A table. Or the idea of a table. Pronounced eight times. Calling the object by its name eight times to make it visible to our imagination. Just like the eight beats laid out for a dance or the eight hours prescribed by a doctor. A table, an apple, a bottle of water, a corner, slipping, falling, drawing near... but only your body and your voice are physically present in the theatre. In the description of *Black*, you comment that «a world will become visible», set «between here and there», and this makes me think of the number eight as a magical formula. What is it that an eight cannot enumerate?

ME –That’s an interesting question – what it *cannot* enumerate – because when I started making *Black* I had the feeling that it could be everything, at least everything that I could pronounce. I am not really working with what is *before* language here, but I am starting in an empty space. I wanted to begin with ‘nothing’. Then through naming and relating to things, I make them appear. Of course I question or play with what is there, here, what we can ‘see’ (imagine). For instance the table and the chair *visibly* move, and there are the traces of the cup and the book, the drop of coffee from the

spoon, and dust that accumulates. The «world that becomes visible» is made up of the things we build in the space, that we see or project into space – words spoken in the repetition of eight or my body relating to them. Then there are also gaps, other words like adjectives, pronouns – thoughts, associations – but it's not all meaning, the next thing can also be generated by sound and rhythm. So the repetition of eight was some kind of magic formula. It made it possible to make things appear, not just as an idea, but also to make it 'physical' by insisting on it. It was the time of a thought.

NGG –Now that a few months have gone by since your solo performance at Auditorio 400 in the Museo Reina Sofía, I recall the experience as a ritual or game of magic, with occult influences, like a spell working like a vision machine. In his definition of the term *spell* (*conjuración* in French), French philosopher Jacques Derrida speaks of a political alliance, at times secret in nature, of a plot or conspiracy that strives to neutralise a hegemony or overthrow an existing power («The exorcising of spirits by invocation», «the exercise of magical or occult influence»). In this regard, do you believe that *Black* works like a spell or incantation? What or who does it see in us over the course of the performance?

ME –Language or action can work as a kind of spell or incantation. You say something, do something, and it becomes real. What has been interesting for me is to work with the imagination. Not only in the sense of our capacity to imagine something that is not there, to 'fill in the gap' so to speak, but to really enter this imagination, at first a bit playful, but then once we go with it, we can do a lot. What I am proposing is a certain kind of writing, I would call it like that, and this could be the first level of a possible reading. But then it is what the reading does, offers, what spaces it opens. So as audience you can imagine the things in space, and you can follow the scene as it is unfolding. But it is really an invitation to go further inside, to see what is there, to build in the imagination and project that back into space, and to keep what has been created in space (memory). I am interested in this activation. Sometimes people will tell me about things they 'see' in the space that I have never mentioned. Oftentimes people see a bed, for example, even if I never mention it. It has also happened that when people see the piece for the second time, they say “but when I saw the piece the first time, there was a table there?” This is interesting, we are really co-writing in the act of experiencing.

NGG –This experience of community writing that you describe, capable of affecting the vision of whoever is listening, makes me think of darkness as a vernacular technology. In 2016 I was with Sivia Maglioni and Graeme Thomson at the CA2M Image Symposium on the subject of “Black Screen or White Screen: The Power of Watching Images Together”. In their *Dark Matter Cinema Tarot*, Maglioni and Thomson invoke the spectators that are now members of their Nocturnal Committee. Dark matter cinema tarot is nothing other than an excuse to initiate speculative description and collective fabulation through images from the history of cinema, «suspended between contingency and fatality». We might say that what these artists postulate is a community of intersubjective visualisation. It is not the image that is projected into the eyes of the spectator, but the eyes of the spectator that are projected into the image. In the end, they turn cinema into a collective image, or just as well the image of a collective. The projection of a desire. Have you ever thought of your work as vernacular technology? How would you describe the communities of visualisation that accompany you in the performative space? What do you think their projection of desire might be?

ME –I like the image of the eyes of the spectator being projected into the image, that they project the image. The theatre is a perfect space for projection, and for activation of the imagination. This has been important for me, coming from dance, to consider that dance or performance is not primarily a visual art form, but that other senses are involved. We experience through our bodies, listening, feeling, sensing. Images are being created, but it doesn't mean that it (the work, the piece) is visual. I am interested in this kind of making of images, one that addresses the imagination. From a visual point of view I think that my pieces are not very satisfactory. There is not so much going on visually. Of course there are things to ‘see’, and there is work on how the pieces are composed in space, but it is more to set up the conditions for a certain experience to take place. The empty space, in the theatre, activates us just like that. It's a space full of memories of pasts and presents. We are constantly projecting desire upon it. Even when nothing is happening, we are waiting for it to happen.

NGG –You say that the objects appear on the stage as if they were to exist in a parallel universe where they might disappear and appear («So the instant they appear on stage, they are missing somewhere else. Like in a parallel universe objects disappear from, and reappear»). This leads me to

an idea of spectral reality and the staging of a darkness that might work as a space of expropriation, displacement or negation of meaning. This *other* world that these objects belong to—what is it like?

ME –This is a way to consider that the things really exist. That it's not because we do not see them that they are not there. In *Black* it can be proposed as a game that we imagine that we see the things as I call them out or relate to them in space, but perhaps it's not just a game? What if we for a moment consider that the things are there, only that they are invisible? Or instead of thinking that we are imagining that there is something there, but in fact we 'know' that there's nothing there – why not pull the thought further? Where do these things come from all of a sudden? How were they made? Is there a parallel universe where they exist, and once called upon they disappear from that universe and appear here for a moment. Then, how is it in a space, where the things you are surrounded by suddenly disappear and reappear? It's interesting to think the thoughts further to see what it means. What if some things get lost, or stuck somewhere in between the two? I sometimes bring with me some of the objects I have painted black, in order to make them disappear, to put on display after the performance. These objects, like the water bottle, sponge, apple, cup – once painted black almost seem unreal. Like they are impressions, some other matter, neither real nor unreal. Maybe they are, in fact, stuck between these two parallel worlds.

NGG –Your performance *No Title* (2014) makes me think of Democritus and his radical gesture of obliteration. He pulled his eyes out of their sockets because the view of a gorgeous garden made it impossible for him to concentrate on what he really wanted to see. Vision is identifying. Are we to gouge our eyes out, or should we *return them to the body anew*?

ME –In *No Title* the fact of closing my eyes, to not see, was an important gesture for the piece. I was working with negation as a specific feature of language, as a sort of mirror piece to *Black*. Where in *Black* I could make things appear by naming them and relating to them in space, in *No Title* I would say they were 'gone', or not there – even double negation, *not not* there. Instead of moving further inside (in the space), as in *Black*, *No Title* was a movement towards the outside, to what is not here, or is gone, to the far away, in space and in time. But it was also a double movement in that

in order to say that something is gone, I have to first bring it up, affirm it. It was also interesting to observe that some things are easier to erase than others. I like the expression ‘to return them to the body anew’, and I think by removing one of the senses, that of seeing, it did exactly intensify the relation to the body being in space, naturally for me, but also apparently for the audience. That was interesting to experience. We need to feel, to listen, to sense with our bodies. Sometimes we cannot see with eyes open. That’s interesting. Or like Democritus, what we see is too much and overwhelming, sight distracts us from thought. It’s not about not seeing, but to be able to see, like you say – to return the eyes to the body anew.

NGG –This idea of recovering material sensible to our bare eyes is, in fact, one of the central reflections found in the text *Visión periférica. Ojos para un mundo común* [Peripheral Vision: Eyes for a Common World], by Catalan philosopher Marina Garcés. Her essay considers our condition of «spectators of the world» in a critique of how vision is captured in Western societies, with the resulting social and political effects. «Global capitalism cancels out all invisibility, all non-knowing, in favour of its unique present truth», writes Garcés. Our eyes are «static holes in service to a superior organ of vision». Yet as she observes in her text, paraphrasing studies by Rancière, it does not make much sense to pretend to rescue the spectator by activating inclusion in a supposed community, or forcing participation in a collective event, because the spectator does not need to be redeemed. Still, we do need to «conquer our eyes together so that they might learn to see what there is *between* us, and thus escape from consented visualities». Peripheral vision relates what is focussed with what is unfocused, the visible with the invisible, what is here with what is no longer here. This is why I think your performance *No Title* has a lot to do with this idea of peripheral vision, since it works with the unfocussed blur, making things disappear and returning us to the experience of the invisible. I think of *No Title* as a psycho-magical technique of de-identification. A session of collective hypnosis. I love to imagine a world where the inhabitants have the capacity to make the things that weigh on their lives and oppress them disappear (no longer be seen), thanks to the power of their words. Have you ever performed *No Title* (or any of your other performance pieces) outside of theatrical space?

ME –*No Title* has been performed both in theatres, or so-called black box spaces, as well as galleries. But continuing on what you say about the ‘peripheral vision’, the ‘theatrical space’ also exists through a performative gesture. So the theatrical space is always there, even when it isn’t. Then each space is specific and has its own history and details, but the reference space is still there somewhere. In the piece in a book, *every now and then* (2009), the performance took place inside a book. The piece challenged, in that way, the notion of performance, yet maintaining its relationship to it as a practice and a situation. In the library piece, for instance, where we learn books by heart (*Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*), the theatrical space is not in the foreground – we *are* books – and different spaces are coexisting at the same time. In *I can’t quite place it* (2015) I was placing a table with chairs on the street, completely out of any apparent context. Nevertheless, the theatrical space was being summoned.

NGG –Finally I’d like to ask you about the piece *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010), where you work on the dystopia of Ray Bradbury’s *Fahrenheit 451*, you postulate the memorisation of a book as a form of rewriting by means of the voice and memory («Books are read to remember and written to forget»). Turning something into a movie or a book is to propose a game of promiscuity. Or perhaps of dispossession. Where do the words of a book go when they are erased from its pages? Where do the images of a film go when they vanish from the screen?

ME –What are the words of a book on its pages without the reader? What are the images of the film on the screen on their own, when nobody is watching? It’s not happening on the screen, or on the page. It travels from there, perhaps also to there. One always writes for someone. Whether someone reads it or not, I believe there is always an intension of an address, however indirect it may be. I think works of art, books, films, never exist in one place only. It’s interesting to think of it as a dispossession, that makes sense. I think that must be a premise. Not knowing where it comes from or where it’s going to. It’s not about communication, but it’s about opening different spaces, traveling between. This is the space of art.

SETIEMBRE – OCTUBRE, 2019

TODAS LAS COSAS, TODOS LAS PERSONAS, TODOS LOS ANIMALES

ISAKI LACUESTA

Isaki Lacuesta (1975, Girona) es director de cine y artista visual. Ha escrito y dirigido nueve largometrajes, el último de los cuales *Entre dos Aguas* (2018). Entre otros reconocimientos a su trayectoria, ha recibido el Premio Nacional de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya (2012); Premio Ciutat de Barcelona (2011); Premio Sant Jordi (2002, 2017); y, Premio Eloy de la Iglesia (2010, Festival de Málaga). Sus películas se han proyectado en festivales de todo el mundo y en centros artísticos como el MOMA y el Anthology Film Archives de Nueva York y la National Gallery de Washington, entre otros. En noviembre de 2018 el Centro Georges Pompidou de París dedicó una retrospectiva completa a su obra. Conversamos con Isaki Lacuesta acerca del poder de ver imágenes juntos, el uso de la pantalla negra y su estrecha relación con la figura de Joaquim Jordà.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Isaki, antes de empezar me gustaría que me contaras cuál ha sido la última imagen que has visto con los ojos cerrados...

ISAKI LACUESTA –Eran unas imágenes de las guerras coloniales portuguesas montadas en paralelo con primeros planos de la cantante Amalia Rodrigues. Refree me pasó una canción de Amalia que ha versionado con la cantante portuguesa Lina, *Cuando eu era pequenina*, y me pidió que le pusiera imágenes. La letra de la canción habla precisamente sobre abrir y cerrar los ojos: «*Quando eu era pequenina/ Acabada de nascer/ Inda mal abria os olhos/ Já era para te ver/ Acabada de nascer/ E quando já fui velhinha/ Acabada de morrer/ Olha bem pelos meus olhos/ Sem vida te hão de ver/ Acabada de morrer*».

Busqué viejas fotografías de las guerras, de la masacre de Pidjiguiti, etc, y las traté para poder trabajarlas en tramas de cuatricromía. La idea era ampliarlas y que el espectador viera unos pocos puntos, una composición abstracta casi constructivista, que progresivamente, en un zoom out lento, va permitiendo entender que los puntos componen imágenes de guerra en Guinea. Los puntos se reordenan y componen los ojos abiertos de Amalia

en contraplano. Quería jugar con el contraste de una pieza colorista y naïf que se vuelve trágica, con el cambio de perspectiva, sin perder ese envoltorio pop inadecuado. No lo había pensado antes, pero con los primeros montajes vi claro que, sin darme cuenta, estaba repitiendo la misma estrategia del viejo Warhol en sus obras más crueles, cuando consigue que volvamos a ver de verdad las imágenes de las tragedias. En fin, la idea era hacer una pieza misteriosa sobre lo que aquellos ojos portugueses y europeos se negaron a ver, en contraste con lo que era más popular. Y de fondo (invisible, implícito) estaba la vieja polémica sobre la connivencia o no de Amalia Rodrigues con la dictadura de Salazar; Saramago explicaba que, mientras nadie la veía, Amalia ayudaba a opositores al régimen.

La pieza ha terminado mal: ayer vieron el montaje Refree y los promotores portugueses del disco y les pareció un desastre de vídeo: «son como imágenes de salvapantallas y no se entiende eso que cuentas». Así que ahora estoy montando antiguas imágenes de olas y volcanes, que es lo que me han pedido. (Voy a intentar intercalarlas con muchos fotogramas negros). Al parecer, la pieza es mejor explicada que vista, lo cual es un problema si no te dedicas al arte conceptual. No se puede tener todo.

NGG –Somos aquello que vemos pero también somos aquello que nos negamos poder ver. En *Yo soy lo prohibido*, la última instalación que has inaugurado, conviertes el dispositivo de la cámara oscura en una «autoescuela de educación jurídica» que piensa la muerte de la democracia como una muerte de la representación e identificación con el sistema. Una «heterodidáctica entre vida y muerte», que diría Jacques Derrida. O el cine como un conjuro a las voces del mayo del 68: «*il est interdit d'interdire*». ¿Crees en la magia?

IL –Creo en la magia como algo que no existe, pero en lo que, a veces, de vez en cuando, es inspirador y excitante creer. Lo más extraño que me ha pasado fue mientras rodábamos *Los pasos dobles* en Malí, y al poco de volver. En dos ocasiones soñé con mucha intensidad, sueños muy vívidos. En el primero, un amigo y colaborador se había cortado con un cuchillo y sangraba. En el segundo, unas semanas después, una amiga a la que no había visto en años estaba embarazada. Al despertar, estaba convencido de que esas cosas habían ocurrido. Escribí al amigo y a la amiga para explicarles lo que había soñado. Mientras lo hacía, me daba cuenta de que

en realidad no les escribía porque tuviera curiosidad, o porque estuviera preocupado con el corte o feliz por el embarazo. En el fondo, fondo, la verdad es que sobre todo les escribía para que alucinaran con mis visiones repentinas. El amigo tardó varios días en responderme que sí, que se había cortado y sangrado; para mi decepción, que yo lo hubiera visto en sueños le pareció absolutamente normal, no dio la menor muestra de sorpresa ni me dijo nada al respecto. De hecho, nunca más lo hemos hablado. Mi amiga sí se quedó perpleja: cuando mi mensaje le llegó solo conocían su embarazo ella y el doctor que la atendía. Me pidió que, por favor, no se lo explicara a nadie. Quizás lo más extraño de la historia es que, mientras escribía los mensajes, no creía en absoluto en la magia, ni en los poderes adivinatorios. Pero al mismo tiempo estaba convencido de que aquellas cosas habían ocurrido de verdad y me divertía mucho sorprenderles. He contado esta historia a muy pocos amigos, y algunos de ellos, que sí creen en la magia, me explicaron que estuve temporalmente ‘conectado’ a una fuerza superior. Al escucharles, pensé que su teoría era una paparrucha supersticiosa, muy *new age*, y me temo que, a día de hoy, pese a esas visiones que no me sé explicar más allá la casualidad improbable y exótica, sigo creyendo en la razón antes que en los poderes esotéricos.

NGG –Me refiero a la relación de la magia con la experiencia documental. Una especie de magia negra o de teatro en llamas donde estas visiones repentinas, como tú dices, se producen para poner a prueba los límites de lo que consideramos realidad. Recuerdo una conversación entre Hito Steyerl y Harun Farocki donde discuten sobre las políticas nacionales de los medios de comunicación y sobre cómo las películas documentales de la vieja televisión migraron al mundo del arte para huir de «la elegante, lenta y artesana versión del patriarcado» que ha creado Hollywood. Los dos, que han producido sus películas con la financiación de festivales de cine y exposiciones temáticas, coinciden en que este movimiento reclama la participación del «mundo real». Como un verdadero urinario en el Cubo Blanco o como, en palabras de Farocki, «una mágica imitación de la realidad». ¿Como interviene esta participación del *mundo real* en la creación de tus películas? Qué te permite la sala de exposición o el teatro en relación a las salas de cine y su circuito de distribución?

IL –Lo que dices me hace pensar en Jean Rouch, que es uno de los grandes magos del cine. De hecho, hace años planteé un programa doble sobre

magia: *Les magiciens de Wanzerbe* de Rouch y *F for Fake* de Welles. Rouch trabajó mucho a partir de esa idea de la cámara como un catalizador en relación a las personas filmadas. La cámara puede inducir comportamientos que, en lugar de ser camuflados, como en el cine de ficción convencional, pueden ser altamente significativos en clave de retrato. Pensé mucho en eso, por ejemplo, durante el rodaje de *Los pasos dobles*, para filmar el rubor de Djenebou. Rouch lo llevó al extremo, y cuando filmaba ritos de trance en *Les maîtres fous*, llegó a circular entre la gente del lugar la convicción de que había un hombre blanco con una cámara que era capaz de inducir el trance a los participantes en el ritual. Y aún hay otra idea Rouch, aleada a ésta, que creo que responde a lo que planteas: la importancia de filmar también el imaginario de una persona a la hora de hacer su retrato. Probablemente, *Entre dos aguas*, *Los pasos dobles* y *Murieron por encima de sus posibilidades* sean las películas donde más he trabajado a partir de esa idea.

Sobre la segunda pregunta, en primer lugar, la posibilidad de trabajar – desde mi formación cinematográfica–, con elementos que el cine convencional no permite: escapar de una perspectiva física preestablecida y de una duración cerrada con planteamiento/ nudo/ desenlace prefijado. Estos contextos me permiten el vivo y en directo, la interacción con el público, el planteamiento de recorridos por el espacio, invitar a que cada espectador se lleve una experiencia distinta en función de su nivel de interés e implicación, dejar que el espectador sea el último montador de la obra. Por otra parte, creo que hay épocas en las que el espectador de cine prefiere ser sorprendido y que le rompan las expectativas con cosas inesperadas, y momentos en las que el público necesita lo contrario, ver reforzadas sus opiniones y cumplidas sus expectativas, obtener seguridad. Ahora, en el cine, predomina claramente este segundo tipo de espectador, alguien que busca un tipo de cine narrativo muy clásico. Y en cambio, cuando esa misma persona va al teatro o a un museo, cuando abre un libro, está más dispuesto a encontrarse con otro tipo de convenciones y formas más libres, va con la cabeza más abierta. Por algún motivo, el mismo espectador que en el teatro está dispuesto a creer que una alfombra ahora es el mar y ahora un campo de fútbol, el mismo que es capaz de comprender los saltos en el tiempo y cambios de narrador en una novela de Vargas Llosa, cuando va al cine necesita su dosis de relato lineal y tradicional. Entonces descubrí que muchas de las cosas que me gusta hacer casan mejor con públicos que ahora

mismo no están en las salas de cine (a las que, por otra parte, no pienso renunciar).

NGG –Las imágenes de *Yo soy lo prohibido* muestran un cierto imaginario sobre la prohibición en España desde 1977 hasta la actualidad. El dispositivo visual, instalado en el museo, proyecta imágenes prohibidas y a su vez evita que estas puedan ser vistas por los espectadores mediante un juego de programación por reconocimiento facial. Las imágenes solo podrán ser vistas si el espectador se convierte en «Perseo frente a la Medusa». Es así como la instalación consigue «expropiar» al público de su propia condición de espectador. ¿Cuál es la imagen que el espectador consigue *ver sin ver*?

IL –Me gustaría que fuera la imagen de todas aquellas ideas e imágenes que nos hemos prohibido a nosotros mismos; es decir, que fuera un retrato colectivo de nuestra sociedad. Y sobre todo, que el visitante se llevara ideas opuestas a las que traía consigo al llegar. Aunque siga sin estar de acuerdo con ellas, lo importante es haber establecido ese contacto con lo ajeno.

NGG –En este sentido, te propongo una escena: El actor Juan Lorient coge un bogavante, lo cuelga de un cable y le instala un micrófono de contacto en su caparazón. Durante veinte minutos, Juan Lorient y nosotros como espectadores, sentimos el latido de su corazón mientras gozamos de la belleza de la vida... Pensamos en lo que haremos cuando el espectáculo termine, en si hemos puesto la lavadora o fantaseamos sobre qué estarán haciendo las personas que amamos. Veinte minutos dan para pensar muchas cosas. Después, aparece un texto proyectado en la pared donde Rodrigo García reflexiona sobre la gente que ha conocido a lo largo de su vida y que ha muerto en diferentes casuísticas como, por ejemplo, en un accidente de tráfico. Cuando el público ya ha leído el texto, Lorient descuelga el bogavante y lo cocina tal y como le enseñaron a cocinarlo cuando trabajó en un restaurante de la ciudad de Asturias: lo parte por la mitad en vivo y lo dispone encima de una plancha de cocina. Se lo come delante del público y acaba el espectáculo que dura aproximadamente 40 minutos. ¿Consideras que hay cinismo en esta propuesta?

IL –La verdad es que no veo cinismo en este ejemplo. Puedo ver dolor, remordimiento, amor, nihilismo, sentimiento de culpa, hambre (incluso

apetito), fatiga, resignación luchando contra la rebeldía, humor, pero no cinismo.

NGG –Quizás lo que también se produce es una estrategia de representación antagonista que sitúa al dramaturgo en tensión con la moral de un espectador que hasta el momento no acepta la ejecución en público de un bogavante. *Daisy* (2013) de Rodrigo García provocó una situación parecida al sentimiento que despertó *Lona suspendida frente a una cala* (2001) de Santiago Sierra cuando el artista colgó una pancarta con el mensaje «Inlander Raus» –que en castellano significa «Personas originarias de este lugar, fuera»– en una cala de la isla de Mallorca. Territorio desposeído de suelo, servicios, medios de comunicación y poder político por parte del turismo masivo que ha convertido la isla en una gran colonia germano hablante. El gesto de Santiago Sierra visibilizó una paradoja: el propio ayuntamiento que había organizado el evento artístico fue quien retiró la pancarta aduciendo quejas. Si tuvieras que hacer por *segunda vez* la pieza de Santiago Sierra, ¿dónde colocarías la pancarta?

IL –Santiago Sierra usa a menudo esa estrategia de reproducir conductas miserables cambiándolas de contexto para denunciarlas; algunas veces, el resultado me encanta y otras veces me parece detestable. Tanto en unos casos como en los otros, quisiera no tener que rehacerlos yo; preferiría no reproducir por *segunda* o *tercera vez* una conducta miserable. Mejor preferiría ser capaz de rehacer a alguno de esos artistas que son capaces de denunciar a partir de formas y modelos admirables. Los hay muchos: Marker, Varda, Pedro Costa, Enrique Morente, Israel Galván y Pedro G Romero... Creo que para decidir dónde colocar la pancarta, hoy mismo le haría esa misma propuesta a Daniela Ortiz, que es una artista que me ayuda a pensar y me enseña mucho cuando denuncia desde la fertilidad. Me da curiosidad saber qué haría con la pancarta.

NGG –De hecho, no es la primera vez que reconoces a Chris Marker como uno de los cineastas que más admiras... Algo que no ha pasado desapercibido por las historiadoras Nekare Aramburu e Ingrid Guardiola en las reflexiones que presentan en la publicación *Les imatges eco* (2018) en motivo de tu primera retrospectiva (París-Barcelona-Girona). Aramburu toma como referencia para pensar tu cine la «herida sin cuerpo» de Sans Soleil, y Guardiola, el deseo de cambiar las imágenes del pasado frente a la

imposibilidad de poder cambiar las del presente. Dice que, tu cine, parte siempre de una premisa: «toda historia siempre empieza con la historia de alguien otro o de uno-mismo-como-otro». Una aproximación al cine como dispositivo de desidentificación o una *filosofía de la promiscuidad*...

IL –Sí, creo que una de las principales funciones del arte es la de convertirnos en otras personas, ampliar nuestra forma de ser con pedazos de otros. Los relatos y retratos nos permiten ponernos en la cabeza de otro, meternos en sus cuerpos, y funciona mucho mejor que la telepatía. De hecho, algo muy parecido ocurre con el arte más abstracto, cuando sabemos que las formas han sido hechas por un humano nos siguen transmitiendo impulsos emocionales y pensamientos. En fin, cuando los científicos descubrieron las neuronas espejo, pensé que por una vez los artistas se habían adelantado al hallazgo. «Yo soy todas las cosas, todos los hombres y todos los animales» decía Arthur Cravan. Y luego, en el terreno más práctico, trabajar con otra gente, con músicos, con pintores, con actores, arquitectos, científicos, te hace llegar a una intersección de terrenos a donde no hubieras llegado por ti solo, se produce una mezcla natural. Sin duda, sí, el cine es un arte de la promiscuidad.

NGG –En una conversación con la artista-investigadora Esperanza Collado en motivo de esta investigación, estuvimos reflexionando sobre *la pantalla negra como espacio radical de expropiación del sentido*. La pantalla negra como espacio para una proyección imaginaria que debe completar el espectador. Algo que me hace pensar en la reflexión que planteas sobre el montaje por «*staccato*» que consiguió Bruce Conner en la película *Marilyn times five* (1973) en el que los cortes a negro de las panorámicas que recorren el torso de Marilyn «parece que nos prohíban seguir mirando». Dices que de algún modo este tipo de montaje se ve reflejado en *Yo soy lo prohibido* con la confrontación del espectador con una «imaginación fugitiva», como «la selfie que nos hacemos cuando nadie nos mira y, delante del espejo, nos buscamos con el último extremo del rabillo del ojo». ¿Cómo atraviesa la pantalla negra en tu trabajo como artista visual?

IL –El precedente de la pantalla negra sería la página en negro del *Tristram Shandy* de Sterne. Hace años, en un artículo y en una expo, recopilé una colección de páginas en negro de distintas ediciones, que tenían distintas texturas y craquelados, como si fuera un antecedente involuntario de

Malevitch. Lo importante de aquella página en negro y del *Tristram Shandy* es su vocación de proponer estructuras narrativas alternativas a la aristotélica, y abiertas por completo al juego y a la digresión: son invitaciones a estimular la imaginación y el placer del lector, a que éste sea creativo. Lo mismo ocurre con la pantalla negra. No es extraño que la hayan cultivado tanto y tan bien los cineastas poetas, como Isidore Isou, Debord, Monteiro y Víctor Iriarte. Es muy estimulante comprobar cómo sus pantallas negras -la imagen a priori más homogénea del mundo-, cumplen funciones muy distintas. Recuerdo una proyección en sala de «Branca da neve», y cada vez que la pantalla se iluminaba con una imagen concreta era como si el cielo se abriera. En *Sans soleil*, de Chris Marker, la alusión a la pantalla negra como única imagen que se puede montar al lado de la felicidad, sirve para abrir una grieta en las limitaciones del discurso dialéctico, una grieta que es una forma de abrirse a la poesía, a lo que no podemos explicar con palabras. Para algunos cineastas el negro es rítmico, musical, o un signo de puntuación (un negro puede ser un subrayado de la imagen precedente o posterior). Para otros, es un recurso plástico, y algunos lo utilizan con fines poéticos, conceptuales o retóricos; en mi caso, son distintas combinaciones de las posibilidades anteriores, dependiendo de la pieza.

NGG –Ahora que mencionas a Victor Iriarte y a su película *Invisible* (2012), recuerdo que dejé dicho en su reflexión *Cajas con cosas dentro* que él quiere «hacer siempre películas de amor». Películas que según comentas en *Los amores Invisibles* (Territorios y Fronteras, 2010) están «hechas sin miedo, te abordan y a continuación piden distancia para volverte a abordar, igual que los amores inconclusos, hechos de expectativas, interrupciones y ventriloquias.» ¿Funcionaría igual con tus películas?

IL –Me cuesta mucho filmar (bueno, trabajar en general) con gente a quien no quiera, que no me guste. Con los años he descubierto que prefiero no hacerlo. Pero eso no basta para que todas mis películas sean de amor. Sobre las expectativas frustradas, las interrupciones y las ventriloquías, la verdad es que su empleo no forma parte de un plan deliberado, pero sí me gustan mucho, sí...

NGG –Con un «corte a pantalla negra» decides abrir tu performance *El guerrillero Invisible*. En 2016, decides visitar la «película política invisible» *I tupamaro ci parliano* que Joaquim Jordà presentó en el festival

Liber Arce de Porreta de Terme en 1969. Una película que tenía que haber sido un montaje del material grabado en Uruguay por Romano Scavolini pero que, al pasar los días y ver que el metraje no llegaba, Jordà decidió proyectar una hora de metraje en negro y desde la cabina de proyección explicó al público quién eran los Tupamaro. En una apropiación del gesto radical del cine militante de los sesenta y setenta, consigues revivir los fantasmas de la lucha armada en Sudamérica y el País Vasco en un momento «marcado por la crisis y la movilización social». ¿Qué te movió a volver a mirar *en* el cine de Joaquim Jordà? Y, ¿qué fue lo que encontraste allí?

IL –Era una forma de seguir discutiendo con Joaquim, al que echo de menos algunos días. Me gusta imaginar sus réplicas y contraatacarle cuando no estoy de acuerdo; otras veces todavía tiene razón él, y me convence. La legitimidad o no de la lucha armada es uno de los temas capitales, y algunas veces lo discutíamos con Joaquín, que a lo largo de su vida fue cambiando con frecuencia de opinión sobre casi todo, excepto en su defensa del tomarte libertades y hacer lo que te plazca, que procuro compartir. Esa idea de la película hablada de Jordà es algo que me interesa mucho en la medida que permite juntar las mejores potencialidades del cine, el vivo y en directo del teatro y los conciertos, el debate público... Son cosas que me gustaría hacer más a menudo y que hemos hablado muchas veces con Víctor Iriarte, que es otro amigo y cineasta de las pantallas negras, como se puede comprobar en *Invisible* y en sus películas performance. Hace poco me llamaron para hacer la ceremonia de clausura de un festival y propuse una película performance que se llamaría *Tres rocíos*: la idea era hablar en directo sobre un montaje de imágenes de *Rocío*, la película de Ruiz Vergara que fue prohibida durante la Transición, mezcladas con unas filmaciones que hice el año pasado en el Rocío retratando bares, cazadores, guardias civiles, eucaristías y espacios religiosos, todo ello en pleno auge de la extrema derecha. El montaje y mi relato iría trenzado con la actuación en directo de la bailaora Rocío Molina acompañada por Refree a la guitarra. No se pudo hacer porque, como es lógico, de una ceremonia de clausura esperaban que fuera más festiva, pero es una pieza que me gustaría hacer en algún momento.

NGG –«Si queremos sentarnos –o sentirnos– en aquella sala de cine de 1969, en Porreta de Terme, lo primero que deberíamos hacer es olvidar», dices en la proyección de tu *reenactment* sobre la película de Jordà.

«Olvidemos que ha muerto Fidel Castro; olvidemos el pacto de paz entre las FARC y el gobierno colombiano; que ETA renunció a las armas; que Pepe Mujica (tupamaro) pasó quince años preso y al salir de la cárcel se hizo parlamentario y ganó la presidencia de Uruguay; y, olvidemos también que Joaquim Jordà murió.» Una invitación al público un tanto paradójica: olvidar para volver a recordar...

IL –Me parece que fue Luria quien aclaró esa idea: es imposible recordar sin olvido, porque el recuerdo es una forma de relato y, como tal, requiere una criba, una ordenación inconsciente. A partir de Luria y Sacks, Peter Brook trabajó esta idea en su obra teatral *Je suis un phénomène*, en la que mostraba cómo la memoria todopoderosa es un colapso, una enfermedad y, sobre todo, una imposibilidad ontológica. Por eso, en aquella película invisible simulaba eliminar de la ecuación de la memoria algunos elementos para introducir otros, y así poder seleccionar y sacar a flote los elementos que más me interesaban en aquel relato político- sentimental. Claro que era una operación retórica con trampa: todo lo enumerado como cosas a olvidar por fuerza pasaba a formar parte del contexto explícito de la sesión, se hacía presente. El recurso también era una forma de recordar que Jordà y sus contemporáneos no sabían ni podían prever entonces todo lo que nosotros damos por descontado; es decir, no podían anticipar con certeza las consecuencias de sus actos, igual que nos ocurre a nosotros con los nuestros.

NGG –Al final del «relato político sentimental» al que te refieres, te preguntas si la película *Estado de Sitio*, que Costa Gavras dirigió en 1973, es más documental de lo que parece. En tu reconstrucción de I tupamaro ci parliano descubres que Mario Handler, autor *Liber Arce*, el documental que Joaquim Jordà utilizó como prólogo y epílogo en su performance, fue operador de cámara en el interrogatorio, por parte de la guerrilla tupamara, a Dan Mitrioni, el agente de la CIA y trabajador del FBI conocido por sus técnicas de tortura. Descubres que existen imágenes reales sobre el interrogatorio que Gavras relata en su ficción política del 73 y pides a Miroto Torreiro, un buen amigo de Jordà, esas imágenes para proyectarlas a la audiencia del centro de arte Tabakalera de San Sebastián. Si a Joaquim Jordà no le llegaron las imágenes de Scavolini, a ti nunca te llegaron las de Torreiro... El cine como «imposibilidad ontológica» nos acerca a lo que sigue ahí aunque se escape ante nuestros ojos. El cine espectropolítico se preocupa por las formas en las que se materializa la memoria. Es un cine de

ausencias, de huellas negativas, que nos habla de lo «casi innombrable» o nos acerca a las cosas que nos miran y vienen a desafiar tanto el sentido como el significado de nuestra existencia. Pero en tu decisión de llevar el espíritu revolucionario del Movimiento de Liberación Nacional a escena, lanzas una invitación al público: «¿Quién quiere ser tupamaro y quién quiere ser el torturador?» ¿En qué consiste este juego de rol? Y, ¿cuáles fueron los resultados?, ¿pudiste conocer las vivencias del público que te acompañó esa tarde?

IL –Buscaba que el público se pusiera en la cabeza de otro. Cuando decimos «en tal situación, yo hubiera hecho esto», siempre nos engañamos: es imposible saber cómo actuaremos hasta que nos ocurre. Y todos nos comportamos de forma distinta en momentos diferentes de nuestra vida. Pero en cambio, sí podemos imaginarnos cómo nos gustaría haber actuado, y quizás ese ejercicio de imaginación pueda servir de molde moral y de entrenamiento para un comportamiento futuro. Sobre los resultados de aquella proyección concreta, tengo dudas: algunas veces he pensado a posteriori que quizás (por los ecos entre el pasado y el presente, que en un público como el de Donosti eran claros) pude herir a alguna persona concreta que probablemente no lo merecía, o meterla en un compromiso. Nunca podemos estar seguros de las consecuencias que tienen nuestras películas sobre los espectadores, y la incertidumbre se acentúa en situaciones de relación directa como aquella.

NGG –El *reenactment* o reactuación está muy presente en la filmografía de Jordà. En varias ocasiones, los protagonistas se interpretan a sí mismos. Ocurre en la recreación del dispositivo asamblea de *Numax presenta...* (1979); en las escenas de *Veinte años no es nada* (2004), donde estos mismos trabajadores se vuelven a mirar en la *sala de los espejos* de la memoria; o, en el cara a cara con el espectro de Egas Moniz por parte de los internos del hospital psiquiátrico de Malgrat de mar en *Monos como Becky* (1999). Esto me hace pensar en el cine de Joaquim Jordà como un «teatro de los desposeídos». Sus películas «escritas sin guión» activan un conjunto de políticas espectrales de proximidad que ponen en marcha dispositivos críticos contra la violencia normalizadora de las instituciones. Tu que fuiste alumno y amigo suyo, ¿crees que esta mirada sobre *lo performativo en lo político* dejó huella en tu práctica artística?

IL –Imagino que sí. De hecho, en la escena de *Monos como Becky* en la que proyectan las filmaciones de las representaciones, si buscas entre el público compuesto por los propios pacientes, me encontrarás. Más tarde, Joaquín me propuso salir en *De nens* entre los comensales que le escuchan contar cómo los toqueteos de un sacerdote no le supusieron ningún trauma, pero no me quedó claro si me lo decía en serio o no, me dio apuro y al final no me senté en la mesa. Mientras preparaba mis primeras filmaciones pasaba mucho tiempo con Jordà, y con Víctor Nubla, que me descubrió el situacionismo y el letrismo.

NGG –Ciertamente, el cine de Jordà también tiene mucho de situacionismo y de letrismo, sobre todo por el hecho de salir de la pantalla y crear ficciones políticas (en vivo) que funcionan como un espejo, en el que uno se ve a sí mismo vivir... Dicen que toda revolución necesita un espejo, una ficción en la que reflejarse. Para terminar te quería preguntar: si tuvieras que escoger una ficción en la que reconocerte hoy, ¿cuál sería?

IL –...Hoy sería una suma de Thomas Piketty, los versos de Pessoa sobre el poeta fingidor y Joseph Conrad, con música de las Ronettes.

ASLEEP IMAGES

JULIÁN PACOMIO Y ÁNGELA MILLANO

Los trabajos en artes escénicas de Julián Pacomio (Mérida, 1986) indagan la idea de copia, remake, traducción y apropiación de materiales ajenos. *El mundo bajo el mundo* (2017) o *Espacio Hacedor* (2016) exploran la relación entre el cuerpo y el trabajo literario así como la posibilidad de identificar una imagen invisible entre dos imágenes: entre el original y su copia. En 2017 colabora con el coreógrafo João Fiadeiro en *From afar it was in Island, De perto, uma pedra* y *O Qué Fazer Daqui Para Tras*; en 2019 trabaja junto con el coreógrafo Luis Garay en la pieza *Oro Lodo* y junto a la coreógrafa Annika Pannitto en *The Third Table*; y, actualmente forma parte de Forum Dança PACAP (Performing Arts Advanced Program) comisariado por João Dos Santos Martins en Lisboa.

La coreógrafa y performer Ángela Millano (Vitoria, 1987) articula su trabajo escénico entorno al cuerpo y sus posibilidades, así como el modo en el que es comprendido, manejado y legislado en nuestra sociedad. Los solos *Hogar* (2017) y *Nunca llevo falda porque no sé cruzar las piernas* (2016) han contado con el apoyo del Instituto Cervantes Berlín, Sala Pradillo (Madrid), Dantzagunea (Rentería), Leal_Lav (La Laguna), Histeria Kolektiboa (Bilbao), Sala Baratza (Vitoria) y la ayuda a la Creación Coreográfica del Gobierno Vasco 2016 y 2015 respectivamente. Se han mostrado en La Casa Encendida (Madrid), Dock 11 (Berlín), Azkuna Zentroa (Bilbao), English Theater (Berlín), K3 (Hamburgo), DANCE IN RESPONSE (Hamburgo), Leal_Lav (La Laguna), Tabakalera (San Sebastian). Desde 2018 trabaja como intérprete para Pablo Fidalgo en *Anarquismos (Por el medio de la habitación corre un río más claro)*; y en 2019 comienza un nuevo solo, TOMMY, en el que explora e insiste en un cuerpo atravesado por diferentes identidades, imaginarios y gestos, que van desde personajes de la mitología vasca a la cultura trap.

Ángela Millano y Julián Pacomio son, desde 2016, Asleep Images: un proyecto escénico interesado en la memoria de los individuos como dispositivo para almacenar y reproducir imágenes. Sus aproximaciones a la

persona como película han sido concebidas mediante residencias de creación en centros como Tabakalera (San Sebastián), La Caldera (Barcelona), Atelier Real (Lisboa), Desfoga (Cambados) y S'ALA (Sassari); y, se ven reflejadas en la creación de piezas como *Make It, Don't Fake It* (2018) o *Psycho* (2019). En ambos casos, las películas originales son encarnadas por sus cuerpos-en-escena con la intención de hacer presentes las imágenes que hemos visto y que todavía siguen ahí. Conversamos con Asleep Images acerca del tránsito entre lo visual y lo performativo y sobre la capacidad humana de enfocar con los ojos cerrados.

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Julián, Ángela, cuando presento la asignatura de Cultura Visual a las alumnas de la universidad, planteo la cuestión de la vida social de las imágenes, de la huella que estas dejan en nuestro cuerpo, y les pregunto si alguna vez han percibido que aquello que hacen no es genuino sino que reproduce el esquema de una película, una serie o una imagen que han visto en las redes sociales... En este sentido y antes de empezar, os quería preguntar, ¿cuál ha sido la película que más habéis reproducido en vuestra vida?

JULIÁN PACOMIO –El filósofo español Carlos Fernández Liria, en una entrevista que le hizo Pablo Iglesias en su programa *Otra vuelta de tuerka* fue preguntado acerca de una película que le había marcado, qué película había sido especialmente importante para él, a lo que Fernández Liria responde: «Ben Hur, toda mi cabeza es Ben Hur». En esta anécdota hay un detalle que me fascina: «Mi cabeza es Ben Hur». Entender el funcionamiento de una mente como un película. Inmediatamente Fernández Liria bromea diciendo que en su cabeza solo existe Ben Hur y por eso no le cabe nada más. Yo me pregunto acaso si no he pensado yo alguna vez en que mi cabeza no es otra cosa que *The Man from London* de Bela Tarr o *Satántango*, ¿o acaso *El paso suspendido de la cigüeña* o *El viaje de los comediantes* de Theo Angelopoulos? Eso es, podría decir que mi cabeza funciona como la filmografía completa de Theo Angelopoulos, o incluso la serie *The Wire*, y por eso no me cabe nada más. Es inquietante pensar que la mente y el cuerpo de una persona puede funcionar como si se desplazase exclusivamente por el metraje completo del director o de una película, por imágenes que ya has visto y que siguen ahí. Y no hay más.

ÁNGELA MILLANO –Mi primer pensamiento va para Mary Poppins o alguna peli romántica de chica-desea-amor-de-chico, obvio, ¿no? Quizás personalmente lo que más me interesa en esta pregunta, en la idea de la huella que dejan las imágenes en nuestro cuerpo, es lo que sucede a un nivel más pequeño, literalmente sobre el cuerpo. Es decir, en los gestos que aprendemos a hacer a partir de las imágenes que nos acompañan cada día (películas, series, anuncios, programas de televisión...), en cómo el cuerpo se adapta a lo que socialmente se entiende/demanda/reproduce de él. En cómo las adolescentes se miran al espejo una y otra vez absorbiendo los mofletes desde el interior de la boca para tener unos pómulos marcados mientras dejan que su boca quede entreabierta. Y por otro lado, ellos lo hacen dejando caer la cabeza hacia atrás ligeramente ladeada marcando la nuez, con párpados caídos y mirada desinteresada.

NGG –Hace algo más de un año participé, como espectadora, al ciclo *Aquí cabe un teatro* comisariado por el coreógrafo Ignacio de Antonio en un local del barrio de San Andreu de Barcelona. Apenas conocía la propuesta a la que me enfrentaba. Entré en el espacio, que era un antiguo establo, y me senté encima de un fragmento arquitectónico en ruinas donde había más personas esperando a que el espectáculo empezara. Al cabo de unos minutos entró en escena Julián y, dirigiéndose a nosotras, nos advirtió que asistiríamos al fragmento de una película. Después de ese primer acercamiento, se desplazó hacia un objeto, una especie de estructura escultórica, y se balanceo hacia ella, *con* ella, como lo hacían los personajes de la película *Trash Humpers* que Harmony Korine dirigió en 2009. *Make It, Don't Fake It* es la primera de la películas que decidís rehacer en vuestro proyecto escénico de investigación *Asleep Images*. En él, os preguntáis si «puede una persona en sí almacenar/ser/representar/reproducir contenidos cinematográficos». Ahora que ya lleváis un tiempo ensayando acerca de esta premisa —la persona como dispositivo cinematográfico—, ¿dónde os ha situado?, ¿cuáles han sido vuestros descubrimientos más inesperados?

JP –Por un lado está el cómo te relacionas con las imágenes «adormiladas» que ocupan cierta presencia en tu memoria, y por otro lado está en cómo las buscas, persigues o activas para que sigan ocupando ese espacio y construir en base a ellas. No es solo una cuestión de trabajar con imágenes que ya están ahí, que te pertenecen en cierto modo, sino también en compartirlas o construir otras a partir de ellas. Quizás uno de los descubrimientos es que

diferentes tipologías de imágenes te permiten una relación u otra. Puedo diferenciar tres etapas: cómo almacenarlas/memorizarlas, cómo abordarlas, y cómo reproducirlas/compartirlas con otros. Un individuo como dispositivo cinematográfico estaría disponible para estas tres etapas. La almacena en su memoria, se relaciona con ellas y las comparte con los demás.

AM –Durante el proceso de trabajo ha sido muy sorprendente, casi inesperado, ver cómo en algunas de las prácticas que proponíamos para, como dice Julián, hacernos con la película o reproducirla/comunicarla, la película aparecía con fuerza sin estar ahí. Por ejemplo, al hacer un sencillo ejercicio de copia de los movimientos de las personas que entran en plano en una secuencia, nos dimos cuenta –mirando desde fuera– que, sin ser nombrados, se podían distinguir perfectamente los planos cerrados de los abiertos. Otro momento de gran sorpresa fue cuando durante uno de estos ejercicios formales de aproximación y de reproducción de la película pudimos ser testigos de aquello que proyectamos en las imágenes pero que no está ahí. Intentando describir de manera minuciosa y aséptica una escena de la película *Paranoid Park* en el taller *Cómo ser una película* que hicimos en La Casa Encendida con motivo de la exposición de la obra de Gus Van Sant, un participante dijo: «Beer can on the table», cuando lo que el protagonista realmente apoya sobre la mesa es un vaso de agua. Esto puede verse en la edición posterior que hicimos del trabajo. Creo que esta premisa –persona como dispositivo cinematográfico–, nos sitúa continuamente en la imposibilidad y en la búsqueda de diferentes estrategias. Lo bonito de esto es que la imposibilidad no impide la práctica, ni bloquea la pregunta, nos mantiene curiosos y activos.

NGG –*Trash Humpers* presenta una especie de misterioso ritual escatológico en el que tres personajes con máscaras de anciano monstruosas deambulan por un mundo abandonado y van fornicando con todo aquello que encuentran. Como una especie de romanticismo negro que el crítico Carlos Losilla definió como «un romanticismo que a veces nos hace fruncir el ceño y preguntarnos qué narices estamos viendo». En la película de Harmony Korine no se sabe dónde empieza uno y termina otro, como en los teatros o las salas de exposiciones... ¿En qué condiciones decidís invocar la película de Harmony Korine?, ¿Qué nos cuenta de nuevo su película?

JP –*Trash Humpers* es una película del *underground* norteamericano aunque su director forma parte de este cine de autor o *indie*. Podemos destacar de esta película la vulgaridad de su vocabulario, sus escenarios y los movimientos de sus personajes. Además de que fue producida sin apenas presupuesto en la ciudad natal de director, Nashville, con un grupo de amigos suyos entre los que se encuentra su pareja Rachel Korine. Estos elementos vulgares, de manera descontextualizada adquieren, un peso particular: ¿Por qué se mueven así?, ¿por qué hablan así? ¿por qué esos escenarios? Quizás porque se mueven en los márgenes... Creo que desplazar al centro de un acontecimiento contenidos absolutamente periféricos y banales nos hace verlos con nitidez. Es entonces cuando las palabras adquieren mucho más peso y los cuerpos se hacen muy presentes. En nuestra pieza se reproduce la estética del film pero se amplían, en *zoom*, algunos de los contenidos que pasan desapercibidos en la película a primera vista.

Para mí, lo más interesante de la pieza *Make It, Don't Fake It* es lo que viene al final, después de las capas que va generando, después de reconstruir los diálogos, los movimientos, el sonido, las escenas, después de imaginarnos colectivamente la película, paso a paso, llegamos al movimiento autónomo de los objetos. Hay un cambio de plano, radical, que ya no nos habla de la película sino que sin darnos cuenta nos hemos situado en otro lugar. Para reconstruir *Trash Humpers*, empezamos por los cuerpos, por el movimiento, pero con el transcurso de la performance, las imágenes no solo nos ocupan a nosotros como performers sino que ocupan el espacio y ocupan la vida de los objetos/esculturas que hemos colocado ahí. Seguramente el objeto más importante de la pieza es el alambre con un pequeño motor que se mueve lentamente/suave entre las piernas de Ángela, de manera casi imperceptible. Después de todo el barullo y nuestros cuerpos sudorosos follándose esculturas y nuestro vocabulario vulgar, permanece ese objeto como si fuese un eco de lo que ha acontecido ahí en ese espacio en los últimos minutos.

AM –Creo que la película aúna diferentes intereses y gustos de ambos además de cumplir con características que estábamos buscando a la hora de trabajar. Por un lado es una película «marginal», por lo que trabajar con ella y reescribirla nos da la oportunidad de recolocarla o traerla al imaginario de personas que quizá no la conozcan o la tienen olvidada. Es una película macarra, delirante y al mismo tiempo brillante en su no-suceder-nada, en su

fealdad y sin sentido. El cuerpo está muy presente y tiene unos diálogos cargados de fuerza, descaro y mal gusto. Es una película que no me importa y que al mismo tiempo me encantaría que todo el mundo viera. Tiene mucho de experimento, de diversión, de «a mí sí que *me la suda* y además puedo ser refinado».

NGG –Ángela abre la performance a dúo de *Make It Don't Fake It* en el ciclo Frecuencia Singular Plural comisariado por María Montero Sierra para Centro Centro Madrid en Abril de 2019, con una enunciación: «En 2009, Harmony Korine, el director de cine, después de la distribución de su película más costosa, decide grabar rápido y barato. En pocas semanas y con apenas presupuesto, graba *Trush Humpers*. Los primeros cinco minutos con dieciocho segundos de la película suenan así.» Esta declaración al público propone una película para ser escuchada, imaginada, bailada... Dice André Lepecky que «al reemplazar el movimiento de las imágenes [*movement*] por los movimientos [*motions*=gestos] de la narración, los coreógrafos parecen confirmar la intuición de Patricia Reed de que la imaginación re-legisla las condiciones bajo las cuales la danza [o el cine] puede aparecer en el mundo». Además, una película para ser escuchada, constituye una crítica a la «iluminación fraudulenta» que define el capitalismo neoliberal contemporáneo. ¿Compartís esta reflexión? ¿Cómo opera en vuestro trabajo esta aproximación de lo político en lo coreográfico?

JP –Lo primero que decimos en la pieza produce dos cosas: contextualiza el film («Korine decide rodar rápido y barato») y propone una escucha («suena así»). Es decir, son dos afirmaciones que buscan un acercamiento concreto hacia el imaginario de la película. Después se sucederán más capas (imágenes, diálogos...), pero las dos primeras son estas, nada inocentes. «Rápido y barato» nos habla del *underground*, Korine, agotado de la producción y distribución de *Mister Lonely* (2007), su peli más cara hasta el momento, prefiere irse con un grupo de amigos a su ciudad natal y realizar el film con cámaras de VHS. El sonido, nos sitúa en lo periférico, y en este trabajo tratamos de hacer un *zoom* sobre lo periférico de lo periférico, para traerlo al centro. Quizás sea esa la aparición de lo político: traer hacia el cuerpo y la coreografía determinado imaginario casi relegado en algún lugar de la memoria. Creo que lo primero que mostramos en la

pieza es casi lo último que recuerdas de la película, pero que sin duda te sitúa de lleno en su estética.

AM –Así, a *bocajarro*, lo político en lo coreográfico para mí tiene que ver con el uso/vivencia del tiempo. Dilatar las imágenes me parece un modo de abrir el espacio para habitar juntos. Justo acabo de ver una entrevista a Abu Ali, que fue realizada para el 16 Festival ZEMOS98: *Remapping Europe*, y que Cristina Riera Jaume colgó en Facebook un par de días después de la presentación de *Psycho* en la Caldera. La entrevista habla sobre el concepto de «velo»: velar, las imágenes que lo ocupan todo como mera publicidad y que, por ello, actúan como generadoras de una realidad complaciente que consumimos y exportamos. Puede que esto sea la «iluminación fraudulenta» de la que hablas... El modo en el que, de forma elástica, llevamos las fronteras con nosotros y conocemos a través de los estereotipos. En cualquier caso, el vídeo comienza con algo precioso que creo que toca, *sin dejarse agarrar*, tanto esta pregunta como la siguiente que nos planteas. Habla de un poema persa, del s.XIV titulado *El jardín de los misterios* y cita un verso que dice: «están ciegos, solo ven imágenes».

NGG –Este poema que cita Abu Ali me hace pensar en el gesto radical de (auto)obliteración que Demócrito realizó como respuesta a la ceguera que le provocaba la belleza del jardín que tantas veces contemplaba y que le impedía ver aquello que verdaderamente deseaba observar. Abu Ali toma la cita de *El jardín de los misterios* para reflexionar acerca de cómo la imagen no siempre es una apertura a la visión sino que a veces también puede cerrarla. Ali interpreta la figura del velo a la mirada como uno de los estereotipos que se utilizan en occidente para hablar de oriente musulmán («un oriente que muchas veces es el sur y que a menudo no está afuera sino que está adentro»), y que se suele utilizar, en muchas ocasiones, como arma de comunicación y propaganda de los regímenes totalitarios. Pero Abu Ali también reflexiona acerca de nuestra *sociedad del espectáculo* como una sociedad que se manifiesta a través de una imagen velada («no sólo todo es mostrado sino que todo tiene que ser mostrado. Si algo es visible, es bueno. Lo oculto, en cambio, es malo.»). La idea de que «una cultura que se vela es una cultura que se niega a mostrarse tal y como es», dice Ali, dialoga a su vez con la figura del velo como algo que protege nuestra intimidad. Esta última corresponde a una cosmovisión en la que «lo interior puede ser considerado mejor que lo exterior» y que no es ni de lejos nuestra

cosmovisión. También pienso en cómo el colectivo Metahaven reflexiona acerca de esta cultura velada con su «*Propaganda About Propaganda*». Lo que denuncia Metahaven es precisamente lo que comenta Ali: cómo el consumo masivo de imágenes generan ese velo que nos separa del otro (un otro que es un nosotros) y que a su vez construye la imagen de la otredad. Una cultura visual que no hace más que generar los estereotipos que luego son reproducidos por los humanos una y otra vez y que nunca llegan a cuestionarse. ¿Habéis trabajado en este sentido?, ¿cuáles son los estereotipos que se *des-velan* en las Asleep Images?

AM –Así a priori diría que no hemos trabajado conscientemente en este sentido. Es decir, no creo que haya habido en nuestra práctica o haya en nuestros trabajos escénicos una crítica de los estereotipos que reproducen las imágenes que hemos decidido aprehender o si quiera las que nosotros estamos creando. Ahora bien, creo que el hecho de haber elegido trabajar con la película *Trash Humpers*, aunque no lo hayamos expresado con estas palabras exactamente, sí tiene una relación directa con lo que comentas. Esta es una película que como espectador te enfrenta a tus fronteras y estereotipos, a tus ideas de bien-mal, bonito-feo, agradable-desagradable, aceptable-inaceptable, correcto-incorreto, sano-loco. *Trash Humpers* muestra actitudes y personas que son por lo general rechazadas, veladas, excluidas por nuestra sociedad/moralidad y en ese sentido da espacio a lo otro y hace evidentes nuestros límites haciéndolos saltar por los aires al mismo tiempo.

Me doy cuenta ahora de que en realidad *Psycho* también visibiliza y da voz al otro, quizás no ahora en nuestra época, pero sí cuando fue escrita y filmada por primera vez. Si no me equivoco fue una de las primeras películas en las que aparecía un psicópata, había un alto contenido violento, una sexualidad expuesta y un plano del desagüe de un retrete que fue motivo de preocupación para los censores porque nunca antes en cine se había mostrado un retrete tan directamente. Es decir, que *Psycho* mostraba esas otras realidades que están ahí (sexualidad, desnudo, violencia, trastornos mentales), que son parte de la realidad que se muestra en las imágenes-propaganda de nuestra sociedad (de la sociedad de aquel entonces), pero que no tienen cabida en la foto. Que es lo que también hace *Trash Humpers*. Nuestro trabajo re-habita estos lugares desde el aquí-ahora, y en ese sentido en la pieza sobre *Psycho* creo que el estereotipo que más claramente aparece es el de una mujer protagonista muy femenina y unos protagonistas hombre

muy masculinos. El trabajo con *Trash Humpers* creo que pone el dedo sobre llagas más incómodas, probablemente porque nos hace sentir insignificantes.

JP –Las imágenes que se desvelan en *Asleep Images* son simplemente las imágenes que ya están ahí. Es un proyecto que trata de hacer visible lo visible, nada invisible ni nada detrás de, sencillamente, poner el foco en las imágenes dentro de las imágenes. *Asleep* (adormiladas) porque están ahí, pero sencillamente no de un modo activo. Lo que se desvela en *Asleep Images* son otros modos de visualización, diversas posibilidades de relacionarnos con la misma imagen. Llevo desde 2012 trabajando sobre el *remake*, y eso de volver a mostrar, a rehacer un producto cultural determinado, hacer que se vean cosas que ya estaban presentes pero no con demasiado impacto en su primera aparición. Ante la imposibilidad de sustituir una imagen concreta, individual e íntima por otra idéntica (ya sabemos que una experiencia solo puede ser substituida por la misma experiencia) no nos queda más remedio que aproximarnos a ella mediante otras estrategias. Todo intento de recrear una experiencia o imagen pasada en el presente, tiene como consecuencia otro nuevo acontecimiento, único y diferente al anterior. Por muy minuciosa que sea la descripción del color rojo jamás será equiparable a la experiencia de ver el rojo. Sin embargo, en esta repetición de lo sucedido, el presente se nos muestra *diferente*. Al volver a mostrar una imagen, esta siempre se nos presenta *diferente*. Aquí remite al poder interno de la mente, al hecho de crear potencialidades paralelas al evento original. Es decir, *Asleep Images* es una suerte de juego de imágenes en el que volver a mostrar una imagen o experiencia siempre deviene en una imagen o experiencia nueva.

NGG –*Asleep Images* o imágenes durmientes que esperan a ser llamadas, reproducidas, repetidas, conjuradas... Reaparecen en vuestro cuerpo-enescena como si hubieran interrumpido un largo sueño y quisieran preguntarnos cuáles son los límites de nuestra realidad. Dice Isaki Lacuesta que «las películas invisibles, igual que los amores inconclusos, están hechos de expectativas, interrupciones y ventriloquias». Esta idea de un cine sonámbulo, en el que vuestra «mente, cuerpo y memoria actúan como una maquinaria», me dirige a pensar en vuestro trabajo como un gesto de desposesión o de desidentificación subjetiva. ¿Qué aparece-desaparece, y

qué convive, cuando sois una película? Cuando dejáis de ser un sujeto para ser el objeto que mira....

JP –Me encanta esto que dice Isaki Lacuesta. Igual es lo que somos: imágenes inconclusas, llenas de expectativas e interrupciones, que sin embargo nos vemos en la obligación de darle un cuerpo para poder vivirlas más allá (o más acá) de la memoria. Nuestra tarea es precisamente la de dar cuerpo, por un instante, a eso que nos acompaña de forma invisible y mutable. Eso son las *Asleep Images*, imágenes adormiladas que están en/con nosotros. Como el amor, que nos acompaña pero que lo complejo es justamente hacerlo palpable. Amor adormilado, *¿Asleep Love?*. Me gusta esto de aparecer/desaparecer porque las imágenes no desaparecen/ocultan sino que se almacenan en «nosotros», pero por otro lado mutan, se transforman, ninguna almacén es inocente ni absoluto Y MENOS UN CUERPO. ¿Qué aparece/desaparece cuándo somos una película? Aparecen las imágenes que están ahí, *ser una película es un modo de ver* una película. Cuando vemos una película, *estamos siendo* una película, y cuando *somos una película*, estamos viendo una película. Proponemos sencillamente modos de relacionarnos con las imágenes que ya están ahí.

En este sentido, José Luis Molinuevo (Catedrático de Estética de la Universidad de Salamanca) escribió en su blog *Pensamiento en Imágenes*: «¿A qué llamo pensamiento en imágenes? A tratar de comprender (sin conceptos emocionales, filosofía) este mundo (tiempo, espacio) encontrando, produciendo, mezclando, imágenes, no leyéndolas (semiótica) ni imaginándolas (platonismo), sino experimentándolas (modernidad estética). El pensamiento en imágenes es el mapa de experiencias poliestéticas en un momento dado. Sólo eso.»

AM –Aparecen las imágenes en el espacio y en la comunicación; aparece la película en la carne; aparece la película en la imaginación; aparece el recuerdo de la película; aparece la curiosidad por la película; aparece la reescritura, la reinterpretación. Aparecen las condiciones del soporte-cuerpo, no es importante el *yo* o el *cuerpo como sujeto identitario*, sino que este aparece más bien como esa «mezcla imperfecta de carne y palabra» de la que habla Alba Rico y que nosotros hemos citado tantas veces... Por ello, no sé si lo llamaría desposesión, me remite más a una posesión y re-posición de la cosa en/desde otro lugar. ¿Es un cuerpo poseído por la película?, ¿es un cuerpo en posesión de una película?, ¿dónde está exactamente la

película?, ¿en el cuerpo?, ¿en el espacio?, ¿en la comunicación?, ¿es la película aquí y ahora igual que allí? Persiguiendo estas preguntas es cuando aparece una coreografía. De alguna forma es como si estuviéramos desdoblado los mundos que hay dentro de una imagen y que aparecen *en* la realidad. Lo que nosotros hacemos visible, lo que aparece, ya estaba ahí, contenido de algún modo en la imagen, en sus posibilidades. Pienso en los términos de potencia y acto de Aristóteles, pero no ligados a la necesidad de ser una u otra cosa, sino a la multiplicidad de potencialidades presentes en algo ya definido en acto. Como todo eso que está ahí en la imagen sin ser el centro de ella pero no por ello está fuera de ella. Es como ir hacia un adentro infinito y quizás sí, en relación a la anterior pregunta, en virtud de la imaginación.

NGG –Esto que comentas me hace pensar en la conversación que mantuvimos con Mette Edvardsen en motivo de esta investigación. Le pregunté dónde van las palabras de un libro cuando son borradas de sus páginas y hacia dónde se dirigen las imágenes de una película cuando desaparecen de la pantalla... En su performance *Time has fell asleep in the afternoon sunshine* (2010), sobre la distopía Fahrenheit 451 de Ray Bradbury, propone la encarnación de un libro como una forma de reescritura mediante la voz y la memoria: «los libros se leen para recordar y se escriben para olvidar». A mi pregunta, Edvardsen respondió que una siempre escribe para alguien, que siempre hay una intención, sean leídas o no las palabras, y que los libros y las películas nunca existen en un solo lugar, que «no se trata de la comunicación, sino de abrir diferentes espacios, de viajar entre ellos y que este es justamente el espacio del arte». ¿Cuál es vuestra intención en el proyecto *Asleep Images*?, y ¿cuáles son los espacios y temporalidades que se abren en vuestra propuesta escénica?

JP –La importancia de *Time has fell asleep in the afternoon sunshine* (2010) de Mette Edvardsen es absoluta, todo empezó haciéndonos una pregunta clave. Si el proyecto de Mette Edvardsen trata de ser/encarnar/memorizar/almacenar libros (palabras), ¿podría ser hecho esto mismo con imágenes? A partir de ahí comenzamos a investigar y preguntarnos por la analogía de las palabras y las imágenes: ¿Que sería el equivalente al formato libro en imágenes? El libro como contenedor de palabras y la película como contenedor de imágenes, quizás. Nosotros nos preguntamos: ¿Será posible hacer el mismo proyecto de Mette Edvardsen

con imágenes en lugar de con palabras?, ¿cuál sería el homólogo de un libro pero en imágenes? Y ahí llegamos a las películas. Claro, la complejidad crece, si comparas un libro con un película las dificultades se disparan. Y, aunque la dificultad aparece por sus múltiples diferencias, comenzamos a trabajar, paso a paso, a partir de sus similitudes. ¿Cómo encarnar/memorizar las imágenes de una película? A partir de ahí se abre la posibilidad performativa del proyecto.

Igualmente, hay dos ideas que nos han acompañado y que nos han ayudado a comprender el trabajo de Mette Edvardsen. Estas son las de «epílogo» de Agustín Fernández Mallo y la de «libro interior» de Pierre Bayard.

«...y pienso que cada vez que relees o vuelves a pensar en un libro estás escribiéndole un epílogo y que todas las cosas dignas de existir han sido creadas para ser vistas al menos dos veces, y pienso que cada vez que miras una película estás filmando de nuevo una película, y mientras más pienses en ese libro o en esa película, más epílogos superpones, capas y capas de epílogos, todo un bloque de epílogos sumándose sin interferencia entre sí».

Trilogía de la guerra, Agustín Fernández Mallo (Seix Barral, 2018).

«...conjunto de representaciones míticas, colectivas o individuales, que se interponen entre el lector y todo relato escrito, y que cincelan su lectura a sus espaldas».

Cómo hablar de libros que no se han leído, Pierre Bayard (Anagrama, 2008).

Esto tiene que ver con lo que mencionaba en la respuesta a la pregunta anterior. La idea de *Epílogo* de Agustín Fernández Mallo remite a la idea de remake y a las infinitas posibilidades que tiene una imagen de multiplicar las formas de mirarla y parecer que siempre estamos ante una imagen novedosa. Es curioso como Mette Edvardsen y Fernández Mallo presentan sus trabajos sobre la reescritura. El libro encarnado de Edvardsen *I am a cat* (2018) ha sido escrito por ella y por Soseki Natsume igual que *El hacedor (de Borges) remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo ha sido escrito por él y por Jorge Luis Borges. Igualmente, nuestro libro *EPÍLOGO* (2019) que acompaña a la pieza *Psycho*, ha sido escrito por Alfred Hitchcock, Joseph

Stefano, Robert Bloch, Gus Van Sant, por Ángela Millano y por mí. Capas y capas de epílogos sumándose y sobreponiéndose entre sí.

AM –Pienso que nuestra intención es la de recordar, reescribir y relacionar. Pero también la de compartir ese lugar de gozo intangible que se abre cuando uno consigue observar o leer algo una y otra vez sin dejar de sorprenderse, de encontrar y proyectar nuevas imágenes. Hay algo que a veces sucede tras la presentación de *Make It Don't Fake It* o de *Psycho*, y que me hace sentir muy bien. Es precisamente cuando alguien se me acerca y me dice que le han entrado muchas ganas de ver o rever la película. Me produce satisfacción en tanto que me hace sentir que hemos sido capaces, de algún modo, de traer al aquí y el ahora eso que *de facto* no está en escena (la película) y hemos generado un interés hacia ello. Pero también hay un lado oculto de esa alegría y es que sé que no van a ver la misma película que vieron, porque lo que hemos hecho durante el rato que dura la performance es reescribir las imágenes juntos. Hemos filmado de nuevo la película, ellos sentados a nuestro alrededor y nosotros hablando y moviéndonos. Como en la aproximación de «epílogo» que menciona Julián, vemos algo que no habíamos visto.

Si pienso en el espacio de un modo más concreto, no ya en el sentido de los múltiples lugares de relectura e interpretación que se abren en el lector/público, sino en el espacio relacional que propone un libro, una película o una performance, es obvio que hay una cuestión de la reproductibilidad o irreproductibilidad del momento. El libro y la película proponen una situación de *la-cosa-libro interior-yo*, mientras que creo que *The time has fell asleep in the afternoon sunshine* (proyecto en el que nos basamos para *Asleep Images*) y cualquiera de nuestras piezas, proponen un *la-cosa-libro interior-nosotros*. Nuestras escenas proponen una convivencia, un momento, un espacio en el que estar juntos con las palabras y las imágenes. Y es aquí cuando, de repente, me acuerdo de una anécdota que mi madre me ha contado más de una vez. En sus años universitarios, mi madre compartió durante un tiempo cuarto con una estudiante ciega a la que le leyó *Cien años de soledad* en voz alta. Después, charlando con ella, mi madre se dio cuenta de que su compañera se había imaginado a Úrsula exacta a como ella la pensaba, quizás esto había sido fruto de la entonación o de una comunicación no escrita en las palabras que está en ese lugar del *estar juntas*. Quizás ellas se encontraron con Úrsula de algún modo... Respecto a las temporalidades, me gusta pensar que el tiempo se para, o que

todos los tiempos posibles conviven a la par. Precisamente porque hablamos de él, mencionamos los minutos, mencionamos el paso del tiempo, se genera la ilusión del paso de los días en un acontecimiento de 45 minutos, pero por otro lado se estiran y dilatan secuencias que tan solo duran un par de minutos en pantalla pero que en escena llegan a durar más de diez.

NGG –Es curioso que digas que en vuestras escenas el «tiempo se para». En la conversación que mantuvimos con Dora García acerca de su proyecto *Segunda Vez* (2014-2018), en el que se propuso repetir algunos de los acontecimientos que realizó el psicoanalista Oscar Masotta a finales de los sesenta, la artista cuenta que su repetición fue posible precisamente gracias a «una suspensión del tiempo». Su trabajo también nos habla de una especie de «ceguera consensuada» como la búsqueda de una participación genuina acerca de las formas que imaginamos. Algo parecido a lo que atraviesa la anécdota que te contó tu madre (se encontraron con Úrsula en un mismo lugar, habitaron las palabras de Gabriel García Márquez como si ellas fueran el lugar donde se dan encuentro dos universos paralelos.). En este sentido, recuerdo cuando participé en las XXIII Jornadas de Estudio de la Imagen en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid. El encuentro llevaba por título *La pantalla negra o blanca: el poder de ver imágenes juntos* (2016) y una de las cuestiones que abordamos en las conferencias fue «la fuga que se abre de la pantalla hacia la mente de los espectadores» cuando el cine toma otros cuerpos. En esas jornadas pensamos cómo la presencia de ciertos «cuerpos impropios» nos permite activar la imagen en términos de *comunidad de proyecto* (una comunidad que se sabe comunidad por el hecho de estar compartiendo la misma experiencia [imagen] en un mismo instante, pero que cuando acabe el espectáculo se disgregará de nuevo hacia la calle sabiéndose tan ficcional como el mismo espectáculo.) ¿Qué observa el espectador de vuestros espectáculos? ¿Desde dónde observa? ¿Qué relación que se establece entre sus cuerpos y los vuestros?

AM –Nuestros cuerpos son como dos piezas de un mecanismo que echa a andar y no para. Son dos películas sucediendo al mismo tiempo, a veces una al lado de otra, pero también una encima de otra o incluso una dentro de otra, si bien manteniendo sus fronteras elásticas (volviendo a Ali). Entendemos nuestro trabajo en escena, en el caso de *Psycho*, como el calentamiento del espacio, la preparación para que aparezca el fantasma, la

sombra (o luz) de las películas. Creo que el espectador observa mucha información que le llega por diferentes vías y que probablemente pasa de un cuerpo atento y sobre-estimulado a un cuerpo relajado e idealmente cálido.

JP –Es bonito pensar que lo que se observó en la película, en la pantalla, se observa ahora somos nosotros, en nuestro cuerpo y en el espacio. De lo último que nos dimos cuenta con *Psycho*, es que una de las operaciones que hacemos en la pieza es utilizar el suelo (linóleo blanco) como si fuese una pantalla de cine en horizontal. Nosotros nos situamos sobre ella y el público alrededor de ella. Es como bajar la pantalla al suelo, pisarla y rodearla, para observar la misma película de otro manera. Es posible pensar la escena como un solo cuerpo o acontecimiento, convocamos durante un tiempo una película entre todos, nosotros ofrecemos la coreografía y la palabra pero acabamos abandonando el espacio para contemplarlo vacío durante unos minutos. Juntos, al final de la pieza, estamos todos mirando las películas sobre esa pantalla blanca vacía en el suelo. Miramos al vacío imaginando y observando al fantasma de la película.

NGG –Justo en los puntos de vuestras coreografías en los que os dirigís al público y le apuntáis el minuto de la película en que habéis llegado se hace evidente que la temporalidad narrada de una imagen no es la misma que la temporalidad en la que corren las imágenes. En el primer caso, el tiempo se expande porque es imposible decir en palabras todo lo que contiene una imagen cinematográfica en el flujo temporal de la película. En este sentido, ¿cómo trabajáis el montaje en vuestro proceso de creación cuando el tiempo ya no se puede medir con el reloj? Y, ¿cómo opera en vuestra puesta en escena?

JP –Así es. El tiempo en el que se comparten las imágenes suele ser mayor que el de las imágenes originales. Las *Asleep Images*, al menos al inicio de ser activadas, son imágenes de tiempo lento. Lo evidenciamos tanto en *Psycho* como *Make It, Don't Fake It*. Con frecuencia, cada ciertos minutos, decimos el lugar en el que estaríamos en la película original. En los dos trabajos dilatamos el tiempo de las imágenes para observar cómo opera cada instante, su anatomía. El primer acercamiento a cada imagen, requiere tiempo, y eso lo subrayamos actualizando el cronómetro, a medida que avanzamos en las performances, el tiempo transcurre algo más rápido, incluso en ocasiones más rápido que en las películas originales, como por

ejemplo en la segunda mitad de *Psycho* (los primeros 25 minutos de pieza equivalen a los primeros 40 de la película).

Pensando en la anatomía de las imágenes, y en *Psycho* como el desollado de un *remake*, encontramos una ilustración que es un caso fascinante de copia/plagio/remake/versión en pleno siglo XVI. Este caso es el del desollado de Juan Valverde, el anatomista español que se atrevió a rectificar a Andrés de Vesalio y que supuso un enfrentamiento en el que Vesalio arremetió duramente contra Valverde acusándole de plagio y de no haber hecho nunca una disección.

AM –Nuestro modo de trabajar es una mezcla de razón e intuición con el afán de encontrar algo de coherencia y justicia *para-con* la acción o gesto que proponemos. Por ejemplo, al describir las imágenes de una secuencia, trabajamos con la precisión, atención y sensibilidad que pide este gesto y buscamos al mismo tiempo el modo de mantenerlo vivo para compartir todo eso que hay dentro de la imagen y que podría pasar desapercibido. En ese sentido, y siendo conscientes de que el tiempo de la narración es un tiempo que estira el tiempo de las imágenes, hemos hecho un trabajo de selección, inevitablemente subjetiva, si bien siempre en relación con el interés central de cada propuesta, de aquello que narramos. En ambas propuestas utilizamos estrategias parecidas, aunque los trabajos resultantes son diferentes. Supongo que esto sucede porque las materias primas son muy diferentes y éstas, de algún modo, desbordan nuestra forma de hacer consciente. O quizás es nuestro hacer riguroso el que, a base de diseccionar y levantar capas de un modo aparentemente frío y formal, acaba siendo poroso, acaba supurando eso que en las imágenes no se ve pero se siente.

NGG –El pasado 16 de noviembre fue la estrena de *Psycho* en el festival Temps d'Images de Lisboa. Vuestra segunda película incorporada. De pie, en las esquinas opuestas de la sala de Appleton, esperabais al público que poco a poco entró y se sentó al suelo junto a las paredes del espacio. Casi al unísono, y con una puesta en escena parecida al juego de espejos entre la lámina anatómica de Andrés de Vesalio y la de Juan Valverde, empieza la performance. Ángela: «Universal Studios. A Paramount Release. Fondo gris, líneas negras horizontales. Alfred Hitchcock's.». Julián: « Universal Studios. Una gota de sangre roja digital cae sobre un charco de sangre rojo digital. Imagine Entertainment.». En esta ocasión, encarnáis *Psicosis*. Ángela encarna la película que Hitchcock dirigió en 1960 y Julián, el

remake homónimo que Gus Van Sant estrenó en 1998. Dos objetos casi idénticos en escena que a veces se encuentran y a veces se separan. Sincronía y anacronía en un flujo temporal que se rompe, como se rompen los espejos. ¿Cómo trabajáis este juego de espejos temporal –tres películas a la vez–?, ¿Cómo funciona esta psicosis?

AM –El hecho de poner una película al lado de la otra, siendo la misma película pero otra, hace que salten a la vista las diferencias. Y es así como hemos trabajado, intentando ser fieles a lo que es igual y dejándonos guiar por las diferencias. Está claro también, que a la hora de ser dos personas invocando con sus presencias dos películas, no solo aparecen estas, sino que los cuerpos también dibujan otra. En nuestro afán de mostrar *Psycho* (1960) y *Psycho* (1998), Julián y yo nos detenemos en posturas, objetos y palabras que traen ambas películas al aquí y ahora, pero que también construyen otra experiencia que tiene los tonos y la tensión de las películas pero que no es ninguna de las dos, sino otra cosa.

JP –Hay una experiencia que nos llevó a hacer esto, y es ver las dos películas a la vez. Esa experiencia que mucha gente ha tenido, de ver las películas en dos pantallas, despierta una visión compleja y estimulante, para mí, dispara más la imaginación que verlas por separado, es un constante juego de sincronías y anacronías, te pierdes muchas cosas pero otras la ves dos veces. Las decisiones de que ver son en tiempo real, a veces decides tener una visión más global alejar la mirada para verlo en su conjunto sin atender a los detalles. Sería interesante probar experiencias más complejas, y con diferentes fórmulas de convivencia entre ellas...

NGG –De hecho, siempre he pensado que la doble puesta en escena de *Psycho* funciona de forma parecida a una proyección en pantalla partida. Pienso, por ejemplo, en cómo Warhol montaba sus películas como *un diálogo entre dos* y, con su voluntad de dejar que el tiempo transcurriera sin guión, que se hiciera presente, conseguía invocar los deseos de la sociedad del espectáculo y sus sistemas de producción. En vuestra puesta en escena, las dos versiones de *Psicosis* se miran cara a cara y conversan. «Se miran. Conversan.». Cuando esto pasa, el silencio inunda la sala. Son momentos de pausa cinematográfica, como si hubiéramos decidido parar unos segundos la proyección para comer alguna cosa o chequear el teléfono móvil. Aunque, en este caso, nadie abandona la sala de teatro. Son

momentos en los que, mientras vosotras permanecéis quietas en el escenario, en *pause*, como un fotograma congelado, la voz interior del espectador entra en escena. ¿Os imagináis sus voces y discursos?, ¿podéis intuir cuáles son los deseos que se proyectan en vuestra comunidad de visualización? (los vuestros, los del público...)

AM –En mi cabeza queda siempre un gusto de boca de las palabras dichas. El eco de lo que hemos estado haciendo coge volumen en cada silencio y se deja degustar. Imagino que los espectadores recorren una y otra vez nuestras palabras (las que han escuchado atentamente y las que han oído a lo lejos y ahora tienen opción de rescatar) haciendo el espacio cada vez más presente y definido, donde los muebles, colores y cuerpos son cada vez más visibles. Imagino también que intentan intuir cómo es esa conversación que está sucediendo pero que no se oye o incluso recordar los diálogos de la película que alguna vez vieron. Supongo que hay un deseo de ver hasta dónde pueden ir estos cuerpos en el relato y en la creación de imágenes, ver cuánto puede dar de sí el juego basado en el uso exclusivo de nuestra presencia. Y siento que cuando estamos ahí se despierta en el público un deseo de acompañarnos en la historia, de dejarse llevar.

NGG –Después de unos cuarenta minutos de esta esquizofrenia, de esta piscosis, la performance llega a su final: la aparición de la película. Como un recuerdo ficticio o una fantasmagoría. En el suelo de la sala, la luz de dos proyectores colgados en el techo se cruza. La imagen es muy difusa e inaprensible. Poco a poco, el ojo empieza a detectar algo que le parece reconocer. Podría ser el charco de sangre roja deslizándose por la ducha de Mairon y que todas tenemos en la cabeza. Quizás la muerte del personaje principal. En este momento es cuando suena, por los altavoces, el doble asesinato de Mairon, la escena más icónica de *Psycho* que acontece en el minuto 45 de la película. Es entonces cuando abandonáis la sala del teatro. Pero, la imagen proyectada en el suelo del escenario no termina de aparecer, permanece en su ausencia....

JP –Algo que me gustaría destacar de esta pieza y en concreto de lo que cuentas, tiene que ver con la mirada de Carolina Campos (acompañamiento dramaturgico) y Leticia Skrycky (dirección técnica). Que intuyeron que nuestro trabajo es casi un prólogo para este final, este final de la pieza que es el fantasma de la película. Todo el trabajo coreográfico y de narración

que hacemos Ángela y yo durante 40 min, es como un calentamiento para que se pueda percibir esta imagen fantasmagórica. Como la luz de un televisor reflejada en la pared.

AM –Me gusta pensar lo que sucede como el rastro que queda de la película tras pasar por el cuerpo. A lo largo de nuestra investigación ha habido dos preguntas que me han acompañado siempre como un subtexto: ¿Qué le sucede a la película al pasar por el cuerpo? Y, ¿qué le pasa al cuerpo al ser atravesado por la película? En *Psycho* la película ha quedado atrapada en un espacio cálido y algo tenso que Julián y yo hemos ido preparando. Como si lo que hacemos fuera un puro preparar las condiciones para que la película aparezca de una manera onírica e indirecta, como una aparición espectral. Y los cuerpos... los cuerpos van de precisos descriptores a blandas encarnaciones, como si fueran cogiendo peso, como si fueran llenándose del tiempo, de la tensión y del espesor de las imágenes hasta desaparecer.

ENERO – FEBRERO, 2020

ANEXO II

SYNCINÉMA PERFORMANCE



Félix Pons y Maria Ribera en: *Syncinéma*, Núria Gómez Gabriel, 2017

Sala d'Art Jove

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

SYNCINÉMA¹

SONIA FERNÁNDEZ PAN

Dos actores, Félix Pons y Maria Ribera, se reúnen para hablar –quizás discutir– sobre una conversación que no han mantenido ellos². Una conversación que habla de la alteración de los comportamientos cinematográficos y que se les ofrece para ser representada o, más bien, incorporada. ¿Puede una conversación llegar a convertirse en una práctica cinematográfica? ¿Puede ser cine? ¿Pueden las películas estar hechas a base de palabras? El término *syncinéma* fue propuesto por el artista Maurice Lemaître en el libro *Le Film est déjà commencé?*, publicado en 1952 a partir del film que había realizado un año antes y que llevaba el mismo título. Más que una película podríamos considerarla un precedente del *happening*, ya que se proyectaba como una situación social determinada que alteraba la sala, apelando a los propios espectadores durante la reproducción del film. Como dice el propio Lemaître, consistía en un «hecho artístico o acto social basado en la alteración de la pantalla y de la sala mediante la producción de movimientos en el tiempo y el espacio, unidos a la participación del público y otros elementos extrínsecos a la propia película». El *syncinéma* promueve un nuevo marco estético para la representación que pertenece a toda una genealogía de prácticas artísticas que alteran los comportamientos cinematográficos, como también sucede con el *paracinema* o el *embodied cinema*. Son dispositivos que se acercan a las prácticas artísticas contemporáneas y que activan el cine como un instrumento al servicio de la transformación de la película en un medio audiovisual: «un medio sin medio» con el que desconectar los vínculos habituales de la realidad a la que estamos sometidos. Aquí la pantalla negra aparece como espacio radical de apropiación del sentido y el teatro como un lugar de

¹ Esta conversación se ha generado en el marco del proyecto *Syncinéma* de Núria Gómez Gabriel, producido con el premio a la modalidad de investigación de Sala d'Art Jove en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y bajo la tutela de la crítica de arte y comisaria Sónia Fernández Pan.

² Se puede consultar la documentación de la *performance* delegada *Syncinéma* en el canal de *streaming* del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

extrañamiento que permiten que el cine sea mucho más que imagen en movimiento.

SONIA FERNÁNDEZ PAN –Existe ese lugar común que dice que los temas no pertenecen a nadie y que funciona casi como una invitación tangencial al apropiacionismo. Sin embargo, cualquier tema que investiguemos llega a nosotros gracias a una situación concreta y, en consecuencia, subjetiva. Para mí, todas aquellas prácticas cinematográficas y artísticas que conectan con tu proyecto *Syncinéma* están vinculadas a ti. No sólo porque desconocía este término hasta tu proyecto, o muchos de sus casos concretos, sino porque es gracias a tí que he accedido –si bien no he podido experimentar en primera persona– un tipo de cine que no se parece en nada a la concepción que siempre he tenido del mismo. Y no tanto porque actualmente pueda ser definida como otra consumidora más de *blockbusters* de ciencia-ficción, sino porque durante mis clases de historia del cine dentro de la carrera de historia del arte esta producción cinematográfica fue totalmente obviada dentro del programa académico. Lo cual, pensando en presente, se me hace extraño debido a su conexión con muchas prácticas artísticas a lo largo del siglo XX. Sin ánimos de elaborar aquí otra teoría de la conspiración intelectual, no puedo evitar pensar que los procesos de invisibilización nunca son tan ingenuos o aleatorios como aparentan ser. ¿Cómo conociste tú este tipo de prácticas cinematográficas? ¿Qué hizo que te afectasen tanto -en el mejor de los sentidos- como para convertirlas en epicentro de una investigación? Desde un conocimiento mucho más profundo que el mío, ¿crees también que han sido invisibilizadas por la historiografía oficial, tanto del cine como del arte?

NÚRIA GÓMEZ GABRIEL –Un día leí un artículo de Érik Bullot en Salonkritik en el que hacía referencia al cine letrista de los inicios de los años cincuenta, siendo ahí donde empezó todo. Salté de un artículo a otro, a un libro y a otro, pasando por Youtube en la mayoría de sus acepciones, hasta que llegué a las ideas que definen al *Syncinéma* según Egueni Bonet: la destrucción de la pantalla en su forma tradicional y la introducción de la presencia real de los actores en el cine. Una concepción de la representación cinematográfica como un espectáculo completo donde los espectadores actúan. Así, como argumentaba Bonet, «el cosmos entero podrá ser utilizado para poner en pie el espectáculo cinematográfico». Creo que fue a partir de este momento donde quedé absolutamente atrapada por esta idea

de la ausencia de marco (frame), algo que en la universidad me habían subrayado con tinta permanente. Un año más tarde, es decir, hace aproximadamente un mes, tuve la ocasión de mantener una conversación con Érik Bulloz donde me proponía un juego de palabras entre el castellano y el francés. El prefijo *syn* de *syncinéma* significa el conjunto, la totalidad. Pero si lo pronunciamos en castellano oímos «sin cinema». Es decir, «sin el cine». Originariamente, el término *Syncinéma* fue propuesto por el artista Maurice Lemaître en el libro *Le film est déjà commencé?*, publicado en 1952 a partir del filme que Lemaître realizó un año antes y que llevaba el mismo título. Más que una película se considera un precedente del *happening*, ya que se proyectaba como hecho artístico o acto social basado en la alteración de la pantalla y de la sala mediante la producción de movimientos en el tiempo y el espacio, unidos a la participación del público y otros elementos extrínsecos a la propia película.

Retomando tu pregunta sobre la invisibilización de ciertos contenidos en la historiografía oficial, puedo decir que en el contexto en el cual yo me moví había cierta reticencia a salirse de aquello que está legitimado por la misma tradición académica. Además, la toma de decisiones sobre lo que queda dentro o fuera de un plan de estudios es siempre una decisión muy marcada por ciertos intereses políticos. Dicho esto, existen publicaciones maravillosas, jornadas e iniciativas que trabajan por otras historiografías del audiovisual aunque estas sean minoritarias... Y creo —o esto es lo que me ha empujado hasta aquí— que algunas formas de cine contemporáneo, el que encontramos fuera de las salas de cine y en ocasiones también fuera de los museos, tiene mucho que ver con la aventura que iniciaron los letristas.

SFP —Creo que en una ocasión me comentaste que una de las lecturas fundamentales durante tu proceso de investigación fue *Paracinema*, de Esperanza Collado. Libro que tú me prestaste y en el que ella habla de la desmaterialización literal del cine. El hecho de que frecuentemente olvidemos todo el aparato tecnológico que acompaña al cine me hizo pensar en la música y ese mito, todavía a desmontar, de la inmaterialidad que la acompaña. Pienso, por ejemplo, en algo tan aparentemente sencillo como descargar un archivo y tener en cuenta todo el *hardware* que implica el acto de escuchar una canción. O en las pruebas de sonido de un concierto, donde es más evidente la enorme necesidad material que tiene la música para poder existir, quizás debido al continuo montaje y desmontaje de una estructura a base de cables, altavoces, dispositivos y sistemas electrónicos,

herramientas y otros elementos espaciales. A la hora de referirnos al cine, «imagen en movimiento» es una de las acepciones más recurrentes, como si esa imagen que se mueve (o más bien el contenido dentro del marco que la delimita) lo hiciese de manera totalmente autónoma. Por un momento se me ha venido a la cabeza la idea del holograma para referirme a esa imagen que pensamos como independiente. Pero la holografía actúa como un paradigma engañoso del mito de la inmaterialidad, a través de una supuesta imagen espiritual que emerge de la nada. Supongo que la ciencia ficción es responsable de esta proyección tecnológica a través de muchos ejemplos de pantallas que emergen en medio del espacio, «inmateriales», que se olvidan de que un holograma necesita de una superficie para ser proyectado y percibido. No sé si es cierto o no, pero alguien me comentaba hace tiempo que esas pantallas no podrían jamás existir. Se necesitaría al menos un máquina que emitiese humo para utilizarlo como superficie de proyección y así poder visualizar imágenes.

Creo que cuando se rechaza algo, esto también adquiere protagonismo, si bien a la contra. El hecho de que muchas prácticas hayan rechazado el «*hardware* del cine» (como lo llama Esperanza Collado) consigue que seamos más conscientes de su existencia. Trazar una genealogía de la desmaterialización del cine nos remite inevitablemente a su materialidad. Esperanza denomina «paracinema» a este cine desvinculado de su aparato tecnológico. ¿Cuáles serían las diferencias fundamentales entre el «sincine» y el «paracinema»? ¿Hay entre ellos una relación consciente, un vínculo de resistencia común más allá de las afinidades que produce toda revisión histórica desde el presente? Sin su aparato tecnológico, ¿en qué se convierte el cine?

NGG —¿Te acuerdas de aquello que me decías hace unos días sobre una cierta idea de utopía inmaterial? Si no recuerdo mal, me dijiste algo como que no hay arte más material que el arte conceptual ya que para tener una idea se necesita la yuxtaposición de materiales previamente existentes. Algo parecido a lo que comentas de la proyección del holograma, en lo que se hace difícil pensar en la creación de algo a partir del vacío espacial y temporal. En este sentido, la noción de *paracinema*, que Esperanza Collado retoma de una conferencia pronunciada por Hollis Frampton durante los setenta, más que una desmaterialización literal del medio se refiere al «conjunto de prácticas que comprenden un modelo de cine

conceptual (metacine)». La misma práctica artística de Esperanza es un claro ejemplo de *paracinema*. En la performance *Things Said Once*, por ejemplo, realiza una lectura performativa desde donde organiza más de cincuenta citas de cineastas y teóricos con sus propias reflexiones sobre la vocación filosófica del medio, acompañándolas con una coreografía gestual a través de distintos objetos. Es una re-organización de diversos materiales, tales como la duración, la modulación de la luz, el montaje y el cuerpo del proyeccionista que, que en última instancia, nos puede sugerir que la teorización del cine es también una práctica de cine con otros medios. *Things Said Once* es una metamorfosis que le sirve a su autora como una declaración de intenciones. Un intento de describir la experiencia cinematográfica.

El *sincine* remite a ciertas actitudes críticas propias del Dadà y el Situacionismo. Un año antes a la publicación *Le film est déjà commencé?* de Lemaître, el letrista Gil J. Wolman realizó el film *L'Anticoncept* (1952). El film es muy similar, a nivel formal y conceptual, a la versión posterior *The Filckr* (1966) de Tony Conrad. Pero resulta interesante ver cómo Wolman definía su trabajo explícitamente como un trabajo conceptual «a la contra». El segundo punto del manifiesto letrista *Syncinéma* se basa en la intención del film en tanto que film, como obra-en-sí- y en la sala como fábrica. Los letristas decían que «el público habría de poder manipular la pantalla, el proyeccionista, la sala y los espectadores». Y lo decían buscando una disgregación del programa de sesión tradicional. No sé si puedo establecer las diferencias (o si existen unas diferencias) entre el *sincine* y el *paracinema* pero, quizás y partiendo de que las dos nomenclaturas hacen referencia a un cine con otros medios, podemos destacar una especificidad propia del *Syncinéma*: su intención en pervertir la proyección cinematográfica y atribuir la distribución del film a la creación de una experiencia productiva «a la contra». Surgió como una actitud crítica contra el espectáculo. Basta recordar que Guy Debord presentó *Hurlements en faveur de sade* (1952) el mismo año y en el mismo programa en el que que Gil J. Wolman exhibió *L'anticoncept*.

En la actualidad hay algunas prácticas que heredan este espíritu, como puede ser el teatro político de inmersión que plantea el dramaturgo Roger Bernat. La pieza Numax-Fagor -Plus (2014), por ejemplo, recrea el documental *Numax presenta...*, realizado en 1979 por el cineasta Joaquim Jordà, pervirtiendo el dispositivo sala-de-teatro y generando una asamblea con el público. Cuando le pregunté a Bernat sobre las condiciones

en las que decidió retomar el documental de Joaquim Jordà sin sacralizarlo, me respondió que era la única opción que se le ocurría para ser fiel a lo que el documental *era* y, sobretodo, a lo que el documental *hacía*. Lo que el documental *hacía*. Si el documental original «muestra el proceso de emancipación de unos obreros que deciden dejar de serlo», en la pieza de Bernat es el grupo de espectadores que han ido a ver un espectáculo los que tendrán que emanciparse de su rol de espectadores, tal y como hicieron los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax de Barcelona. Y lo hacen, según Bernat, «como lo hicieron los trabajadores protagonistas del espectáculo, de uno en uno y conscientes de que muchos de sus compañeros no querrán significarse o, simplemente, abandonarán la experiencia.» Siempre he tenido la impresión de que los largos insertos de negro silente en *Hurlements en faveur de sade*, de Debord, incitaban un proceso de emancipación similar...

En cuanto a si puede existir una relación consciente o un vínculo de resistencia común, podríamos decir que, tanto el *paracinema* como el *sincine* nos recuerdan, como argumenta Esperanza, que el cine no fue inventado para ocupar un soporte específico. Más allá de su aparato tecnológico, podemos encontrar el cine fuera de su lugar habitual. Una de las citas de *Things Sad Once* (2011) dice: «La cinematografía es el arte de escribir cine». Bajo este enunciado cualquier material puede convertirse en cine a través de la coincidencia de sus materiales constituyentes o la presencia de éstos.

SFP –Durante el último año de carrera descubrí que los estudiante de historia del arte teníamos entradas gratis para algunos de los conciertos que programaban en el auditorio. En mis intentos por encajar en un estereotipo intelectual cada vez más obsoleto, me hice con varias de aquellas entradas. Recuerdo asistir a un concierto, creo que de Gustav Mahler -me fascina todavía hoy como los compositores de música clásica siguen dando conciertos aunque estén muertos, supongo que se debe, en parte, gracias a la condición inmortal del espectro- y sentir que era imposible para mí escuchar la música que sonaba en aquella sala de conciertos. A pesar de mis intentos de concentración, mi cabeza transitaba por pensamientos tan poco sublimes como poner una lavadora o pedirle apuntes a alguna compañera de clase. A leerte me he dado cuenta de que quizás, sin saberlo, estaba llevando a cabo un proceso emancipador con respecto a la música clásica y su específica producción de subjetividad intelectual. De hecho, a partir de

aquel momento, abandoné mis intenciones de formar parte del selecto y nostálgico club de la música clásica. Lo que no hice entonces –y que sí haría ahora– fue marcharme inmediatamente al descubrir que me estaba aburriendo. Todavía no tengo claro si el aburrimiento es tan emancipatorio como afirman algunos. En mí, el aburrimiento tiende a ser opresivo.

Creo que fue Marti Manen quien comentaba que las obras de arte que más le gustaban eran obras que no había visto, sino las que alguien le había contado. Lo mismo puede suceder con los libros, con las películas... incluso con situaciones vitales propias. Que nos fascinan más cuando otros nos las cuentan que cuando las experimentamos en primera persona. Y aquí pienso en ese concepto del que tú me has hablado varias veces, el de “cine incorporado”, y en cómo toda forma de cine puede existir a través del cuerpo que la transmite. Aunque me fascina el carácter involuntario de este tipo de experiencia cinematográfica, deduzco que el cine incorporado como tal se basa en una auto-consciencia de que se está trabajando cinematográficamente desde el cuerpo. Mi comentario tenía que ver con algo que me dijo Raimundas Malasauskas en contra de la presunta inmaterialidad del cuerpo. Llamamos prácticas inmateriales a aquellas que pasan principalmente por el cuerpo, sea a través de una performance o una idea que se pone en marcha. Y esto es una construcción ideológica que tiene que ver con una división del mundo entre lo material y lo inmaterial, cuando no existe tal frontera. También tiene que ver con cierto menosprecio de la materia en relación a ese supuesto mundo de las ideas que ha construido el pensamiento a lo largo de los siglos. Sin materia, no hay ideas. Pero sin ideas, sigue habiendo materia. Y aquí no puedo evitar preguntarme si podría darse todo lo contrario, un cine que sólo fuera material, puro aparato tecnológico, si quieres. Un cine que no pone al ser humano en el epicentro de la experiencia. Un cine que no necesita ser experimentado por el ser humano, que se olvida de él gracias a una suerte de singularidad cinematográfica capaz de emanciparse. ¿Estás de acuerdo con una posible emancipación del cine desde esta perspectiva? ¿O, por el contrario, crees que la emancipación del cine ha de pasar siempre por la emancipación del espectador? Es más, ¿qué significa para ti ser un espectador emancipado?

NGG –Anna Dot me habló de una performance de Ariadna Guiteras sobre la gestualidad en el cine. Ella no recordaba el título, pero me explicaba como Ariadna recreaba una película incorporando la gestualidad escénica del film en una coreografía serial de movimientos con su cuerpo. Unas

semanas más tarde me encontré a Ariadna y, entusiasmada por descubrir su planteamiento en el *reenactment* que Anna me había contado, le pregunté sobre su pieza a partir de lo que recordaba del recuerdo de Anna. Ariadna se quedó sorprendida y me dijo que no había trabajado en algo parecido a mi descripción. Supongo que entre el relato de Anna y la interpretación que hice del mismo, mi memoria proyectó exactamente aquello que deseaba encontrar. Esta experiencia, parecida al clásico juego del teléfono en el que un mensaje es explicado al oído por distintas personas en cadena y, al final, el mensaje suele ser el resultado de la suma de errores de su reproducción, supuso un doble hallazgo: la pieza real de Ariadna y la pieza imaginaria que creamos sin ninguna voluntad explícita. El trabajo original sobre el que me habló Anna es la performance *Healthy gestures #beauty* (2015), y fue la respuesta de Ariadna a la propuesta curatorial de Lauren Wtmore sobre el film *La conversación* de Francis Ford Coppola. Wtmore invitó a 5 artistas a reproducir y alterar la dinámica que controlan las formas de vigilancia pública y privada que el film original plantea. Ariadna respondió al encargo con tres horas de improvisación basadas en la repetición de los gestos que incitan los tutoriales de belleza distribuidos en de la red. Así, en la repetición de un gesto inicialmente planteado como una cura, se hacía evidente la agresión y subordinación del cuerpo por dichas formas de control.

Para mí, lo interesante de esta anécdota es el hecho que me hizo pensar en términos cinematográficos aquella reproducción oral del film, ese acto de mediación que podríamos remontar a los inicios del cine con la figura del narrador. Es decir, pensar si aquello que los letristas anticiparon con la producción de un *cine imaginario*, un cine sin pantalla y sin película –como el caso del film sonoro *Tambours du jugement premier* (1952) de François Dufrêne, realizado a partir de la improvisación de cuatro actores ubicados en las esquinas de la sala cinematográfica cantando y gritando aforismos letristas– se servía del trabajo fonético para apelar la recreación del film por parte del espectador y, por tanto, a sus infinitas proyecciones (o sus múltiples pantallas, sus múltiples cuerpos). En *How to make films with words*, la conversación que mantuve con Érik Bullo, explica que, como respuesta a las diversas invitaciones a exponer en público mediante una conferencia un proyecto de película, decidió finalmente no producir el film. «La fábrica se ha vuelto la película misma», dice, «en el intento de convertir un proyecto (proceso e investigación) en una película, en la disociación entre el film y su explicitación teórica, aparece la figura de un cineasta exégeta».

Sin embargo, al referirme al cine incorporado (*embodied cinema*), como tú recoges con la idea de que «toda forma de cine puede existir a través del cuerpo que la transmite», me remito a un verbo, a una acción que produce efectos: el *habla del cuerpo que habla*, que diría Judith Butler. Imaginemos un paso más: del cineasta exégeta a la audiencia exégeta. Imaginemos un experimento similar al que propuso Ariadna. Imaginemos que un grupo de espectadores se reúne, ya no en una sala de cine ni en un museo, sino en una discoteca y empieza a sonar la música de películas como *Pulp Fiction* (1995), *Dirty Dancing* (1988) o *Flashdance* (1983). Probablemente la mayoría de las personas que han salido para bailar recurran a los movimientos interpretados por los protagonistas de las películas. Seguramente esto se deba a que el cine instituye un imaginario – representaciones o ideaciones sobre un sujeto, una comunidad, una cultura o un tiempo determinado– que el espectador asimila y reproduce en sus formas de habitar el mundo. Podríamos imaginar la misma situación en una discusión de pareja, el clásico «cariño, tenemos que hablar», o en tantas relaciones sexuales que se desarrollan en base al imaginario del cine porno... Para mí el cine incorporado tiene que ver con esto, con dispositivos de desenmascaramiento de los discursos que habitan en nuestro cuerpo. Es decir, en cómo a través de ejercicios de montaje con el cuerpo se hace evidente la proyección de nuestros deseos. En este sentido estoy completamente de acuerdo con Raimundas Malasauskas sobre la construcción ideológica de la línea divisoria entre lo material y lo inmaterial. Aunque creo que el hecho de pensar sobre la posibilidad de un cine que solo fuera material, emancipado de la experiencia, genera una paradoja, ya que al pensarlo acudo de nuevo a mi imaginación... El cine es el arte de las apariencias y las fantasías, decía Slavoj Žižek. El cine es el último arte perverso, puesto que no te da lo que deseas, sino que te dice cómo desear. El problema no es el grado de satisfacción de nuestros deseos, sino cómo aprender qué es lo que realmente deseamos. El cine es un arte perverso porque despierta el deseo, juega con él domesticándolo, haciéndolo palpable y manteniéndolo a una *distancia prudente*. Para mí el espectador emancipado es el que descubre cuáles son sus verdaderos deseos y posee las condiciones determinadas para decidir qué hacer con ellos.

SFP –Con respecto a la emancipación del espectador, creo que el arte es un dispositivo tramposo. Al mismo tiempo que pide que nos liberemos de

su tutela en cuanto a nuestros modos de ver, mirar, interpretar y significar el arte, el museo nos trata como permanentes ignorantes que ignoramos incluso nuestra capacidad de emanciparnos. Nos dice que no necesitamos de todo el aparato discursivo para entender el arte, mientras se presenta a sí mismo como un lugar de producción de conocimiento y no de exhibición. Si no necesitamos el discurso, ¿por qué esta insistencia en producirlo y organizarlo? Además, cuando nos ofrece esa emancipación, suele ser a través de una actitud paternalista. Quizás la emancipación más radical la llevan a cabo aquellos que no entran en los espacios de arte. Aquellos que, siguiendo la máxima de Donald Rumsfeld, no saben que hay cosas que no saben.

Como muy bien apuntas, el ejercicio especulativo de pensar un cine material no antropocéntrico transporta la contradicción de que somos nosotros, los seres humanos, los que realizamos este tipo de estiramientos mentales. También es cierto que somos nosotros los que hemos decidido que ahora los objetos piensan o tienen un alto grado de influencia en nuestros modos de pensar. Se me viene a la cabeza –y con esta expresión me doy cuenta de cómo el lenguaje transporta ideología y como afirmamos involuntariamente que todo lo que tiene que ver con pensar e imaginar sucede por encima de nuestros hombros– otro ejercicio, no sé si llamarlo especulativo, porque fue bastante real y material para aquellos que participaron en él. Se trata del proyecto de Marcos Lutyens para la documenta¹³ –y aquí recuerdo la importancia de una edición de la documenta dentro de tu investigación, algo que quizás podríamos retomar más tarde–, *Hypnotic Show* (2012). Durante los 100 días que duró la pasada documenta, dentro de una habitación construida en un parque de Kassel por el mismo artista y que simulaba un desdoblamiento del espacio, la Reflection Room, tuvieron lugar numerosas sesiones de hipnosis conducidas por el propio Marcos Lutyens. El *Hypnotic Show* había tenido lugar antes y fue instigado por un deseo –ya que hablamos de deseo– de Raimundas: crear una exposición que no existe en el mundo “real” sino en la mente de sus espectadores. Una exposición que no necesita ser hecha sino experimentada. Una exposición que sólo puede existir posteriormente a través del relato de sus “espectadores”. Una exposición múltiple que, tanto el artista como el comisario, no podrán conocer nunca porque cada persona responde de manera diferente a las instrucciones de un hipnotizador. Aunque estuve en aquella documenta no tuve la suerte de conocer entonces este proyecto. Hubiera ido de cabeza –nuevamente la cabeza se cuele por el lenguaje, pero aquí como expresión de un deseo incontrolable– a aquella

habitación para ser hipnotizada por primera vez. Lo conocí a través de *Memoirs of a Hypnotist* (2015), un libro autobiográfico con el que Marcos Lutyens recoge y reconstruye la historia del proyecto. ¿Has pensando alguna vez en la hipnosis en relación al cine incorporado? En una película -o si el término es un poco obsoleto aquí, una experiencia cinematográfica- que podría ocurrir en el salón de tu casa, que ni siquiera necesita de un lugar de presentación al público o de más espectadores porque sólo requiere de tu cuerpo y del cuerpo de otro, el hipnotizador. Un cine que, precisamente gracias al uso de la hipnosis, no puede hipnotizarnos. Y aquí creo que la hipnosis sí nos permitiría experimentar la materialidad del mundo de otra manera gracias a un cambio radical de perspectiva. Porque si en aquellas sesiones de Marcos Lutyens una mujer se convirtió en aguacate, podría suceder que a través de la hipnosis nos convirtamos en film, en proyector, en pantalla, incluso en bolsa de palomitas. Si pudieses experimentar el cine a través de un objeto, ¿cuál elegirías ser y por qué?

NGG –En la pasada edición de las Jornadas de la imagen del CA2M (Madrid), comisariadas por Leire Vergara y tituladas *La pantalla negra o blanca: el poder de ver imágenes juntos*, pude conocer a Silvia Maglioni y Graeme Thomson e intercambiar algunas impresiones sobre distribución y visualización. Ellos han desarrollado un trabajo parecido al de Lutyens, pero partiendo de otro dispositivo de sugestión. La *Dark Matter Cinema* – o el cine de la materia oscura– es una serie de encuentros del Comité Nocturno que han sido concebidos para fomentar una experiencia cinematográfica que se expone a la percepción de la *infra-imagen* y los estados liminales de la conciencia, bordeando «la materia oscura que asombra la imagen». El trabajo parte de *Un amor de UIQ*, el guión de ciencia ficción escrito por Félix Guattari –junto a Robert Kramer–y que nunca fue filmado. El guión presenta lo que sucede cuando, tras contactar un grupo de seres humanos, una fuerza alienígena invisible procedente de una dimensión paralela –el *Universo Infra-quark*– empieza a desear una forma (una cara, un cuerpo, un lenguaje) a la medida del mundo de sus anfitriones. Guattari decía que muchos semióticos se han dedicado a esclarecer los mecanismos inconscientes a la luz de las técnicas cinematográficas, pero que raramente los psicoanalistas se expresaron dirigiendo directamente una producción cinematográfica. Como él mismo afirma, esta era la experiencia que él quiso intentar, no solo en el contenido

narrativo y psicológico de una obra fílmica, sino en la trama perceptiva y afectiva y en todas las etapas de su realización (Félix Guattari, *Un amor de UIQ*). Maglioni y Thomson toman estas ideas del filósofo francés y la base del guión para iniciar las *seeances* (sesiones de visualización) y la *Dark Matter Cinema Tarot*. Estas sesiones parten de unas tarjetas del Tarot (78 imágenes fijas) que los artistas han definido a partir de su memoria cinematográfica, de su inconsciente óptico. Aislado estos instantes congelados, ellos proponen una deriva autónoma que terminará por activar nuevas constelaciones, correspondencias, dicotomías y alianzas. Como un montaje del inconsciente ellos esperan «hacer uso» del cine para poder infringir el imaginario de la vida cotidiana y las preguntas que plantea. En los encuentros se invita a los individuos a realizar preguntas que se tratan de contestar colectivamente a través de las cartas del tarot. Es en la suma de las visiones, gestos, situaciones y relaciones que se generan «camino narrativos imprevistos». Son imágenes sonámbulas. *Facts of life*. Al pensar cómo dar forma a la película y a la entidad incorpórea de su protagonista (el UIQ) –que para Guattari carece de sentido identitario y de límites espacio-temporales–, Silvia y Graeme realizaron distintas sesiones en diferentes países donde invitaban a los participantes a convertirse en receptores y transmisores del Universo Infra-Quark. Desde esta perspectiva, la película es incorporada por todos aquellos que conforman cada comité de visión.

Aunque personalmente no pude asistir a ninguna de las *seeances*, sí tuve la ocasión de vivir el segundo estadio de la propuesta titulado *UIQ (the unmaking-of)*. Recuerdo que llegué tarde porque era la primera vez que asistía al Teatro Pradillo de Madrid y no calculé bien las distancias. Cuando llegué la performance ya había empezado, y Álvaro –el gestor de las jornadas– me dio un cojín, me entró a una sala que se intuía grande pero que estaba completamente a oscuras, me dejó allí y se marchó. Necesité unos 10 minutos de tránsito para adaptarme al espacio. Decidí no moverme porque sabía que no estaba sola en la sala. Hacía muchísimo calor. Se oían voces envolventes a las que, al principio, no presté mucha atención por mis expectativas en desvelar la situación y re-orientarme. Pero, con el tiempo, mi vista se adaptó a esa oscuridad y pude ver a la gente tumbada en el suelo cómodamente sin mirar a ningún punto concreto, algunos directamente con los ojos cerrados. Me ubiqué en un lateral y decidí aprovechar para relajarme y extraerme un poco del contexto de las jornadas. Visto en perspectiva, creo que agradezco el cansancio de esos días porque favoreció

un estado de somnolencia muy adecuado para la recepción de la performance-instalación. Algo parecido a los primeros estadios de la hipnosis o a los segundos antes de caer completamente dormida. Decidí dejarme llevar por el relato. La pieza sonora era *It took forever getting ready to exist*, una polifonía de las descripciones subjetivas registradas durante las *seeances*. Era una deriva que describía paisajes, acciones, sentidos, emociones, etc... Todo ello explicado por distintas voces que encadenaban relatos aparentemente autónomos, pero que iban formulando un viaje en el imaginario. En este estado alterado de la conciencia pude experimentar una transferencia de imágenes. Recuerdo esa experiencia como un estado de recepción y producción simultánea e imaginaria. De hecho, Maglioni y Thomson describen su trabajo desde la contaminación y el contagio a través del ADN del guión a la forma de las imágenes mentales que nos describiremos unos a otros, sus límites corporales, sus paradojas y sus potencialidades por medio de la exploración molecular del sonido, el lenguaje y los estados corporales. Un estado alterado donde se nos abre la posibilidad de devenir-película. Y aunque estábamos de pleno en el *sci-fi cinema*, la suma de esas psico-ficciones no dejaba de ser un espejo-documental del imaginario individual y colectivo. Creo que durante aproximadamente una hora me convertí en una sala oscura dentro de una sala oscura.

SFP –Al comenzar esta conversación nunca creí que podría aparecer la ciencia-ficción en ella. Nada más distante de las experiencias cinematográficas que tú investigas que uno de los géneros más vinculados a la industria del cine y su continua producción de películas para el olvido. Como ya sabes, la ciencia-ficción es uno de mis géneros favoritos, si bien para mí la ciencia-ficción es un medio especulativo y no tanto un género, como subraya Fredric Jameson en *Arqueologías del Futuro*. Se me ocurre que todas esas prácticas cinematográficas, además de desvincularse del aparato tecnológico tradicional del cine, también se alejan de su economía industrial y de su aparato de difusión. Sin embargo, cuando mencionas *Un amor de UIQ* no puedo evitar pensar en cómo Guattari, por radical que fuese su propuesta dentro del marco de la ciencia-ficción en los años 80 -cuando la física cuántica no era tan atractiva para el contexto artístico como lo es ahora-, intentó introducir en Hollywood el guión de esta película *que falta* con el fin de tener un mayor alcance social. Con este gesto, impulsado por un deseo, Guattari se posicionaba en uno de los dos bandos que han

construido la historia del pensamiento crítico a lo largo del siglo XX. Como cuenta Marcelo Expósito en una conversación con Valentín Roma -también con el cine como excusa o como detonador, esta vez refiriéndose al de Alexander Kluge-, mientras que una parte del pensamiento crítico ha rechazado de lleno la cultura de masas, construyendo una trinchera divisoria entre realidades, existe otra que ha intentado trabajar desde esa cultura de masas que ambas partes critican y, en última instancia, quisieran haber cambiado. Quizás podríamos decir que la cultura de masas se ha vengado de cierto paternalismo del pensamiento crítico, absorbiéndolo dentro de su campo de acción y convirtiéndolo en una opción más dentro del consumo intelectual.

Cada vez que alguien alude a *Un amor de UIQ* me pregunto cuál hubiera sido el desenlace filmico de este guión en caso de haber sido aceptado por Spielberg, su director ideal para Guattari. De haber sucedido, intuyo que no estaríamos hablando de UIQ en esta conversación, una película que se propaga desde su imposibilidad de ser llevada a cabo como tal. Una película que funciona de manera parecida a esa entidad subatómica la que se refiere, expandiéndose gracias al contacto humano y convirtiéndose en contenido conceptual sus diferentes modos de distribución. Y ahora me doy cuenta de que apenas hemos hablado de la distribución, un aspecto que tendemos a obviar cuando hablamos de prácticas culturales y que, sin embargo, es la condición fundamental de su existencia. No creo tanto en una esencia artística como en una continua puesta en circulación y contaminación de las obras, que también hace que algunas obras sean “más obras de arte” que otras. De hecho, la distribución es uno de los aspectos que señalabas como fundamental a la hora de analizar este «cine sin cine». ¿Qué sucede con la distribución cuando el cine se aleja de sus canales de difusión habituales? ¿Qué significa distribuir cuando el cine es, sobre todo, una puesta en escena que no se puede reproducir o hiperreproducir, ni mecánica ni digitalmente? ¿Qué es lo que se distribuye cuando no hay película que distribuir?

NGG –Para mí, lo radical de la propuesta de Guattari y Kramer es precisamente el gesto de insertar el guión en la industria de Hollywood. Intentar superar la frontera entre los dos bandos. Aunque desconozco su explícita voluntad al respecto, me gusta imaginar este gesto como una evidencia de dicha “puesta en circulación» de las obras y de la legitimación de algo en tanto que película. Y aquí me acuerdo del trabajo que pude realizar el pasado mes de septiembre junto a la artista e investigadora

Marian Garrido en su propuesta titulada *Abandon all art Now* (2017). En un momento de la conversación que mantuvimos, Marian diferenciaba la ‘cultura mutante’ de la ‘contracultura’ en base a un movimiento de posiciones. La cultura mutante, dice, «es aquella que mide su pervivencia en la manera de poder adaptarse a las formas que el capitalismo traza para absorberla. De esa manera cuando el capitalismo la integra, ésta ya se ha movido a otra posición para no ser alcanzada. Es pura supervivencia, igual que las especies que mutan.» Pero apuntaba que la cultura mutante no es necesariamente contracultural, que la moda (capitalista) es también mutante, y que en la cultura de masas –incluso en su contenido más *trash*– se pueden dar situaciones que trastocuen o perviertan mucho más las estructuras legitimadas por el sistema del arte que desde dentro del mismo. Recuerdo el caso que Marian expuso sobre cómo Loli Álvarez, Arlequín y Montse Páez estamparon su coche contra la Cibeles o cómo las dos giraldillas –mascotas olímpicas–asaltaron la ceremonia inaugural de los Campeonatos del Mundo de Atletismo (Sevilla, 1999) con el lema «*repatriation bask prisoners*» estampado en el pecho. Dos jóvenes se disfrazaron de giraldillas y consiguieron transgredir todas las medidas de seguridad de la ceremonia para llegar al escenario y conseguir así infiltrar y difundir su denuncia política en un evento que fue retransmitido a más de tres mil quinientos millones de personas –según apuntaron los telediaros–. Pero hablar de películas que se propagan desde su imposibilidad, películas que faltan, que son invisibles o que no han empezado aún, nos ubica de pleno en la distribución y en la posibilidad de ensayar otras economías audiovisuales. Por «economía audiovisual» me refiero a las imágenes y los sonidos como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos. En un sentido amplio, la palabra economía sugiere que el campo de la audio-visión está organizado a través de una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización incluye el ámbito de las relaciones sociales, desigualdad y poder, así como significados en torno a la comprensión de una comunidad compartida. Sin embargo, la economía audiovisual nos remite a los canales globales a través de los cuales las imágenes y sonidos -y los discursos sobre las imágenes y sonidos- fluyen en las diferentes regiones del mundo. Recuerdo que, cuando preparaba el dossier para aplicar a la convocatoria que me ha llevado hasta aquí, mi intención era partir de la noción de *circulacionismo* –estudiada por la artista alemana Hito Steyerl para referirse al paradigma en el que la utopía de internet ha sido sustituida por un mundo líquido e inmaterial de datos,

emociones y capital interconectado— para ver qué formas del cine contemporáneo pueden darse en su reverso. Es decir, ver cómo afecta este mundo inmaterial de datos y emociones propio de la hiperreproductibilidad digital a ciertas formas de reproducción y distribución del cine.

Cuando Lemaître y sus colegas llegaban a la sala de cine con más de una hora y media de retraso y, además, sin la película para proyectar, buscaban generar un debate: una situación. En los trabajos contemporáneos que aluden a esta idea situacionista de un cine que sucede (*happening*) como puesta en escena —en el sentido que le daba Antonine Vitez al teatro como brújula para orientarse en el espacio—, la escenificación teatral se activa como algo irreplicable, como una *mise en abyme* para despertar un tejido de relaciones de poder y documentar un presente concreto. Y en ese poder de *ver* imágenes juntos se nos abre la posibilidad de ser coreógrafos de nuestro imaginario individual y colectivo. Cuando una película es invisible, cuando no es algo que se ve sino algo que pasa, algo a lo que uno *asiste*, se genera una cierta resistencia a esta hiperreproductibilidad técnica a la que te refieres. Un cine imaginario que «se produce y se deja de producir al mismo tiempo», que diría Tino Shegal. Así, cuando el cine se aproxima a una «economía de las ideas» (una potencia abstracta), lo que se distribuye es nuestro imaginario, como un ejercicio de montaje crítico o reapropiación de estas imágenes que nos representan y que han sido instituidas sin ninguna reserva en su administración biopolítica. Dicho de otra manera, los que nos distribuimos somos nosotros, pero de manera diferente.

ANEXO III

LA REPETICIÓ SIMPOSI TEATRAL DE CRÍTICA D'ART



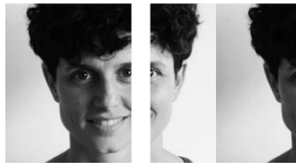
Maria
Ribera
↓
Boris
Groys



Pol
López
↓
Claire
Bishop



Isak
Ferriz
↓
Tea
Tupajíc



Ariadna
Rodríguez
↓
Roger
Bernat



Fèlix
Pons
↓
Óscar
Cornago

Associació Catalana de Crítics d'Art
Arts Santa Mònica – Barcelona, 2018

DIFERENTES Y REPETIDORES¹

ROBERTO FRATINI

En un iluminante ensayo de 1968, Gilles Deleuze dijo que sólo se repiten lo irrepetible, lo singular, lo diferente. Y que no es menos verídica la afirmación inversa: lo irrepetible, lo singular y lo diferente *sólo* se repiten: repetirse es, por decirlo así, la forma única y necesaria, que tienen, de afirmarse en su singularidad. *Repetirlos* conllevaría por ende el riesgo de trastocar o resistir el encarnizamiento activo (eso que Deleuze llamó *entêtement de la thèse*), la espontaneidad intransitiva del libre *repetirse* de todo cuanto sólo se repite y *se repite solo*. Si repetirse es la emancipación activa, el gesto positivo de liberación de las cosas, repetir las se parecerá más bien a un acto de de-liberación. A veces de-liberar las cosas es una manera bastante eficaz de *no* liberarlas. Por suerte, la frase “las cosas se repiten” no dice mucho sobre el sujeto real del verbo que contiene. Despliega si acaso una acción impersonal –en precario equilibrio entre libertad y deliberación - que no tiene seguramente nada que ver con la boga corriente y residualmente humanista de la *reapropiación*. Si algo la repetición premeditada e impersonal de-libera es, en el fondo, un impensable potencial de subjetividad en los objetos físico o factuales que se repiten– y un impensable potencial de objetualidad en los sujetos que los repiten. Cuando no se da esta metátesis o transacción (propia del pensamiento mágico); cuando no repetimos con vistas a consentir que las cosas *se repitan a su manera como efectos variables*, nuestras repeticiones no serán siquiera re-producciones, sino *producciones en serie de causas invariables*, y en resumidas cuentas pre-fabricaciones del sino del mundo,

¹ Este ensayo se ha escrito en el marco del proyecto de formación *La Repetició* (2018) dirigido por Núria Gómez Gabriel y producido con el premio de la Associació Catalana de Crítics d'Art en colaboración con centro de arte Arts Santa Mònica de Barcelona. *La repetició* es una «dramaturgia de concepto» en la que cinco actores son invitados a representar, junto con el público, la estructura dramática de un simposio de crítica de arte. Un lugar desde el que estudiar el heterogéneo panorama de las artes escénicas y su contribución en el marco de la producción artística actual a través del desplazamiento de los propios códigos estéticos. Interpretar lo que no somos o decir no lo que no hemos querido decir nos invita a explorar la posibilidad de diferir y expropiar nuestro relato identitario. Cuando esto pasa, la repetición se presenta como un ejercicio dedicado a la experiencia de la promiscuidad.

falsificaciones de su destino, amortizaciones de su parte genuina de singularidad. Entre una operación y otra habrá el mismo abismo que entre *Finnegan's Wake* y una recita de rosario. La insistencia de las cosas es diferente a *nuestra* insistencia. El *ostinato* del mundo no sabe de nuestra obstinación. La moral no es otra cosa que una negociación irrenunciable y desesperada entre ambas terquedades. Con tal de habitarla, el repetir fabricará siempre esta linde paradójica entre ética y estética. Y quedarán enigmáticas sus verdaderas intenciones.

‘Singularidad genuina’ no deja de constituir una expresión mal escogida, pasible como es de sugerir algún tipo de vínculo entre la idea de singularidad y la de ‘origen’ o ‘prototipo’: singularidad plausible será, en cambio, tan solo la que *revoca* las normas de identidad, desmantela el prestigio de las esencias, y desautoriza los protocolos de ‘contradicción’ u ‘oposición’ que acuden, como enterradores serviciales, a avalar ambos. Repetirlo (o que se repita), *no convierte lo singular en una generalidad*: lo singulariza. Repetir lo que es intrínsecamente *diferente*, significa repetir su *diferencia*, y por ende *diferirlo* - diferir, sobre todo, y postergar implacablemente la ceremonia mental que revelaría su diferencia como un disfraz de la esencia o de alguna clase de *verdad*. La repetición no crea ninguna *identidad* extensiva (por multiplicación serial) de lo diferente consigo mismo: sirve, si acaso, para dejar atrás todo cuanto supondría un límite a su *libre diferencialidad*; todo cuanto lo mantendría en el horizonte de una posible generalización. Solo una metafísica de tipo clásico (solo un pensamiento de las esencias) tildaría esta diferenciación *intensiva* de deformación, suponiéndole a la ‘forma de algo’ la virtud, descaradamente aristotélica, de representar la esencia de ese algo. El *diferenciador* de profesión, que es a la vez copista obsesivo y sofista irredento, sabe que la forma es *ya* una máscara, que detrás de esta máscara no existe ningún rostro que no sea una ficción santificada por la filosofía en un momento de pánico: «La repetición es realmente lo que se disfraza al constituirse, *lo que ne se constituye más que disfrazándose*. No se halla debajo de las máscaras: se forma de una máscara a otra» (Deleuze, 1968: 28).

El amanuense medieval gasta toda una existencia en la labor pesada de transcribir copias de copias de copias de prototipos perdidos. Esto no le impide abarrotar de marginalia (viñetas al buen tuntún, dibujos obscenos, garabatos, chistes y monstruos) los extrarradios blancos del cuadro de texto oficial. Tampoco le impide deformar,

censurar, rectificar, adaptar al gusto la letra del original. Ignora la filología, y el concepto de "original" le resulta cuanto menos nebuloso. Le juegan malas pasadas el mariposeo de las velas, el cansancio y la monotonía del escriptorium: faltas ortográficas, elipsis, omisiones, repeticiones de palabras. Si ya el texto gesticula el íntimo desasosiego del cuerpo inmóvil de quien lo redactó, las quimeras, los imromptus de los márgenes son en un cierto sentido la más infiel (y la más liberada) de sus copias posible: casi una metamorfosis. El amanuense es quien mejor conoce las insidias del "demonio del mediodía": acedia, melancolía y locura (Klibansky y Panofsky, 1964). Su descendiente lejano, el sujeto depresivo - esta clase extraordinaria de repetidor - no se contrista por ver que todo sigue "idéntico" bajo el sol, sino por la aguda percepción de que esta monotonía es diferente y monstruosa en cada momento: que el mundo no consigue ser monótono o predecible de una vez por todas. De no ser tan acuciante, sería simplemente ridículo. Los mayores cómicos fueron casos ejemplares de depresión crónica. Todos ellos poseyeron un repertorio público de gags que seguían siendo desternillantes por mucho que el público se las supiera de memoria; y un repertorio privado de gaps que seguían siendo desesperantes por mucho que la vida los repitiera casi sin variaciones.

El sofista irredento sabe que toda boda mística entre verbo y verdad es un insulto a la sensualidad arbitraria de las palabras. Si su filosofía baila con el lenguaje en el borde electrizante del sinsentido, es porque ama el lenguaje de la única forma acertada de amor, que es desconfiar de él. El linaje sofisticado de la diferencia está hecho de «reflejos, ecos, dobles, almas» (Deleuze, 1968: 7), y de *Doppelgänger*, sombras, fantasmas, *figuras*: cosas, todas, que entretienen una relación suficientemente oblicua con la identidad como para desatender todas sus pretensiones horizontales de ser lo que dice que es. La lógica que preside a este embrujo de repetir lo irrepetible no será por ende la del intercambio (que supone un baremo abstracto y general - en comercio esta generalización es el dinero -), sino de la del *don* (Mauss, 1950): que supone el impagable privilegio de responder a lo inconmensurable oblicua e inconmensurablemente. La misma lógica no apuntará propiamente a devanar *leyes* o *principios* de lo que se esmera en repetir, sino *paradigmas*: el paradigma es el sistema de signos cuya ejemplaridad no conoce generalidad, porque tiene el poder misterioso de

fundar su regla desatendiéndola (Agamben, 2008). Pensado en estos términos, el paradigma vuelve a ser monstruoso, porque no hay monstruo que no sea a su vez ‘prototipo de nada’, diferencia irreducible que, en cada instante, recrea y de-crea la impensable generalidad de la monstruosidad. Los monstruos no se reproducen: anti-genealógicos por definición, piden si acaso una y otra vez (*re-piten*) la precesión gratuita de *más monstruos*, más variaciones de lo innumerable. NO odiamos los monstruos por amor a la naturaleza y a sus ciclos benditos: amamos la naturaleza y sus benditos ciclos por pavor a los monstruos que pudimos ser.

Este terrible amor por la Madre Naturaleza es parte del incalculable patrimonio de errores en que la danza moderna ha mecido la parte peor de su ideología. La extraordinaria anti-modernidad de los devaneos neo-helenos de Isadora Duncan se debe a una lectura bastante apresurada de Nietzsche, quien en ningún momento, al abogar por el eterno retorno quiso encomendar el alma de la modernidad a los cuidados del Cosmos y de sus ciclos, ni suponerle a lo singular la majadería de ser “universal”. Eterno retorno significó siempre y solo “eterna diferenciación de lo concretamente diferente”. Si nos fijamos en la historia de la danza -fantasmagórica justa de complejos culturales y síntomas formales (es decir de repeticiones disfrazadas de originales), veremos que la danza más deprimente es la que se repite por falta de memoria; y que la más electrizante es la que pierde la memoria para repetirse más y mejor.

Asimismo, siempre que repitamos algo, será útil preguntarse si nuestra repetición es del orden litúrgico de la encarnación (el dogma que literalmente imbuye los protocolos de la mimesis de occidente, y que halla sus razones en la semejanza), o del orden gestual de la metamorfosis (el *accidente* que imbuye los protocolos del *mito* de occidente, y que halla sus azares en la desemejanza). Si en último análisis lo hacemos para vehicular, destilándola, la esencia de algo, o para activar, emborrachándola, *propasándola*, su diferencia. Si nos santificaremos santificando nuestros santos; o si damnándolos, nos damnaremos. Si pretendemos *unir* lo separado (por ejemplo armonizar pasado y presente), y ratificar los valores de la continuidad: o anhelamos *desunir* lo unido y exhibir el sacrilegio de la discontinuación. Si repitiendo afirmamos o revocamos la verdad de lo

que repetimos; y si al revocarla no estaremos exponiendo la mentira intrínseca (la monstruosidad, tal vez) del prototipo.

Los niños malintencionados que se esmeran en prolongar obsesivamente su caricatura de los ademanes y tonos de los adultos son maestros de insistencia y de mimesis. Insistencia y mimesis son también los dos formatos seminales - diacrónico y sincrónico - de repetición.

¿Acaso el día a día no nos ha enseñado que sobretodo digno de repetirse es todo cuanto no tiene en sí el poder de convencernos *una vez por todas*? ¿Acaso la poesía de la raza humana no ha sido la variación oceánica de un «te quiero» muy poco persuasivo? Acaso las plegarias acuciantemente repetitivas de nuestros cultos no han sido una manera de poner a buen recado, de someter a contabilidad una atávica falta de convicción? Dios es la respuesta única que nos ha permitido durante siglos no cambiar de pregunta.

Los niños malintencionados que acucian a sus papás con mil preguntas todas formuladas en el mismo tono, no están realmente interesados en la respuesta, sino en desenmascarar la ignorancia de su progenitor.

Siempre que repitamos, tendremos que preguntarnos si esperamos ser *liberados* por el original, o *librarnos de él deliberándolo: resurrección o insurrección*. Siempre que repitamos, estaremos abriendo paso a un *revenant*: a nosotros de decidir si queremos que protagonice una peli de semana santa, o un *serial* de terror.

En nuestro tiempo de *reenactments*, *reapropiaciones*, *refritos*, *reloadings*, *remakes*, *reposiciones*, la paradoja del revival no ha cambiado: no sabe bien si está rescatando una potencia moral (un ‘valor’ de cualquier orden, estético, político, documental, identitario, etc.), o si la está *estetizando*. En el primer caso nos hallaremos ante un estrategia causal; en el segundo, ante una *estrategia fatal* (Baudrillard, 1983). En el primer caso nos esforzaremos por rastrear el sentido de aquello que hemos decidido *revivir*. En el segundo nos esforzaremos por rastrear *sus sentidos*: la forma física y absurda de su concreción (porque la concreción es *siempre* absurda), su *virtud* preterintencional de ser y significar otra cosa. *Realizar*

una posibilidad y actualizar una virtualidad son operaciones, según Deleuze, harto diferentes.

Poned unas cuantas personas a hablar de cualquier tema. Al cabo de 10 minutos de conversación interrumpid la tertulia, y pedid que los diez minutos anteriores se repitan exactamente idénticos, con las mismas palabras y con los mismos gestos. Al cabo de unos minutos de este experimento (en el que la peña típicamente se sonroja, avergonzada no se sabe si por su incapacidad de recordar lo que dijo o hizo, o si por la impactante sospecha de insensatez que proyecta sobre todas sus palabras y gestos anteriores), volved a interrumpir, y pedid una tercera repetición.

La boga del *reenactment* y de la re-apropiación (verdadero karma de la danza reciente y no solo de ella), a penas disimula su cariz evangélico. Cuando los nuevos creadores deciden rehacer *tal cual* una obra maestra del pasado (o, en sentido más amplio, celebrar un *revival* de técnicas, modos y formatos que hicieron época) creen invariablemente rescatar un potencial utópico o una profecía que la historia habría desatendido. Por supuesto dicha utopía benignamente desempolvada suele ser de cariz socio-comunitario (no es de extrañar: la generación que se ha volcado con más pasión en estas rentables aventuras de reviviscencia es la misma que ha mamado de fuentes deconstruccionistas una vivaz hostilidad a la tradicional *coreografía* de autor y a las relaciones de poder que supone). De hecho, muy a pesar suyo (y a pesar de su humildad bienintencionada y santurrón), la operación de estos *pos-cursores* refrenda de una manera algo endeble y metafórica, más que contrarrestarla, la nueva Edad Media de precariedades que se les depara; y refuerza, más que debilitarla, la mentalidad religiosa que se exige a toda Edad Media. La respuesta del *revival* posmoderno a las incertidumbres *est-éticas* del presente no puede no recordar la más intuitiva de las respuestas socio-comunitarias que el Medioevo histórico proporcionó a las precariedades materiales y morales de entonces: el *cenobio monástico* (*koinós biós*, o ‘vida en común’), en el que la forma de vida ratificada por la ‘regla del orden’ no se concebía sino como *reenactment* formal y apasionado del ‘estilo de vida’ expresado en las gestas y vicisitudes del fundador de la orden misma (Agamben, 2011): La adopción voluntaria de una rutina de trabajo, oración y subsistencia, que se extendía a todos los pormenores de la vida diaria del grupo humano involucrado borraba

también, junto con la iniciativa y la perplejidad individual, cualquier fricción entre vivencia y regla. Exactamente como en los emocionados *revivals* de la actualidad, servía sobre todo para oponer a la marcha insensata de la historia un círculo virtuoso de duplicaciones, reproducciones, fijaciones de lo mejor.

Para excluir cualquier derogación a esta norma de repetición fehaciente, cundió en los mismos monasterios la praxis de la meditatio (meditación), que consistía en repetir mentalmente fragmentos de las escrituras, y en utilizar esta lectura mental para medir el tiempo destinado a los desplazamientos, los intervalos entre oraciones o liturgias, la duración de las labores prácticas.

El cometido principal del *revival* es, en un cierto sentido, renunciar al tormento de las causas (la receta de toda religión). Desde luego que esta abjuración de la causalidad sería una baza impagable, si en lugar de concebirse como un acto de conservación o capitalización, el *revival* llegara a imaginarse como una empresa de transformación y, si acaso, reciclaje: si renunciar a las causas presentes no sirviera el propósito de exponer precedentes nobles, pedigrís morales y *causas primarias*, sino de demostrar que esas causas primarias fueron, a su vez, *efectos secundarios*. Y si por ende, en lugar de ofrecer a la adoración de los feligreses la reliquia de una potencia (señalándola piamente como un impago, una posibilidad que aún puede realizarse), ofreciera el tesoro de una impotencia fundamental - de un fracaso, de un error, de un incumplimiento - y asumiera esta impotencia para jugar con ella, presentándola como un desafío: como una virtualidad actualizable.

Si tantos *revivals* actuales terminan por delatar patéticamente la nulidad estructural o la trasnochada banalidad de aquello que reviven es precisamente porque no renuncian al confort religioso de convertirlo en una *escritura*, cuando sería mucho más interesante tratarlo por el *mito* que es y el auto-engañó que fue (re-destinarlo, por ende, al juego infinito de la difracción y de la tergiversación). La *défaillance* del concepto podría convertirse en una buena razón de liberar el *perceptum* (y desatar el baile enmascarado de las recepciones y percepciones alrededor de los mitos fundacionales), pero en el actual clima de restauración religiosa, solo

consigue volcarse en *praeceptum* (precepto: regla salvífica, praxis consensual; o *liturgia* literal - servicio público).

Las vidas de santos poseían al menos la innegable ventaja de ser completamente inventadas. Esto las convierte en recuerdos del mejor tipo.

Como en psicoanálisis, puede ocurrir que la replicación consciente sea sucedánea de la incapacidad de anamnesis (y que la incapacidad de hacer historia busque remedio en las evidencias ‘místicas’ del *reenactment*): cuando sería mucho más intrigante y útil por un lado reconocer que nuestros síntomas son, a pesar de toda su variedad, una forma muy vital de repetición; y que la cura no será remplazar esta metamorfosis implacable liturgizando nuestras costumbres interiores, sino reconociéndonos irónicamente la autoría crepuscular e irresponsable de los patrones de repetición que nos perturban. Memoria y *re-loading* son operaciones casi opuestas.

El reenactment como variante de teatro de masas no tuvo otra finalidad (y no la tiene, en sitios como Gettysburg o Waterloo) que desalentar cualquier instinto seriamente retrospectivo: pasada en revista, coreografiada en los tableaux de masas, la historia no enseña nada - se enseña. No es de extrañar que, ahora como entonces, el sujeto preferente de estos divertissements temáticos sean las grandes batallas: no hay escenario más inmune a la dialéctica, más armónico con el carisma de la acción pura, más propicio a estetizar matanzas.

Se tratará, pues, de asumir que la repetición tiene sentido solo como determinación ulterior, *fracción*, de la virtualidad de diferencia que opera en el original; que si el ‘original’ es *original* por razones menos miserables que la cronología, es porque vehicula algo así como una ‘fractura’ primitiva (contiene en suma - igual que la guerra - la revocación o destitución de su propia originalidad). Esta fractura, esta falla o *fêlure* es lo único que merezca repetirse, y se repetirá precisamente como *difracción* y *diferimiento*. Donde haya ruptura, error y desafino habrá también una chance de difracción, subdivisión, articulación. Cada repetición *potenciará* esta impotencia fundamental.

Poned alguien a interpretar con todo lujo de detalle las palabras que alguien pronunció improvisándolas. El reenactment de una conferencia, de un diálogo, de una asamblea o de un *speech* sería una operación de este tipo. En este caso, el aspecto más intrigante del original será que aunque no se pueda bajo ningún concepto afirmar que quien dijo las palabras no fuera a la vez el autor de esas palabras, las circunstancias en las que se pronunciaron, y la vocalidad que las puso en existencia, en un cierto sentido difuminaron esa autoría, o la desplazaron: en ningún momento el autor pensó estar dictando el monólogo o diálogo al que ahora mismo un actor presta su voz por haber estudiado de memoria la transcripción de ese *impromptu*. El autor que escribe (incluso el peor) no dudará de haber conminado todo cuanto quería expresar a la mejor formulación posible. El orador (incluso el mejor) estará siempre íntimamente avergonzado del carácter sustancialmente aproximativo de las palabras que está empleando: por eso mismo, por este tanteo estructural del habla en comparación con cualquier acto de escritura, los signos hablados son siempre redundantes. La derrota tendencial del lenguaje es el aspecto más concretamente gestual del *speech* más acompasado. En el momento en que un intérprete llame en presencia esas lejanas improvisaciones sin el denominador oral que soldaba (a falta e mejores soldaduras) la voz original del hablante a su dictado original, ocurrirán dos fenómenos extraños: divisaremos mentalmente el discurso por el texto en que se ha convertido (y no ya ‘por quién’ lo dice); y reconoceremos la voz de quien pronunció el discurso por lo separada, perdida y ausente que es. La reconoceremos incluso mejor de cómo la conocimos cuando el autor nos hablaba en vivo y no sabíamos, precisamente, separarlo de sus frases. El *reenactment* habrá expuesto la fractura, la división entre cuerpo vocal y cuerpo discursivo, que ya anidaba en la incidencia originaria del acto público de habla, como un trazo de impotencia: atisbo de abdicación que se transparenta en toda forma de autoridad que, al no pretenderse ni autoría ni mandamiento, se halla completamente huérfana de soberanía (la incomodidad del orador es el síntoma más inequívoco de este déficit estructural de soberanía). Cada hablante edita en clave de impotencia las figuras de desdoblamiento que Ernst Kantorowicz ilustró al reconstruir la arqueología del concepto de soberanía (Kantorowicz, 1957). El cuerpo político del discurso (que es por definición inmortal, y que en cambio muere un poco más en cada reencarnación); el cuerpo físico de la voz (que es por definición mortal, y que en cambio vive un poco más en cada metamorfosis).

Imagino que a esto se refería Marx cuando habló del efecto trágico o cómico (por no decir farsesco) de los patrones de repetición expresados por la historia. Imaginemos la emancipación como un guión de este tipo: proyecto de algo (programa de deseo, o *deseo de programa*) que las generaciones interpretan como pueden, en una especie de *reenactment* abocado al fracaso. El aspecto más alentador de este fracaso (tan repetidamente desalentador a lo largo de los 300 últimos años de historia), es que conmina a nuevas generaciones el desafío de ser mejores intérpretes de este drama nunca escrito: y les conmina igualmente la necesidad de revivir el antiguo guión de la única manera posible: transformándolo, diferenciándolo, *difiriéndolo* nuevamente. La gran ansiedad de los regímenes que se trocaron, apagándolas, sobre revoluciones aparentemente exitosas, por organizar el *reenactment* masivo y coreográfico de los eventos sobresalientes de la sublevación (las fiestas revolucionarias del Terror francés; las reproducciones masivas de la *Toma del palacio de invierno* en el régimen soviético) cumplía con este simple propósito: dar por concluida la emancipación, y exorcizar toda eventualidad que se la percibiera como una virtualidad digna de ulteriores conatos de actualización. Congelar el plasma germinativo, la promesa de metamorfosis (que es también una promesa de incumplimiento) de la revolución. Cuando Benjamin afirmó que cada colectividad representa el sueño de la colectividad que la ha precedido, no estaba precisamente supeditando la relación crónica entre generaciones a un orden de realización, sino a un orden de metamorfosis.

El *Reenactment* de tipo tradicional se limita a colectivizar la paradoja narcisista por la que «actuar en la imagen en la que me veo» funciona como un transfer autoerótico. Es el ego *reloaded* - o ego *rey-loaded* al que nos ha dado acceso la telemática; la miserable soberanía, el ‘corazón de tinieblas’, del que disponemos en el mundo virtual, cuando exudamos la precesión de nuestros avatares, casi siempre perversos y polimorfos). Ahora, el desafío de la clase obrera fue siempre el de elaborar una voz que fuera colectiva sin resultar ni anónima ni onomatopéyica. De aquí su aventura propio-ceptiva y didáctica: apostando por verse distintamente, ella sola puede enseñarse el lenguaje inaudito de las nuevas reivindicaciones, y no lo conseguirá de no confiar al diálogo este auto-aprendizaje. La asamblea obrera se convierte así en el reflejo lingüístico y auto-didáctico, en la dromología por excelencia de la *condición* obrera - y de su *condicionalidad* y transformabilidad (es esta conciencia de la condición propia la que permite *dictar condiciones*). Basada en la solidaridad pragmática (por la que me veo

representado en la condición socio-económica de quien *habla por mí* mientras *hablo por él*) es ya, en sí, en el sentido más cabalmente etimológico, una forma del *reenactment* imperfecto: no ya el desempolvamiento carismático de una batalla ya ganada o perdida, sino la puesta a punto, la continuación y la no-consumación de batallas que no terminaron en ningún momento: la actualización de una virtualidad esperanzada, de un guión que sigue esperando (y conjurando) una interpretación definitiva. Si hay algo mágico en la voz del que comparte la reivindicación de un derecho, es que al hablar *por todos* está admitiendo a este referente colectivo la máxima apertura posible de la muchedumbre: la virtualidad de quienes aún no ha nacido.

La dialéctica que brota de la urgencia del combatir no desarrolla plenamente su potencial de objetividad, su sensatez pública, su intemporalidad, que reactualizándose (y volviendo a in-cumplirse) en una voz *otra*: una voz que recoja su legado de programas e impotencias, y se limite a ‘portarlo’, a ‘entregarlo’; su esfuerzo no será imantar la actualidad del texto con una interpretación persuasiva, que sólo garantizaría el glamur de la reviviscencia, sino de subrayar en el presente que las palabras no han perdido validez porque pronunciarlas ya había sido, en su tiempo, un acto de separación, de emancipación entre cuerpo y discurso, entre contingencia y generalidad.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2008): *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2011): *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer IV,1*, Vicenza: Neri Pozza.
- Baudrillard, Jean (2007): *Le strategie fatali*, Milano, SE. [ed. or. Grasset & Fasquelle, 1983. Trad. D’Alessandro, Sandro]
- Deleuze, Gilles (2003): *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France [Ed. or. 1968].
- Kantorowicz, Ernst H.(1985): *The King’s Two Bodies. A study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press [ed. or. 1957]
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin (1983): *Saturno e la malinconia* (trad. Federici, Renzo), Torino: Einaudi. [ed. or.1964, *Saturn and Melancholy*, London: Nelson & Sons]
- Mauss, Marcel (1990): *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*, New York: Routledge. [ed. or. 1950, *Essai sur le don*, Paris: Presses Universitaires de France]



La Repetició, Núria Gómez Gabriel, 2018

FEBRERO – MARZO, 2018

