09. Una pregunta, *ese apenas* gesto[1]

marie bardet.
Universidad Nacional de San Martín
Argentina · Francia

//

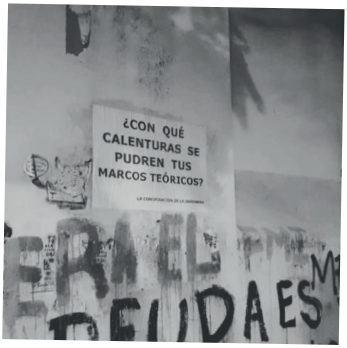
«Cuando escribo de noche, soy consciente de *la luna*, Coyolxauhqui, flotando sobre mi casa. La imagino *muerta y decapitada*, *una cabeza con los párpados cerrados*. Pero luego sus ojos se abren *y la miro dar luz a los lugares oscuros*, la veo iluminarlos. Escribir es un proceso de descubrimiento y de percepción que produce saberes y *conocimiento*. A menudo soy llevada por el impulso de escribir algo, por el deseo y la urgencia de comunicar, de dar sentido, de que las cosas tengan sentido, de crearme a mí misma a través de este acto productor de conocimiento. Llamo a este impulso "la imperativa Coyolxauhqui": una lucha por reconstruirse a una misma y sanar los *sustos* productos de heridas, traumas, racismo y otros actos de violación que *hechan pedazos nuestras almas,* nos dividen, disuelven nuestras energías y nos acechan. (...) Lidiar con la falta de coherencia y estabilidad en la vida, así como el aumento de las tensiones y conflictos, me motivan para procesar la lucha. La aguda angustia mental, emocional y espiritual me motiva para escribir mi/nuestras experiencias. Más que eso, mis aspiraciones hacia la integración mantienen mi cordura, una cuestión de vida y muerte. Lidiar con *(des)conocimientos*, con lo que no quiero saber, abrir y cerrar mis ojos y oídos a las realidades culturales, expandir mi consciencia y mi percepción, o rehusarme a hacerlo, a veces, resulta en el descubrimiento de la sombra positiva: aspectos ocultos de mí y del mundo. Cada molestia es un grano de arena en la ostra de la imaginación. A veces, lo que se acumula alrededor de una molestia o una herida, produce una perla de gran revelación, una teoría.

(...)

1 Una primera versión de este trabajo fue presentado en *IV Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, 4 al 7 de agosto de 2021 - Lima, Perú*

Utilizando un enfoque multidisciplinario y un formato "narrativo", teorizo sobre las luchas propias y ajenas por la representatividad, la identidad, la propia inscripción y las expresiones creativas. Cuando "me hablo" en escrituras creativas y teóricas, estoy constantemente cambiando de posición –lo cual implica considerar *remolinos* ideológicos, disonancias culturales y la convergencia de mundos rivales. Significa tratar con el hecho de que yo, como la mayoría de las personas, habito en diferentes culturas y, al cruzar a otros *mundos*, giro hacia o me alejo de las perspectivas de cada uno; significa vivir en espacios liminales, en nepantlas. Focalizándome en la experiencia e identidad chicana/mestiza (mexicana tejana) en distintos ejes –escritora/artista, intelectual, académica, profesora, mujer,chicana, feminista, lesbiana, de clase trabajadora- intento analizar, describir y recrear estos desplazamientos identitarios. Hablar desde geografías de distintos "países" me vuelve una hablante privilegiada. "Hablo en lenguas" –entiendo los lenguajes, las emociones, los pensamientos y fantasías de las varias sub-personalidades que me habitan y los varios suelos desde dónde hablan. Para hacerlo, debo descifrar cuál persona (yo, ella, vos, nosotrxs, ellxs), qué tiempo (presente, pasado, futuro), qué lenguaje y registro, desde qué voz o estilo hablar. La formación de la identidad (que implica "leerse" y "escribirse" a una misma y al mundo) es un proceso alquímico que sintetiza dualidades, contradicciones y perspectivas desde estos diferentes yoes y mundos.»

— Gloria Anzaldúa



(fotos de la intervención callejera de "La conspiración de la jardinera", 2021, San Telmo, Buenos Aires)

Expansión de las preguntas al encierro pandémico (2019-2021)

Arropada, y desafiada a la vez, por las palabras de Gloria Anzaldúa en el prefacio titulado **Gestos del cuerpo –***escribiendo para idear* la Luz *en lo Oscuro. Re-escribir identidad, espiritualidad, realidad*[2], y partiendo junto con las imágenes de la intervención callejera colectiva de "La conspiración de la jardinera", me propongo trazar algunos esbozos de un des-orientarse pe(n)sando, retomando la "pregunta" como práctica epistemológica sensible de una "situación moviente" del pensar, en distintas situaciones.

Para llevar adelante la caracterización de ciertas "tonalidades" epistemológicas, somáticas, sensibles, políticas, conceptuales, del gesto de "preguntar", me situaré en el cruce entre varias experiencias: como "eterna" alumna de la práctica somática llamada "Feldenkrais"; mis experiencias dando talleres en distintos lugares del Abya Yala titulados en los últimos años "perder la cara" o "des-orientarse pe(n)sando" como una de las modulaciones de una investigación in-disciplinada del mismo nombre (que ha dado lugar también a un libro) transversalizando prácticas de movimiento en prácticas de pensamiento; prácticas de "no entrevistas" sociológicas llevadas adelante por Victoria d'Hers; otras prácticas somáticas desarrolladas alrededor mío; escrituras poético-teóricas como intervenciones de una cultura pública lésbica cultivada en los últimos años y microprácticas de revitalización cotidiana durante la pandemia de Covid-19 ; y, finalmente, una práctica de escritura a veces escénica muchas veces textual, pero

2 Traducción: Valeria Kierbel y Violeta Benialgo, Buenos Aires : Heckt, 2021 (Fe de Errata: el prólogo no se encuentra en el libro. Consultar con editorial para acceder a él)

también textural, con una inquietud insistente por lo conceptual atravesada por las interpelacions de pensamientos-prácticas feministas y *queer*/cuir, entre otras. Es en el cruce de estas inquietudes cultivadas desde una vida migrante iniciada en un pueblito campesino de Francia, y ahora anclada entre La Boca, al sur de la ciudad de Buenos Aires y otro pueblito de la provincia, al lado del arroyo del Pescado, que propongo poner a circular a través del texto algunos interrogantes en torno a las materialidades, los usos y los efectos de un preguntar al ras de la exploración sensible y de un "pensar con mover"[3] (casi sin mover) y sus "apenas gestos".

Escribir como la ocasión de volver a pasar por unas líneas de fuerza del trabajo de investigación-creación desde las prácticas artísticas, siempre entremezcladas con las prácticas pedagógicas: ¿cómo la práctica de la pregunta se ha convertido en una herramienta (¿o un juego?) vital, epistemológico, ético, poético, erótico, somático, político, que atraviesa mi práctica de pensamiento y de movimiento, de docencia y de escritura, entre danza y filosofía, desde los talleres hasta los libros?

¿Cómo pasé de la pregunta como guía de las exploraciones en movimiento en muchas clases, a proponer una práctica performativa de preguntas, en un taller en el CENART de la ciudad de México en octubre 2019, titulado "volverse sismógrafx". Consistía en una serie de acercamientos propioceptivos a los archivos, y terminaba con una apertura pública en la que los rastros de lo escrito durante el taller se presentaban en grandes afiches colgados, junto con la resonancia sonora de una letanía de

3 Cf. Marie Bardet, Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía, Buenos Aires: Cactus, 2012.

preguntas que surgieron durante una larga práctica de "Pequeña Danza"[4] torcida y revisitada. Les propongo intercalar la lectura de este texto con la escucha de ese archivo menor[5] de las preguntas que surgieron en el taller, a modo de ocasión para tomarse el tiempo de encontrar un modo de escuchar, ¿en qué postura podrían escuchar? ¿y leer? ¿con qué respiraciones? ¿en qué contextos? ¿se puede escuchar al biés de la pantalla/página? ¿cómo hacer de la escucha la ocasión de perder la frontalidad, focalidad y centralidad del imperativo oculocéntrico reforzado por una vida de pantalla?

¿Será haber quedado "atónita" por la envergadura de una pandemia mundial en 2020 que duró más que todo lo imaginable lo que ha exacerbado el "tono" interrogativo en mi búsqueda? ¿será porque tomar la palabra "pública" desde la intimidad de mi casa durante más de un año y medio me hacía terminar a menudo cada clase, cada conferencia con más preguntas aún y enventualmente algunas lágrimas de un lado u otro de la pantalla me ha

4 Práctica de sensación/acción estando de pie sin hacer más que seguir todo lo que ya se mueve, propuesta por Steve Paxton en los años 60 en Estados Unidos y retomado con muchas variaciones en las prácticas de Contact Improvisación. Así la describe él en un diálogo con Nancy Starck Smith "La política de la reciprocidad", en Caterina Daniela Mora Jara (et al.) Improvisación en Danza: Traducciones y distorsiones, Buenos Aires: Segunda en Papel, 2022 : "Steve Paxton: No podés controlar. ¿Entendés la palabra "control" como algo que no es parte de la política de reciprocidad? Sería más influir [N: Mmmm.] Es más parecido a invitar. Aún así, requiere de dos personas, pero no es una cuestión de guiar; es una consecuencia de seguir. Entonces, si tenés dos personas que son seguidores, "¿qué siguen?" es la pregunta.

5 https://drive.google.com/file/d/1V9hR8uFNBhE-9GHL7k-p36KazuJQbJkKj/view?usp=sharing

vuelto más sensible aún en las modulaciones epistemológicas del preguntar? ¿será por la zozobra que agujereó nuestras lenguas y apretó nuestras respiraciones dejándonos *apenas* pensando, *apenas* hablando, en días donde se superponían todas las actividades: dar clase, cocinar, limpiar, leer, dar un baño, tomar un baño, escribir, armar la cama, llorar, enviar mensajes, armar proyectos, responder llamadas de amigxs, acompañar(se) los afectos, ocupar el rol de maestra de escuela en casa, lavar el piso, inventar algo de comer por enésima vez, levantarse a la mañana sin ganas, acompañar tesis, leer las noticias todos los días, coger por teléfono, no lograr escribir, seguir escribiendo, levantar el ánimo (propio y ajeno) con un empujoncito, regar (atosigar) las plantas, dejar que se pudra todo (el compost, la masa madre, el kéfir, el ánimo, el enojo, las relaciones...)?

Me interesa aquí proponer un recorrido de escritura de esas trayectorias de investigación en artes con preguntas para intentar compartir lo que se fue trazando, "constantemente cambiando de posición –lo cual implica considerar *remolinos* ideológicos, disonancias culturales y la convergencia de mundos rivales", para retomar la voz de Gloria Anzaldúa que abría el texto.

¿Cómo se encuentra entonces intensificada lo que venía ya siendo una práctica de la pregunta en mi aprendizaje de la técnica feldenkrais, en mi práctica docente, en conferencias en movimiento, en mi escritura y en una correspondencia teórico-erótica por mensajitos[6]? ¿será la afirmación temblorosa de una epistemológica el pe(n)sar "desde", "entre", "en el medio de", "mientras" los ges-

6 Cf. Marie Bardet y val flores, *Modos de ahuecar(se)*, fanzine autoeditado, 2021

tos, -en su sentido de transversalidad material/inmaterial y sus relacionalidad ontológica radical- más que “sobre” “el” “cuerpo” , (tal como lo planteamos en la creación de la maestría en Prácticas Artísticas Contemporáneas de la EAyP-UNSAM desde 2020) un camino que lleva afinar un “arte de la pregunta”? ¿qué concepto y práctica de “des-orientación”, de una pensamiento que se desvía de las narraciones de la conquista del eje vertical, falo-logo-hetero-céntrico se pliegan en las “consignas” o “guías” de prácticas corporales y las pueden tensionar entre su efecto de consignas, de orientación y su potencia de suspensión de los criterios habituales de observación y percepción? ¿habrá en esa tensión que busca el tono de la pregunta una línea de investigación de las (des)orientaciones en la creación por fuera de la oposición binaria orientada/desorientada? ¿será la fina y discreta escultura de las preguntas en una clase uno de los gestos que, prestando atención al *apenas*, puede rajar de los binarismos comensurable/incomensurable, winner/looser, éxito/fracaso, improductivo/productivo?

En este sentido, ¿qué hace Victoria D’hers cuando lleva adelante con un equipo de investigación en el Instituto Gino Germani de Buenos Aires, sus “entrevistas bailadas” y propone responder las preguntas que hace en las entrevistas que realiza con poblaciones que viven en contextos de precariedad económica y ecológica con un movimiento, un desplazamiento en el espacio, como “pre texto” para la palabra hablada? Tal como ella propone pensar, qué “abre” y qué “cierra” en las narrativas que surgen luego de hacerse movido, como material que puede “interpretar” la socióloga que es[7]? ¿Habrá allí una revisión del

7 Victoria D’Hers y Cecilia Musicco, “La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en

arte de la pregunta que es menos "encuesta" y más una epistemología crítica desde una sociología de largo aliento sobre los cuerpos y las emociones en la relación con la ciudad y el medioambiente en las llamadas "afueras" de la ciudad de Buenos Aires?[8] ¿Cuánto operó en esa (contra)metodología a tientas desarrollada en las entrevistas bailadas su práctica de docente y formadora de yoga, y su mirada crítica sobre los efectos de colonialidad en los tráficos de prácticas y pensamientos?

¿podremos entonces también repasar nuestra lengua por algunas preguntas como modo de "hacerse una brújula ética y estética" a la que invita Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga boliviana, o más bien "sociochola" como propone decir, y alentar ahí ese "efecto autoral de la escucha"[9] que subraya clave en su propio camino?

¿Se puede afinar una escucha epistemológica cuando guíamos una práctica de investigación, de exploración, e insistimos en su situación en un contexto? ¿qué resuena de las múltiples interpelaciones epistemológicas y éticas en los huecos de los signos de una pregunta cuando es desviada de su función de interrogatorio y que se vuelva apertura de sentido (estirando la palabra sentido en una continuidad que va de la sensación a la significación)?

¿será insistir en las preguntas para agujerear una escucha una de esas "artes queer de la atención a lo desviado,

torno a las "Entrevistas Bailadas" ", Revista ASRI, número 9, 2015. (disponibles en "Entrevistas Bailadas" https://vimeo.com/110654774 https://vimeo.com/121487328, https://vimeo.com/174659382)

8 Trailer videos de esta práctica: https://vimeo.com/110654774 https://vimeo.com/121487328 https://vimeo.com/174659382

9 Silvia Rivera Cusicanqui, en Verónica Gago, "Contra el colonialismo interno", *Anfibia*, 2015

lo torcido, lo no dicho, lo borrado" tal como las nombra y práctica val flores en su texto "*Huellas en mí*. La infancia como una pregunta que escucha"[10] desde su experiencia de escritora, ex-maestra, tortillera y activista lesbiana feminista cuir prosexo del sur del sur?

Propongo des-en-volver aquí 3 direcciones en las que retumban mi repaso por la pregunta, en un ímpetu sostenido sobre mi lectura de Haraway de volvernos respons-habile de cómo miramos y hacemos lo que hacemos, en nuestras prácticas de pensamiento necesariamente situadas, fragmentarias, parciales, etc… Quisiera ahondar entonces ese rasguño de otra (no)cardinalidad, con la incomodidad de no hacer de la pregunta una nueva receta lista para aplicar en cualquier lado, "desde ningún lugar", sino con la apenas ilusión de que podrá abrir el espacio suficiente entre nosotrxs hoy para que retumben sus propias preguntas, y que tomar la voz puede ser volverse caja de resonancia de experiencias siempre un poco propias, siempre un poco ajenas.

- 1/ La pregunta como ejercicio de un pe(n)sar en las prácticas somáticas.
- 2/La pregunta cómo agujero de transvaloración en las repartijas sensibles.
- 3/ La pregunta como gesto pertinaz de un interrogar de un pensar y escribir situado más que hacer de la teoría una receta.

10 val flores, "*Huellas en mí*. La infancia como una pregunta que escucha". Texto presentado en el Conversatorio "Infancias y diversidades" sobre Géneros, Salud mental y Consumos problemáticos, compartido con Valeria Paván y Máximo Uriel Toledo. Hospital Nacional en Red Lic. Laura Bonaparte. Especializado en Salud Mental y Adicciones. CABA. 29 de julio 2021.

1 / La pregunta como ejercicio de un pe(n)sar en las prácticas somáticas

A menudo, en las primeras clases de Feldenkrais que unx toma, la persona que guía la sesión suele empezar aclarando que todas las preguntas que va a formular no hace falta contestarlas: se pueden contestar con una sensación, con una palabra naciente, no formulada. Son una guía para la sensación más que un interrogatorio que contestar; tal vez es sobre todo, para mí, un indicio de que sensación y pregunta tienen modos de ahuercarse en común. Podría ser reencontrando una voz lejana, la de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, una voz que acompañó mis primeros pasos entre danza y de escritura filosófica, cuando dicen: "*toda sensación es una pregunta aún si solo el silencio le contesta*".

En esa primera vertiente de la práctica somática de las preguntas, tal como intentamos formularlo con Isabelle Ginot en una investigación colectiva de largo aliento con el grupo Sompa&Po desde 2011, pensando las clases grupales de Feldenkrais y las implicancias sociales y políticas de sus usos actuales: "se trata menos de remplazar un « mal hábito » por uno bueno, un movimiento por otro, sino más bien de hacer la experiencia de la variabilidad del proceso de puesta en movimiento. Para decirlo de otro modo, ese trabajo busca inflexionar el proceso: si hay un cambio, es un cambio a través de la experiencia de la variabilidad mucho más que el aprendizaje de diferentes variaciones: «hay que entender que no apuntamos simplemente a sustituir una acción por otra (lo que llamamos "estática") sino que apuntamos a cambiar el modo de acción, es decir a actuar son la "dinámica" y el proceso de la actividad en general» (Moshe Feldenkrais, «Aspects d'une technique : l'expression corporelle»). El arte de esta atención,

y de la formulación de estas preguntas que se enuncian sin necesariamente buscar volverlas la medida de algo se encuentran en el meollo de desafíos que inquietan la cuestión de la sensación." [11]

Feldenkrais, como muchas otras prácticas que se corren de hacer del cuerpo un objeto de entrenamiento como herramienta, trabaja sobre la variación y modulación de las tendencias a moverse más que la adquisición de un vocabulario de movimiento; a una atención diferencial unas tendencias más que la consciencia de un movimiento como recorrido efectuado; a desarrollar una atención relacional más que una "consciencia de" un objeto. Esas técnicas llamadas "somáticas", occidentales y occidentalizadas, son abrelatas de la mecanización de los gestos, a la vez que, muy paradojalmente, siempre en tensión con algunos de escritos de Feldenkrais en este caso muy orientado por la utilidad, y el progreso de una eficiencia al nivel individual y luego social. Esa tendencia es la que volvemos a encontrar en muchos de sus usos actuales en técnicas de *managment* o industrias del bienestar individual en nuestras sociedades de explotación capitalista, y la dificultad incluso que nos encontramos más ampliamente en ámbitos institucionales de trabajo social o médico donde reina la grilla de evaluación. Proponemos insistir en su carácter situado, relacional, disruptivo de las normalizaciones corpora-

11 Marie Bardet, Isabelle Ginot. "Du changement à la variabilité. L'invention du temps dans la séance Feldenkrais". Isabelle Ginot. *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, 2014. Pp (Il existe une version en anglais de ce texte: Marie Bardet, Isabelle Ginot. Habit and change: discovering the present. An essay on the invention of time in Feldenkrais method: learning through movement, questions of temporality. Writings on Dance, Victoria: Australia, 2012, Summer (n° 25), p. 10-29)

les y de los utilitarismos extractivistas bajo el término "ecosomáticas"[12]. Prestar atención al *apenas* gesto más que la toma de conciencia de un mejor movimiento, para cultivar en ellas una ocasión para resistir las lógicas resultistas y exitosas.

¿Será de ahí que la trayectoria de preguntas que quiero retomar aquí se fueron inclinando por preguntas el "¿cómo?" –(no)nos movemos- más que el ¿qué? -movimiento debemos hacer? ¿será también de ahí que se saben paradojales, arriesgadas, sin garantía, ni asegurada de ser, de por sí, emancipatorias?

12 Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, "Introducción", en *Ecosomática, Pensar la ecología desde el gesto*, Buenos Aires: Segunda en Papel, 2025 (en prensa): "El término "somática" fue propuesto en la década de 1970 por el filósofo Thomas Hanna para designar un conjunto de prácticas que suelen llamarse "prácticas corporales suaves", que proponen aprendizajes del movimiento y de la acción en los que se subraya el rol central de la percepción (del sentir, de la sensación, de la "toma de conciencia", etc.). Estas prácticas múltiples –a menudo desarrolladas, primero, por sus fundadores y fundadoras para satisfacer una necesidad personal y, luego, extendidas a un enfoque educativo dirigido a todxs– hoy constituyen un campo que puede ramificarse en distintas direcciones: lo terapéutico, lo estético (lxs artistas recurren regularmente a ellas) o, incluso, el desarrollo personal. Hanna define la somática como "el arte y la ciencia de los *procesos de* interacción sinérgica entre la conciencia, el funcionamiento biológico y el entorno". Se aleja del sentido biológico, psicológico o médico del soma, e insiste en un cuerpo hecho de relaciones. Feldenkrais, por ejemplo, especifica que la acción del método que creó se refiere a la relación entre "[...] el esqueleto, los músculos, el sistema nervioso y el entorno". Nuestros trabajos anteriores siguen intentando describir uno u otro aspecto de esta dimensión relacional fundamental de las somáticas, demasiado implícita, a menudo: las somáticas no trabajan tanto "sobre el cuerpo, como objeto único, definido y separado, sino sobre una relación múltiple y más amplia", sobre una trama relacional en la que "cuerpo, pensamiento, afectos, emociones son indisociables"."

Sino que son a cultivar de manera situada y contextual, como pócimas inesperadas más que recetas prometedoras, y la escucha afinada: ¿en qué esa fuerza interrogativa que este "método de la pregunta" permite interrumpir los procesos habituales más que enseñar un nuevo movimiento "mejor" que reemplazaría otro malo? ¿Cuáles son los tonos de la voz y la poética de la pregunta que sostienen esa "exploración de la viarialidad"? ¿será ahí en esta práctica que se cultiva un arte de la atención que implica *y acompaña* un cambio epistemológico tanto como metodológico, que infiltra las prácticas de investigación y creación, y los modos de tomar la palabra y la escritura?

Ahora bien me gustaría, para seguir ahondando cómo nos autorizamos a hacer pasar este arte de los procesos de aprendizajes somáticos en nuestras metodologías investigativas, detenerme un rato en una intersección singular entre estos métodos de la pregunta y el hecho de dar y tomar consistencia cada "apenas gesto". Es decir ¿cómo se entrelazan la inquietud por dejar de hacer del cuerpo un *objeto* de investigación, un "foco" del pensamiento demasiado marcado por una perspectiva cartesiana dualista y considerarlo más como una situación material, sensible y moviente del pe(n)sar, la apuesta a una atención a las tendencias a movernos y sus variabilidades tonales incomensurables más que a una consciencia "del cuerpo", o "del movimiento", como vocabulario cerrado de entrenamiento, con los ensayos en el arte de la pregunta como aguijón de des-orientación pe(n)sando?

Le moindre geste (que decido, tercamente, traducir por el incómodo "apenas gesto", y no "el menor gesto", para sostener algo del *moindre* en francés, que no es *mineur*), es el título de una película del 1971 Fernand Deligny sobre su trabajo junto a Yves en las casas comunitarias de vida con niños y niñas "autistas" en sur de Francia en los

años 60 y 70. Ese "moindre" es también el título del libro de David Lapoujade sobre el filósofo Etienne Souriau *Les existences moindres*[13], que propongo seguir la huella en su traducción desviándola hacia el "apenas". En efecto, a lo largo de mi trabajo desde las técnicas somáticas tales como Feldenkrais, en las que la referencia constante a la Ley de Weber-Fechner sobre la relación estímulo/sensación establece condiciones de aprendizaje por diferenciación a partir de movimientos "menores", "mínimos" (y no una normativa moral y estética de hacer poco, suave y lento siempre), en esta trayectoria herética que des-hace una historia de la filosofía occidental desde preguntas dis-locadas y des-centradas, me interesé por el mundo de Gustav Fechner (su *Anatomía comparada de los ángeles*, en los albores de la sicología en la Alemania de la primera mitad del siglo XIX, a la par de sus estudios piscofísiológicos) y cómo establece efectivamente la sensación como un pasaje de umbral de los "apenas" (*barely*) perceptible, y permite volver a abrir algunos intersticios donde hacer palanca en el establecimiento europeo de una lógica resultista, progresiva, clara y distinta. [14]

¿Habrá entonces en esa frase que me vino una de esas mañanas que parecen hoy lejanas del "Aislamiento Social Preventivo Obligatorio": "hacer cada uno de los apenas gestos que están a mano", una manera de convocar un imaginario material somático para vivir un presente desde un *apenas* gesto que no es ni grande ni pequeño? ¿habrá

13 traducido en español como *Las existencias menores*, en Buenos Aires, por la editorial Cactus, en 2018

14 Ver: "Un pensamiento cuando se pone sensible", in Gustav Fechner *Anatomía comparada de los ángeles. Sobre la danza*. Buenos Aires: Cactus. Coll. Pequeña Biblioteca Sensible. 2017, pp 81-111.

en esas prácticas vitales unos ensayos de gestos y pensamientos que, rajando de las oposiciones activo/pasivo, grande/pequeño, productivo/improductivo, éxito/fracaso, abren espacios para ensanchar los lugares no medibles de la vida y contaminar con ellas las prácticas de investigación? ¿podrían esas posiciones no heróicas, esas maneras al biés de poder y *no* poder "poner el cuerpo", abrir otras temporalidades/otras espacialidades en las que tal vez se puedan crear otros tipos de alianzas transversales entre modos de vidas, que aparezcan dentro de esa crueldad totalizante? ¿serán umbrales de emergencia de *apenas* otras interrogaciones?

2/ La pregunta cómo agujero de transvaloración en las repartijas sensibles

La pregunta se ha convertido en estos años en un modo de suspender ciertas evidencias que parecían establecer los puntos cardinales de los espacios a los que llegaba para dar un taller, acompañar un proceso creativo, emprender una investigación, esbozar una escritura, como por ejemplo la diferencia absoluta entre movimiento e inmovilidad, la oposición lógica y política entre actividad y pasividad, entre grande y pequeño, entre hacer y pensar, entre crear y escribir… La pregunta se volvió gatillo incomodante para cosechar los apenas gestos que me rodeaban y hacerlos circular en otros espacios.

¿Qué *apenas* gestos aparecían leyendo a Elian Chali, artista visual y activista del colectivo disca "Torceduras y Bifurcaciones" de Córdoba, Argentina, cuando escribía en junio del 2020: "Y prefiero el silencio y me quiero aburrir y exijo mi derecho a fracasar en el encierro. Que nos dejen habitar la angustia que tanto nos enseña y que no nos obliguen a entretenernos si no podemos. Que recorriendo

mis adentros, los más oscuros de ellos, recuerdo que mi práctica, mi vida, también está en los momentos tristes, en los agujeros negros. Que la fragilidad emancipatoria ofrece otro tiempo. Que la frustración como emoción epocal, también puede ser terreno para reverdecer. No propongo un romance con la depresión ¿pero maquillar nuestras lágrimas no es celebrar la autoalienación? »[15] ?

¿Qué alianzas bizarras aparecían para sostener y dejar caer también nuestros músculos cansados, nuestras nucas tensas por los ojos clavados horas en pantallas, y las lumbares que se volvieron prótesis de las sillas frente a las compus si recordamos que el gesto de sospechar de la repartición de lo que es productivo y lo que no es un gesto feminista que retumba en las discusiones políticas por lo menos desde las disputas con el marxismo italiano que llevaron con su filosofía a martillazos las feministas italianas como Carla Lonzi en su *Escupamos sobre Hegel*? ¿cómo desanudar con voces y gestos feministas "aguafiestas" los imperativos de productividad al mismo tiempo que los de reproducción obligatoria? ¿cómo pensar al mismo tiempo los cuidados domésticos esencialmente llevados adelante por quienes nos criamos bajo los códigos del género femenino y poco reconocidos como "productivos" por un lado, y una crítica radical a los ideales de éxito y productividad que regulan económicamente y afectivamente la vida bajo el régimen neoliberal, por el otro? ¿cómo disputarle a la repartición capitalista, colonial y patriarcal la valoración de lo que es productivo sin morir en el intento de probar que todo lo que hacemos es productivo y volvernos super-heroínas exitosas?

15 Elian Chali, "Elogio de la improductividad", publicado en el sitio Lobo Suelto, 11 de junio 2020

¿Qué gestos, qué palabras, qué imaginarios afectivos podían emerger de una cocina del pe(n)sar en esta situación de "crisis" arrasadora que no alimenten ni el gran ideal de productividad del emprendedurismo de sí misma, ni la sonrisa beata de la gran aceptación de las cosas como son algunos llamados que saben poco de sabiduría oriental a la vida "zen"? ¿Cómo no abonar los ideales de cuerpos invencibles, heróicos, que plagan los discursos sanitarios, higienistas, capacitistas, de nuestras sociedades y se filtran hasta nuestros imaginarios activistas y artísticos de cuerpos victoriosos que "ponen el cuerpo"?

¿Habrá entonces en este socavar las repartijas y los imaginarios de lo que (no) "puede" un cuerpo, en habitar la vulnerabilidad como espacio donde también se puede pe(n)sar, en habitar los *apenas* gestos, y en practicar la pregunta como uno de esos apenas gestos a la hora de tomar la palabra, el cruce exacto entre perspectivas feministas y perspectivas anti-capacitistas? ¿cómo dejar agujerear nuestras palabras con las voces que vienen pensando y resquebrajando los muros capacitistas de nuestras sociedades?

El 17 de septiembre 2020, la "plataforma de imaginación política *Torceduras y Bifurcaciones*[16] organizó desde la ciudad de Córdoba el tercer encuentro de su Foro de Corporalidades Políticas. Con el alias MORBO FETICHE DESEO y el título "*Poéticas corporales, liberación sexual y fiesta como trinchera política*", nos invitaron a emma song, Nicolás Cuello, el Colectivo Queen Cobra y a mí, a conversar desde y en plena pandemia en Argentina, a partir de una serie de preguntas:

16 https://torcedurasybifurcaciones.org/que-somos/. Cf. También: https://latinta.com.ar/2020/11/24/torceduras-bifurcaciones-corporalidades-politicas/

"¿Qué lugar ocupa la diversión en el imaginario social? ¿Qué significa la oscuridad de la noche para cuerpos diversos? ¿Qué narrativa íntima produce la fiesta? ¿Puede ser el roce corporal y el placer formas de producción política? ¿Cuáles son los códigos de consentimiento para el tacto? ¿Qué estrategias de emancipación a los modos estereotipados de baile y celebración son posibles? ¿Cómo se transfiere la experiencia de la noche al resto de la vida? ¿Qué formas de cuidado se pueden desplegar en la fiesta? ¿Cómo se puede traducir la experiencia de baile para una persona con movilidad reducida? ¿Cómo se establecen los límites y posibilidades de participación en una fiesta? ¿Cuáles son las normas de admisión que rigen en espacios cuidados? ¿La responsabilidad afectiva incluye el cuidado del otro en el consumo de drogas? ¿Es posible habitar la noche como arena contrahegemónica? ¿El tacto, el roce como gramática erótica son modos de resistencia a la productividad y consumo capitalista? ¿El intercambio de fluidos es una forma de organización de la confianza?".

Tal vez fue justamente esa situación de vulnerabilidad en la que nos encontrábamos, o una inquietud ya instalada en mí hace tiempo de cómo emitir la voz "teórica" como caja de resonancia de experiencias más que análisis o explicación, para responder a la invitación de un grupo de activistas y artistas; tal vez fueron los agujeros que se me hacía en el pe(n)sar desde el aislamiento y la no circulación y la dificultad de enhebrar un pensamiento sólido y continuo; tal vez fue una radicalización del apenas gesto de la pregunta que venía ensayando a lo largo de talleres, prácticas de danza, escrituras de textos, y una correspondencia teórico-erótica por teléfono escrita bajo forma de preguntas hacía más de un año; tal vez por todas estas y otras razones, a esta serie de preguntas respondí con otra serie de preguntas, apostando

a encontrar en los huecos de los signos de preguntas algún apoyo para pe(n)sar, juntxs:

¿se puede tomar la palabra como forma de escucha y desde la incomodidad de poner la voz (y la cara) a través de una pantalla?

¿Se puede apostar a un punto de encuentro entre vivencias diferentes articulando una serie de preguntas para sumar a las que formularon la invitación para esta (no) conversación, más que contestarlas desde alguna voz «experta»?

¿Puede la oscuridad abrir espacios de exploración donde «sentirse segura» no es necesariamente la garantía de tener todo bajo control? ¿Se pueden des-hacer otros cuerpos en las alianzas, que se tejen en las claroscuridades, entre mirada bizca que acerca y con-tacto ni cerca ni lejos?

¿Qué de esas alianzas nocturnas entre gestos, palabras, luces, sonidos, espacio, duración, sentí que abrían las «protocolas» afectivas, más que normativas, de las ORGIES en sus prácticas compartidas llamadas «Entrenar la fiesta» o el cultivo de la «in-comodidad del deseo» de las Antroposex en sus Perrafest, que hicieron piso de apoyo/soporte para el menor gesto de poder bailar en cuero?

¿En qué espacios/tiempos podemos inventar maneras de bailar que exploran las in-comodidades atreviéndose a gestos in-imaginados?

¿Cómo pensar, de la mano de Deligny, un permitir que sea menos un dar/pedir permiso, y más crear condiciones para hacer y dejar de hacer, para decir: sí y no, ante distintas situaciones?

¿Cómo ensayamos en la fiesta unos cuidados desde otro imaginario que la gran seguridad de que «no pase nada»

por la tranquilidad de constituirnos como un “nosotrxs” asegurado de sí mismo?

¿Qué bailes ensanchan nuestros imaginarios sensoriales y deseantes, con «el arte queer de bailar mal» (como proponían Edurne y Teo en su taller en el último congreso de Filosofía de la Danza en Madrid), o roces con cuerpos que no entran en nuestro mundo más a mano?

¿Puede el placer ser menos el campo de entrenamiento del exitismo de «llegar bien» y más el cultivo de alianzas bizarras de lo peligroso que es desear y lo ancho que es ensayar el decir sí y no?

¿Existe una potencia de lo político desde la noche en alianzas de placer sin anestesia del peligro? ¿Qué queda del tacto posible cuando «cuidado» se vuelve sinónimo de «paranoia», reforzada ahora por una pandemia viral y mundial?

¿Es bailar un «des-entrenamiento» para habitar lo raro?

¿Es coger un «des-entrenamiento» para escuchar con el tacto?

¿Cuánto el capacitismo de una sociedad sostiene, y es reforzado, por los imaginarios políticos de hacernos un cuerpo victorioso en la danza, en la fiesta, en la cama, en la marcha?

¿Se podrán cultivar «gestos menores» o «apenas gestos» desde un acercamiento «somático» a y desde cuerpos considerados menos por su capacidad para alcanzar un virtuosismo de movimiento y más en su atención a percibir la menor diferencia sensorial, a multiplicar las maneras de moverse, y a situarse corporalmente en una eco-logía con el entorno viviente y no viviente?

¿Pueden esos «apenas gestos» («apenas», no por presumir que sean esencialmente chiquitos, lentos, ni sua-

ves, sino por su carácter de pasar umbrales) desbarrancar el sistema de valoración de los actos corporales que suele obedecer a las oposiciones entre gestos grandes y pequeños, exitosos y fracasados, productivos e improductivos?

¿Se podrán tejer alianzas con un mundo de la danza atravesado por tantas historias de disciplinamiento del cuerpo, pero también por corrientes subterráneas que socavaron la idea de un cuerpo herramienta para un «vocabulario de movimiento», y ahuecaron pasadizos con los gestos cotidianos iterando en cada época, de manera diferente en cada lugar, los signos de una pregunta: «¿dónde empieza y dónde termina la danza?»?

¿Habrá en una atención a esos «apenas gestos» una hendidura por la que hacer palanca en los edictos de los cuerpos aceptables y los abyectos?

¿qué sería una política de la accesibilidad que articule, en hueco, un desanudar las condiciones de inaccesibilidad más que armar una nueva lista, aunque más larga y más « inclusiva », de las tarjetas de acceso?

¿Con qué gestos en la opacidad de la noche y la complejidad de los placeres podemos meternos con las fiestas, o bien enfiestarnos, para volver nuestras vidas un poco más vivibles, respirables, bailables?

3/ La pregunta como gesto pertinaz de un interrogar de un pensar y escribir situado más que hacer de la teoría una receta

¿cómo atraviesa ese apenas gesto de la pregunta una práctica feminista que agujerea preguntas en todos los estratos de una vida? ¿Cómo se invita ese apenas gesto de la pregunta a lo largo de las prácticas de escritura? ¿Será por es-

cribir cada vez más al ras de los talleres, de los encuentros compartidos, y de las situaciones de las que no podemos/queremos abstraernos, que la pregunta ha tomado un lugar importante en la escritura? ¿habrá en esta práctica de escritura una manera de seguir insistiendo en un pensamiento situado, desde las inquietudes cruzadas del un hacer/sentir/pensar feministamente, cuirmente, como atención/aguijón *adverbial* que pinche nuestros gestos más que sustantivos de atribución que los calificaría de "feminista" o no, de "cuir" o no?, como un fueguito pertinaz de la incomodidad de las interpelaciones más que certezas frías de lo que garantiza una investigación feministas, decolonial, etc… ¿será escribir en las texturas de los huecos abiertos al inicio de toda frase interrogativa en castellano por un signo de pregunta patas para arriba un modo escurridizo de pensar, deshaciendo las certezas de los "buenos modos de hacer" más que legiferando sobre las buenas nuevas recetas que aplicar en todos lados?

"Como feminista, escribe val flores, me interesan los residuos de los feminismos, aquello que se descarta como pensamiento inteligible, una práctica, un gesto, una palabra, un conflicto, un silencio, un afecto, una identidad, una pregunta, un silencio, un hacer, una voz, un color, una imagen. Ese detritus que va escupiendo los discursos que se erigen como más combativos, o los que tienen la capacidad y los medios simbólicos y económicos para instaurarse como legítimos y hegemónicos. En los restos de esas experiencias sexopolíticas que se fundan como radicales hay una incógnita por desplegar, un margen por escuchar, que se deslizan entre su propio límite y singularidad. Una de las tantas preguntas residuales que me inquietan y que buscan establecer conexiones entre formas de subjetivación neoliberal y modos de acción política feminista, consiste en indagar cuáles son las sobras de las políticas del

éxito individual y la espectacularización del nombre propio que gobiernan una gran parte del activismo feminista de la disidencia sexual, mediante la gestión empresarial de la imagen y la rentabilidad de nuestra representación bajo lógicas naturalizadas de competencia. Una pregunta que puede (re)sonar a moral, a diagnóstico anestésico, a asunto secundario. Pero la repetición compulsiva de gestos y escenas decretan una trama capilar de sentidos que interpela de manera urgente cómo somos gobernadxs por el capitalismo cognitivo. Porque, ¿acaso preguntarnos, feminista y decolonialmente, por los modos de hacer no ha sido una apertura a deslumbrar otras posibilidades de vida?"[17]

¿será entonces para sosterner este gesto que cultiva preguntas que agujerean[18], calentar las palabras con "*la alquimia pirotécnica de la pregunta*", la "fuerza interrogativa" de la escritura de val flores y su "poética deseante", invitan a seguir "los rastros de los modos de *deambular*, de *vagabundear*, de *moverse dilemáticamente*… Así, la pregunta pertinaz se hace ejercicio sin promesa de una práctica somática en la que escribir, tomar la palabra, enseñar, aprender, crear, disputar, son procesos de des-orientaciones situadas, atenciones conjuntas a las prácticas de tocar, ser tocadx, derrumbarse, reptar, gatear, gemir, lamer, jugar, dormir, coger…" tal como lo propongo en el prólogo de su libro *Romper el corazón del mundo*.

¿Podrán entonces las preguntas tallarse como refugios de un pensamiento no seguro de sí mismo y afirmativo al

17 val flores, "Fébriles alquimias del cuerpo. *Una poética excrementicia*" in *Romper el corazón del mundo*, Madrid: Continta Me Tienes, 2021.

18 val flores, *Una lengua cosida de relámpagos*, buenos Aires: Heckt, 2019

mismo tiempo? ¿podremos no hacer una gran apología de la pregunta, una nueva receta que garantiza todo, sino más bien una herramienta epistemológica ecosomática para perturbar y dar cuenta a la vez de nuestros *modos de hacer,* de enseñar, de aprender, de crear, de investigar y de escribir? ¿será que nos queda luego de este recorrido por un apenas (anti)método de las preguntas, encontrar, cada vez, en cada lugar, una manera de insistir y vivificar su potencia de (des)orientarnos pe(n)sando? ¿Una manera de trazar lo más cerca posible de la propiocepción compartida desde las irrupciones de los cuerpos en nuestras investigaciones un ir (des)orientándonos no como una ausencia total de dirección sino como una desautomatización de las maneras de tomar la palabra, pero sobre de escuchar alrededor? ¿será cultivar con la planta de los pies en la tierra que nos toca y los oídos internos de una escucha multisensorial esa atención a las tendencias y una pertinaz inquietud por desarmar los puntos cardinales que fijan una orientación logo/falo/euro/hetero centrada que pretende ordenar las legitimidades a conocer y las autorizaciones a tomar la palabra desde un Norte cómo Occidente? ¿será prestar atención a los apenas gestos una propuesta tan humilde como "*effrontée*", (es decir osada, literalmente "desenfrontada", en mi primer idioma) para seguir tramando las alianzas para que nuestras investigaciones y creaciones situadas? ¿cómo seguir haciendo que sus acercamientos tan escurridizos como impertinentes y pertinaces puedan sostener el desafío de cambiar las reglas del juego de la atención y de la escucha -tanto como de la sacrosanta "toma de palabra"- haciendo alianza desde una escucha que también implica los laberintos del oído interno, los captores articulares y las capas múltiples de nuestra piel?

Consideraciones finales: la pregunta como gesto de acompañar procesos de investigación-creación:

Quisiera terminar este texto insistiendo sobre la alianza inseparable de la práctica docente con las prácticas creativas y de investigación. Es tal vez una de las especificidades de investigar en las universidades públicas del Sur en particular, pero también de numerosos proyectos independientes de creación artística que no separan lo pedagógico y de lo creativo, y sobre todo un saber-hacer activista que, desde las primeras experiencias en educación popular y formación de formadores, insiste en hacer que la investigación del presente es una tarea comunitaria educativa y viceversa.

Por cierto también, tal vez no sea otra cosa que recuperar ese gesto infantil que nunca separa la curiosidad investigativa del ímpetu aprendiz; pero también, recuperar algo, y torcer a la vez, ese extraño gesto de las técnicas somáticas que desde principio del siglo XX en Occidente, nunca muy lejos de los movimientos de "nuevas pedagogías" o pedagogías experimentales, desordenaron los compartimentos muy occidentales de separación institucional, conceptual, económica y política (y sus codificaciones estrictas de relaciones) entre prácticas artísticas (artistas/público), prácticas educativas (profesores/estudiantes), y prácticas terapéuticas (terapeuta/paciente). A veces se dice que es una clase, o una práctica, a veces que son docentes, pero más bien *practicantes*, a veces que somos alumnxs, pero también pacientes, a veces que es una invitación creativa para la práctica artística etc. Considero esa postura de indecidibilidad de estas prácticas en nombrarse como pedagógicas O creativas O terapeutas, o tal vez más bien su apuesta a la variabilidad y desregulación

de los casilleros del re-conocimiento, uno de los gestos más potentes y arriesgados (en muchos sentidos) de los inicios de esas prácticas, que a menudo se perdió en la historia de su transmisión.

Así, la pasión docente y la de acompañamiento de procesos de investigación-creación, en la Universidad y por fuera, es y ha sido un tejido de ensayos de esos gestos de preguntar, al que podemos llamar teoría. Más que buscar teorías que vengan a explicar o deslumbrar, hacer del gesto teórico una búsqueda curiosa y bífida: hacia una autorización compartida a que emerjan las propias consistencias conceptuales de los procesos, y hacia una inscripción de los procesos en genealogías asombrosas, a veces muy cercanas a veces muy lejanas o en todo caso, en una relación de "vecindad" (Deleuze y Guattari) que elabora otra topología que el plano de oposición entre cerca o lejos, familiar o no familiar. Así, el pe(n)sar en co-elaboración desde el gesto de preguntar(-nos) con estudiantes, artistas, colegas, cómplices, asambleas, amores… se ha vuelto:

> un arte de seguir los pliegues singulares de cada práctica (más que ex-plicarlos, es decir deshacer los pliegues para aplanar la práctica y volverla transparente o transponible) con la punta de los dedos y de la lengua. Prestando atención al verbo que anima el gesto de preguntar, elijo muchas veces ver cómo los problemas puede *sublevarlas* además de plantearlas (en francés, las preguntas y los problemas se "*soulèvent*", se levantan y se sublevan)
>
> ¿podremos hacer de las prácticas teóricas que acompañan los procesos de co-educación-creación – investigación un arte de los sublevamientos opacos del suelo, del aire, de las tramas históricas y geológicas que problematizan y tuercen la materialidad de los desafíos y las apuestas que esculpimos allí?
>
> un arte de recorrer las inervaciones de cada investigación en los lugares/tiempos en los que se desenvuelven; prestar atención a sus ecologías de prácticas (Stengers, Gutierrez).

> Esa forma del preguntar puede empezar ensalivando nuestras orejas con el dedo, trazando así la forma de punto de interrogación que tiene el pabellón auricular. Una vez húmedo, se siente cada brizna de aire mientras nos movemos, trazando trayectos más que buscando proyectos (Souriau) en el espacio, abriendo un lapso de escucha de qué es lo que se hace presente entre "¿" y "?" en castellano: una oreja patas para arriba y otra patas sobre el suelo. Humectar preguntas sensibilizando la piel que rodea el tímpano por el que vibra al sonido, o en algunas ocasiones las prótesis cocleares, pero también el oído interno y los cristales que se mueven en los tres canales llenos de líquidos del sistema vestibular que nos informa, propioceptivamente, de las aceleraciones/desaceleraciones con las que nos vamos situando a través del movimiento, en la gravedad. Balbucear, así, ensalivando nuestras orejas, preguntas como pequeños dispositivos que ahuecan el ir haciendo con la temporalidad duradera del gerundio; que abren a la escucha de las implicancias no solamente visibles sino hápticas, gravitatorias, de esta "situación" lugar/tiempo, en los márgenes de lo que no está en el centro de la atención, y que asumen y abren micro narrativas la des-orientación que esto implica.

Hacer de la práctica teórica de acompañamieto de procesos de investigación-creación la ocasión para formular "las preguntas-gritos, las preguntas-rabias, las preguntas-hartas, las preguntas-dicha"[19] como preguntas de extrañamiento que desenamoran de la "propia obra" y dejan espacio ahuecado por las lecturas teóricas que sacuden las palabras con las que vivimos y decimos.

He acompañando en 2022 en su Trabajo Final Integrador de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Escuela de Arte y Patrimonio en la UNSAM, con focalización en danza, a Helena Pereira Dos Santos, que se ha tomado la lectura

19 Silvio Lang, ""Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas" llama: En Barbara Hang y Agustina Muñoz, *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019

teórica y la escritura como un modo de agujerear la propia práctica: desmontar una obra que había presentado con anterioridad para presentar en su investigación-creación los archivos del proceso, realizar conversaciones con sus amigas-intérpretes que bailaban su danza, y presentar además del escrito que traza todos estos meandros recorridos a través de una serie de preguntas que fueron apareciendo en el camino del des-hacer, un remontaje en solo de su obra *Rincones* bailado el día de la presentación de su Trabajo Final. Allí, integró a su danza los bucles/rulos como figuración e interrogación de su propio hacer: repetición diferente de bailar un mismo fragmento con el pelo suelto y volver a bailarlo con el pelo recogido en un turban. El proceso de investigación junto con el proceso creativo ha sido la ocasión de formular esas preguntas que vienen a abrir una escucha de todo lo que no estaba siendo escuchado en su recorrido, en la institución, en mi acercamiento también.

"Elegir qué ignorar, ¿es estudiar?" Jota Mombaça[20]

Hablar de racismo es hablar de muchísimas cosas en simultáneo, pero me parece importante remarcar en este contexto de finalización de carrera que del lado afrodescendiente de mi familia, yo formo parte de la primera generación que tiene acceso a una educación completa/de nivel universitario. Lo que me lleva a formular estas preguntas: ¿Cuántas personas negras fueron nombradas en la carrera? ¿Cuántas obras de arte africanas, afrodriaspóricas o afroargentina estudiamos? ¿Cuántos docentes

20 "Rastros de uma submetodología indisciplinada". Brasil: Revista Concinnitas 28 de septiembre, 2016 (pág. 341).

negrxs hay en la institución? ¿Por qué se invisibiliza dentro de las danzas consideradas institucionales el aporte de las culturas africanas?

Haberme dado cuenta de mi posición como estudiante negra, modificó completamente mi visión como artista y estudiante. Darme cuenta de esto, fue darme cuenta de que soy parte de la primera generación que tiene una verdadera posibilidad de elegir. Me pregunto entonces: Si *Rincones*, es inconscientemente la transformación de situaciones de abuso vividas en mi casa por parte de una persona racista, ¿Se puede bailar lo oculto? ¿Cómo sería *Rincones* si se tratara conscientemente al racismo? ¿Cómo sería bailar mi historia con la conciencia que tengo hoy como mujer racializada? ¿Qué pasa si le bailo al único rincón que no le pude hacer frente físicamente en 2019? ¿Qué pasaría si le bailo a mi negritud, a mi historia, a mis ancestros? ¿Como seria *Rincones* desde un cuerpo negro? ¿Y si es mi cuerpo? ¿Qué sucedería si entro en diálogo, me cuestiono y planteo la obra desde la comunicación con performances u obras de otras personas racializadas? ¿Qué pasaría si reversiono *Rincones* y se convierte en un unipersonal que relata aquello que en su momento estuvo oculto y hoy puedo analizar y tomar como disparador de preguntas?"[21]"

Así fui aprendiendo yo en ese trayecto de acompañar una investigación-creación la potencia de esas preguntas con las que hacernos una pequeña práctica somática del pensar, que desentrene nuestros propios reflejos fijados sobre los cuerpos que hacen arte e investigación, y sobre el rol de una teoría deslumbrante que lo deja todo bien claro,

21 Helena Pereira Dos Santos Trabajo Final Integrador, Licenciatura en Artes Escénicas, Título del escrito: *Unir Cabos* Título de la obra: *Rincones*, Tutora: Marie Bardet, presentada en marzo 2022.

ensayando preguntas en los músculos de nuestros ojos y de nuestras lenguas a tientas que se meten de lleno en las tramas conceptuales que son tan duras como blandas;

una pequeña práctica somática del pensar que ralentice los automatismos del reivindicar la práctica como pura experiencia espontánea no pensada y el hablar y escuchar "teoría" como formal y mera reflexión a distancia, interrogando lo que llamamos claridad (y distinción) en nuestras maneras de contar lo que hacemos;

una pequeña práctica somática del pensar que espesen las frecuentaciones de las palabras y los conceptos para sus fulgurancias aberrantes de sentidos y los modos larvarios e insospechados del decir y del des-hacer.

Marie Bardet

Nació en un pueblo de Francia y vive ahora en Buenos Aires. Su hacer y su pensar corren las fronteras entre teoría y práctica y se nutren tanto de la improvisación en danza y las prácticas somáticas como de la filosofía y de los pensamientos-prácticas feministas y queer/cuir. Es docente-investigadora del EIDAES-UNSAM donde también creó y dirige la Maestría en "Prácticas Artísticas Contemporáneas" en la EAyP. Acompaña procesos creativos independientes, escribe (*Ella (no) es LoïeFuller*, 2024; *m/e toca*, 2023; *Perder la cara*, 2021; *Hacer Mundos con Gestos*, 2019; *Pensar con Mover*, 2012) y dirige la colección Pequeña Biblioteca Sensible de la Editorial Cactus. E-mail: mbardet@unsam.edu.ar

10. El fuego de la infancia. Excurso sobre una filosofía cardiaca

Miroslava Salcido
Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
México

I.

Cuando niña gusté de los juegos terrenales, de los aquelarres. Mi gusto por el fuego nació en el breve pero contundente pasillo de la casa de mis abuelos, en el que un Sagrado Corazón de Jesús resplandecía bajo la luz de las veladoras. La imagen flamígera, guardiana del abismo al que conducían las escaleras, fue motivo de terror nocturno y, no obstante, de fascinación. Fue en las noches en las que la sed apremiante me daba el valor para cruzar el pasillo habitado por el monstruo palpitante y bajar los peldaños brevemente iluminados, donde me inicié en los tránsitos telúricos. Conducirme a tientas por el suntuoso comedor, sumido en la oscuridad, grabó en mi espíritu la potencia del misterio. Fueron el temor y la bravía, la duda sobre la existencia de un poder metafísico capaz de sobrepasarme, los que forjaron mi armadura. Así como el corazón sagrado posee su espinosa anatomía, me hice crecer una lanza en la cabeza para punzar el centro cardíaco del pensamiento. Niña precoz, filósofa prematura, fui capaz de ventilar ideas que al mundo le parecían sobrecogedoras y dignas de una vida más vieja.

Al jugar no dejé de tomarme las cosas en serio, con cierta gravedad espiritual, desde un sesgo literario originado por

mi afición a la lectura nocturna. Los cuentos rusos, *Las mil y una noches*, los relatos de Edmundo de Amicis —esos libros y muchos otros, regalos de mi padre— dispararon mi imaginación y me dotaron de la capacidad sensitiva para experimentar en todo acontecimiento un motivo de regocijo, de incertidumbre, de asombro. Nacida con tinta en vez de sangre, mi proclividad a las anécdotas disímiles se alimentó con la cautivadora narrativa oral de mi tío abuelo Mariano —músico virtuoso e inventor de instrumentos—, quien contaba con la autoridad del testigo para contar los hechos del vampiro de San Luis Potosí, que en cada versión era más grande, más peludo, más veloz en su vuelo rastrero. La llegada del trajeado tío en su Chrysler negro, modelo 1948, a casa de mi abuela Lolita, garantizaba el té de naranja con leche, las gorditas de manteca y el desvelo como suplementos de su performática presencia. Las esporádicas visitas a su casa, en la colonia Roma, tenían un matiz de horror y fascinación. Recuerdo ese departamento iluminado con bombillas de pocos watts; la vitrina del comedor estaba repleta de muñecos de azúcar que otrora adornaron pasteles de cumpleaños, permaneciendo ahí como si no hubieran corrido los días y los años desde esa tarde de fiesta familiar; empolvadas, esas figurillas me parecían los ídolos de una vida desgastada. De entre todos los seres macabros que mi imaginación potenciaba, un peculiar inquilino habitaba la sala: un Cristo oscuro, resguardado en una pequeña vitrina, iluminado por una veladora eléctrica de tenue luz rojiza. “Ese Cristo llora sangre por las noches”, me decía mi tío, y la peculiar Tía Chita, su esposa, remataba: “si te fijas bien, su mirada te sigue a donde vayas”. Por supuesto que no desaproveché la oportunidad de moverme cautelosamente para probar semejantes aseveraciones. Y sí, los ojos vidriosos me seguían incluso cuando me cubría bajo las sábanas en mi cama de latón, a varios kilómetros de ahí. En mis

sueños, el Cristo me hablaba sobre las cuencas vacías del cosmos, posando su mirada sanguínea sobre mí.

Las películas mexicanas de mi abuelita, tan dadas al llanto, al estertor, a la risa dramática, a la abnegación y la traición, me hicieron actriz trágica. Su nombre incompleto era María Dolores Barrón Mendoza, del cual su padre borró la histórica estirpe al cortar su verdadero apellido materno: De la luz Mendoza Hidalgo y Costilla. Así es: en mi árbol genealógico figura el cura irredento que un 15 de septiembre de 1810, se cuenta, enarbolando la bandera de la virgen de Guadalupe, lanzó el llamado grito de Dolores con el cual inicia la gesta independentista de mi patria: ¡Viva México! ¡Viva la mirada terrorífica del crucificado! ¡Viva el grito del sacerdote insurgente capaz de reunir un ejército! Gracias a mi genealogía ilustrada, renuncié al rezo, a la iglesia y a cualquier actividad que tuviera que ver con el catolicismo. El catecismo —al que asistí por voluntad de mi abuela paterna Teresita, de padre escocés y madre irlandesa— no logró conjurar en mi la potencia de lo ominoso y, mucho menos, el deseo abrupto de ser el epicentro de fenómenos irregulares. Así, mi Primera comunión fue sede de mi primera apostasía: vestida de monja, aterrada en esa caja de muertos que es el confesionario, salí corriendo ante la primera vociferación de la Sombra: "Ave María"... En nombre del cáliz de mi espíritu, mente y cuerpo, tan educados para un estilo existencialista, me prometí que yo sería como Sor Juana.

II.

1975. Quizás 1976. Una fiesta infantil. Tenía cinco o seis años. Vestía un trajecito tejido de dos piezas. Mis piernitas desnudas remataban en calcetas blancas y zapatos Mary Jane, estilo que aun conservo. El salón de fiestas, cuya ambientación se inspiraba en *El libro de la selva*, tenía un pequeño escenario con techo de palmas. Al iniciar el espectáculo de magia, el prestidigitador me invitó a subir al escenario. Serían tal vez mis enormes ojos los que le convencieron de que debía ser yo la elegida para sacrificar el orden de las cosas. Recuerdo la atracción de mi espíritu por el juego de manos con un pañuelo, con el que el mago extrajo de mi oreja una pequeña moneda dorada que llegó ahí de manera inexplicable. Sentí el roce de sus dedos en mi pielecita y, en medio de ese estremecimiento,

me entregó la monedita, diciéndome: “guárdala bien, que no se escape”. A sabiendas de que, ante los pequeños espectadores, era yo el epicentro de ese acontecimiento teatral, mi sonrisa abarcaba la longitud de los rayos del sol. El mago agitó nuevamente su pañuelo y me dijo: “abre tus manos, muñeca”. No había moneda alguna, se había desvanecido. Mis ojos se abrieron cuan grandes eran ante lo imposible. La traslúcida tela del pañuelo colorido volvió a agitarse y el mago extrajo del resorte que ceñía mi frágil cintura el brillante objeto. El temblor que, erótico, recorrió mi cuerpo fue suficiente para enclavarme, cual herradura, en el escenario. Esa tarde despertó en mí una búsqueda que hasta el día de hoy no cesa: *hacer aparecer cosas que no tienen explicación en la tierra*.

Era yo una niña buena, educada y muy inteligente. No es que lo tuviera claro, pero me percibía diferente de los demás. Los caireles dorados con los que mi abuela Teresita intentaba domesticar mi cabellera me gustaban, pero no perduraban. Dice la mitología que la melena es

un atributo divino de fuerza, feminidad, sabiduría y poder. Como pequeña pensadora, pienso que mi cabello largo era también una extensión de mis ideas, reacias al sometimiento. El inconsistente aprecio materno por mi peculiar persona, impulsó mi afán de rebeldía y autoconfiguración. Fue mi naturaleza lúdica el umbral de mi irredenta aproximación sexual a las quimeras platónicas, a costa de la lindura y obediencia que mi madre esperaba de su única hija, hermana de dos varones. Jugaba los juegos apropiados para las niñas, pero en la mesita del té había un libro y en el libro, preguntas. Alguna vez leí desnuda en los recovecos del clóset, rodeada de flores que dispuse para perfumarme, enroscada en mí. Ese erotismo intelectual ya había dado avisos cuando, muy pequeña, hurté la crema Jergen´s de mi madre, *la de* las tres caritas, y frente al espejo de su recámara, embadurné el frasco completo en mi piel, hasta el último resquicio de mi largo pelo, dejando solo los ojos en limpio para admirar mi desfiguración. Tal travesura —diría yo *travesía*— me costó unas nalgadas con todo y crema y el llanto de mamá por ver agotado su tesoro de fayuca. Siempre su sollozo incontenible y su mirada torva sobre mi ontología. ¡Ah, pobre de ella, que en busca de la hija perfecta le nació una bruja incontenible! Yo, la niña de la sonrisa solar y los rizos dorados. Yo, la del pensamiento coronado por la tristeza. Yo, Alucarda, la de la danza ritual frente al espejo, la que se llueve a sí misma en la superficie de plata. Yo, que siempre he latido en lugares inapropiados: la que palpita en un lugar equivocado, debí ser bautizada con el nombre de *Ectopia Cordis*.

III.

Mi infancia transcurrió entre el juego y largas horas de lectura, entre las cuales mi memoria me devuelve a mi

recámara, devorando a altas horas de la noche *El conde de Montecristo*, personaje que adopté para labrarme una idea de humanidad que, junto con la elegante amenaza de Fantómas, fuera mi modelo. No solo los espectáculos infantiles de magia y la lectura cincelaron mi ser. Escribir, registrar sucesos importantes —como el aniversario de la muerte de Pedro Infante, cuyas fotografías en la revista *TVyNovelas* recorté y guardé celosamente, mientras lloraba cual Marga López— eran práctica común en mis amados cuadernos, en los cuales también registré mis pesadillas. Hasta el día de hoy, un singular cuaderno de pasta dura, listo para ser horadado por la letra, es para mí un ser vivo al que le pongo nombre: Lemniscata. Mandorla, Metraton, son algunos de ellos. Me gustaban también los librillos para iluminar animales y personajes de cuentos en espera de ser animados por un lápiz de color. De esos tuve muchos, mi abuelo me los compraba los domingos junto con una caja de colores Blancanieves, ilustrada por un tétrico bosque en el que las ramas de árboles voluntariosos convivían con una bruja sonriente, acompañada de un búho.

Dado mi talento para configurar espacios fuera de lugar, localicé heterotopías donde jugar a las muñecas, colorear y recortar muñequitas de papel, como el desván debajo de la escalera en casa de mis padres o el clóset de la sala de televisión de mis abuelos, de cuyo muro externo colgaba sanguinolento el corazón espinado. Ahí, mi abuela guardaba sus abrigos de gala, con los que por supuesto me vestía a escondidas después de haberme embarrado en el cuerpo su preciada y olorosa crema de pepino. Así como la muñeca fea se acompañaba de escobas, habitaban mi reducto el costurero, un bote lleno de botones de mil formas y colores y, envuelta en tela, la Virgen milagrosa, sobreviviente del incendio de la hacienda familiar, quemada por los revolucionarios. Mi corazón me indica

que de todos los lugares imposibles en los que jugar, la casa de mis abuelos paternos fue central. Era un vientre de ballena en cuyo centro colgaba el sombrío cuadro de mi tatarabuela irlandesa, con mi bisabuela sentada en su regazo, vestida con encajes y gorrito. Fue en las aguas gástricas de este exorbitante animal que nació mi gusto por la soledad. Tardes luminosas transcurrían con mi abuelo, quien además de componer boleros en el piano, pintaba con gruesa pintura de aceite cualquier cosa que se dejara aprisionar. Con el transcurso de los años, la escalera de mármol se tiñó de plata, como si fuera producto de una fábrica automotriz. Con la noche, después de la merienda de pan dulce, café Oro para los grandes y chocolate Milo para mí, llegaba la hora del rezo con mi abuela, devota de la Virgen de la Medalla Milagrosa, cuya figura de cerámica, resguardada en un nicho de madera y vidrio, recibió cada mes en su sala, no sé si para que yo me convenciera de que las vírgenes tienen materia. La metafísica de este ser orgánico, me convenció de que la casa estaba llena de fantasmas, así que la recorría en la silenciosa hora de la siesta con la gozosa perturbación de quien va a una batalla anímica. Supongo que esa es la razón por la que aún sueño que combato con furor temibles espectros que se han apoderado de mi reino.

IV.

Mi niñez es la sede móvil de todas las invenciones de las que he sido capaz en el transcurso de mi vida. De entre la pléyade de juegos disponibles, que en el caso de mis vecinitas burguesas servían para introyectar los roles familiares, dispuse aquellos que me prepararon para una visión más libre de la vida y mi papel disruptivo en el teatro del mundo. En la casa paterna, de florido y fresco jardín al sur de la ciudad de México, enterré avecillas muertas

que encontré bajo los árboles, ataviada con mascadas que hacían las veces de túnica. El sepelio del pájaro caído, acompañado por el llanto teatral por ese vuelo sin regreso, seguido de mi propio baño con la tierra del jardín, recibió el nombre de "El entierrito". Las tardes de luz crepuscular eran idóneas para salir en busca de aves o cualquier ser orgánico fenecido, y someterlos a esa trágica inhumación.

No fue solo la soledad el terreno fértil del desacato, la amistad también lo fue. Amigas tuve algunas muy queridas, generalmente excéntricas: las niñas bien portadas me aburrían y, supongo, tampoco me soportaban. Así, en la calle de Lira (DeLira), vivía Angélica Mondragón –"tu amiga la díscola", la llamaba mi abuela Teresa–, una morena adinerada muy dada a la tragicidad, a cuya madre divorciada adoré por permisiva y ausente. Su casa, del más puro estilo setentero, fue sede de sesiones espiritistas diseñadas para espantar y hacer correr a los niños de la cuadra. El estreno de *El exorcista*, que furtivamente vi en el cine Géminis con Ana Franca, resultó inspiradora: si bien la imagen no me dejó dormir durante días, alentó mi flexibilidad y gracia, dada mi formación como bailarina clásica. Reagan retorciéndose como gusano sirvió de inspiración para una danza peculiar, cuyo vestuario minimal era una media en la cabeza; el juego consistía en bajar como enorme araña la amplia escalera de caracol, bajo la cual se encontraba el piano en el que mi estrambótica y enmascarada amiga tocaba Serenata de luna, de Beethoven, quizás la única pieza que aprendió de la profesora de música que sustituía el amor de doña Sarita. La casa DeLira, enclavada en terrenos donde años antes pastaban las vacas, auspició también mi encuentro con la tragedia. Organizamos un desfile de belleza con las niñas del salón, solo para padres (las madres, evidentemente, no eran bienvenidas). Desfilamos en la alfombrada sala,

cuyo centro era una jardinera decorada con una Venus de Milo, rodeada por una cortina de aceite. El "clasicista" jardín interior, sirvió como pasarela del desfile femenino, en el que se lucieron coloridos trajes regionales, vestidos de noche cuya talla excedía la nuestra y, por supuesto, trajes de baño. Naturalmente, la niña más popular, aunque no las más agraciada, la líder del salón, la que iba de vacaciones a Disneyland y llevaba de lunch sándwiches de salami —en bolsas Ziploc, claro— , cuyo padre además de político corrupto era criador de caballos, como buena jueza y parte del concurso, ganó el primer lugar, y su incondicional compinche, el segundo. ¡Horror! ¡Guapas no eran! A mí, la de rizos dorados, la del jumper de terlenka amarillo, la del espectacular traje de china poblana, la de las piernas torneadas por las zapatillas de punta, me dieron el lugar de… Miss Simpatía. En medio de los aplausos, quise ser Carrie para eliminarlos a todos, para hacerlos volar por los aires y arrojarlos contra el amplio ventanal, desgarrando sus pieles hipócritas. Les hubiera sacado los ojos a las ganadoras para usarlos como engarce de mis anillos, arrancado la cabellera para ponérmela como peluca *Mi Alegría*, si mi existencia meramente terrenal no me hubiera encadenado al Cáucaso de la impotencia. Envidiosa y lanzando una mirada torva a mis contrincantes, pregunté después a mi papá: "¿Por qué yo Miss simpatía?" En una total inconciencia, me respondió: "Bueno, es que ellas son más bonitas". El inmediato abrazo y las risitas de compensación no fueron suficientes para detener la tragedia emocional que desató en mi vida esa broma incalculable.

Mis amigas eran “díscolas”, como decía mi abuela. Pero eso significa “rebeldes y revoltosas”, así que seguramente no conocía el significado pleno de tal palabra. “Te tienen envidia porque te hemos criado en una casa señorial, porque tienes talento, porque tus ojos son distintos”, me decía. Esos menudos pero venenosos seres de carne y hueso llamados “amigas”, solían dejar de hablarme, someterme a la misma ley del hielo que era el flagelo preferido de mamá. Para paliar ese silencio mortal, desarrollé una particular fascinación por seres más leales: las mu-

ñecas, esa múltiple manifestación plástica de la hija predilecta, y, más aún, preciosas testigos de mis aquelarres corporales. Bien peinadas y pulcras, solo a una de ellas me atreví a cortarle el pelo y escribir sobre su cuerpo artificial, para dotarla de nervios. Su corazón eléctrico le hizo merecedora del lugar preferencial de todo autómata ilustre. Era mi favorita, la que comía papilla y a la que podía cambiarle los pañales sucios sin fingir la presencia de la mierda. Era la más magnética y la más biológica de todas, a la que podía amamantar. Por eso la llené de garabatos, de inscripciones que animaban su lenguaje inexistente, y le corté su rubia cabellera de nylon en forma de casquete para llevarla a la batalla como a una Juana de Arco. A ella, la más amada, la hice mi cómplice del sacrificio, y aunque venerada, entregué su eternidad plastificada a los avatares de la carne. La hice mía entregándola al cinismo y a la muerte.

Llegó el día en que me brotaron unos pequeños bultos en el pecho, y aunque mi compañera de armas nunca abandonó el centro cardiaco de mi ser, se convirtió en uno de los telebrejos del cuartucho bajo la escalera. No sé qué pasaría con ella que un buen día no volví a verla. Será que tomó sus cosas y se fue. Hoy lamento no haberla conservado como emblema de mi cartografía.

D.

Me sorprende mi capacidad infantil para renombrar mis experiencias. Como ven, me gusta recordarme como una pensadora acusada de herejía; poco importa que mi memoria distorsione hechos y relaciones con tal de que me permita construirme el pasado del que quiero proceder. La historia, finalmente, es siempre una ficción, un espejismo. En este relato, la linealidad carece de importancia porque más que en Cronos, la naturalidad infantil que me

constituye acontece en el instante kairológico de la in-corporación. Me he construido mi progenie. Me he cambiado mil veces de nombre con tal de figurar en anécdotas que disuelvan la inocencia de mis actos y me reconfiguren como un acto de voluntad pura. Interpreto como mi primera aparición performática un festival de primavera en el kínder. Mi madre me hizo un traje de conejo blanco, de largas orejas, de cola como borla y poderosas patas traseras, adaptadas para saltar. Pasada la celebración del 21 de marzo, en que los triciclos se atavían con flores multicolores de papel y el desfile de transformaciones chamánicas acontece en honor del equinoccio, me investía de animal de Pascua para escuchar el disco de *Alicia en el país de las maravillas*. Mientras el relato emergía de las bocinas, fuerzas inaudibles tomaban forma en mi. Una ilógica mesa de té fue la sede inaugural de una serie de escrituras que, más allá del papel, se desplazan con la historia de mi carne: sumemos a mis lúdicos encuentros con el canto del chivo, mi temprana hambre de lectura y mi cuaderno de sospechosas escrituras. El gran librero de mi padre, esa máquina majestuosa que me regaló a los doce años la lectura de Nietzsche, fue, aunque no entendiera mucho, el inicio de mi formación filosófica. Mi comprensión se dio en el ámbito de una transvaloración inconsciente y libre que, deudora de una educación humanista, se manifestó como un diálogo peculiar con mi vida espiritual. Alterné mi heterodoxa devoción por el Sagrado corazón con la lectura de *Más allá del bien y del mal* y el sobrevuelo de un libro que sentía prohibido: *El retorno de los brujos*. Toda esta *biobibliografía*, viaje conceptual entre anécdotas que han quedado grabadas con hierro en mi superficie, me hacen ver que desde el cigoto soy situacionista y cardiópata, por lo que el teatro, la filosofía, el arte acción y la investigación teórica nunca han sido para mí una cuestión de profesión, sino la continuación

de mi linaje. Según Diógenes Laercio, soy hija de Examio y de Cleobuline, ambos de la familia de los Télidas, nobles fenicios descendientes de Cadmo y de Agenor. Soy, como Tales, natural de Mileto y de sangre noble. Así como la filosofía por error es solamente teórica, como pensadora he caído varias veces en una zanja, pues mi mirada está enclavada en el movimiento de las estrellas. Pensar, escribir, me han significado renunciar al estado óptimo de todas mis funciones orgánicas, asumir el radical desequilibrio de mis humores. *Melancolía* le llamaban en la Edad Media a ese estado teatral que hace de la enfermedad un arte de la transfiguración.

VI.

Seguiré hablando de mi mientras no haya otra cosa que decir sobre lo que el teatro puede como acto de pensamiento. Más que artista soy un acontecimiento biológico; me interesa mucho más saber quién soy que conocer mi lugar en la hoguera de las vanidades llamada Arte. Para esta tarea, he tenido que recurrir a la taxonomía: la ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación, que se aplica en biología para la ordenación jerarquizada y sistemática de los grupos de animales y de vegetales. *Taxis*: ordenación; *nomía*: reglas. ¡Ordenación de las reglas! *Taxis*: clasificación. *Gnomos*: reglas, leyes, principios, normas. *Taxonomein*: clasificar y ordenar las especies vivas desde un nivel jerárquico. Niveles vegetales, niveles animales. Entre mis posibilidades, soy:

Mymecophaga tridactila: oso hormiguero.

Myrmecophaga: animal que come hormigas.

Trydactila: con tres dedos en cada pata.

Beta vulgaris perennis: betabel.

¡Oh gran ballena Sei! ¡Yo te invoco! ¡Oh gran víctima de la soberbia humana! ¡Libérame del programa de toda academia que quiera darme una forma acabada y definida!

Taxidermia: técnica de preparación y conservación de las pieles animales, rellenándolas en forma natural para que el animal… parezca… vivo…

Manejo de la plástica como anatomía y conducta del animal: mi pelaje es resistente y debe ser peinado a contrapelo con una carda suficientemente sólida. Más que *homo sapiens* soy un fenómeno musical. Mi escritura es el pentagrama oculto de fuerzas inaudibles que necesitan de un oído absoluto, capaz de percibir el grito de apareamiento con la realidad: ¡*theorein, theorien, theorein*! El problema de mi definición se concentra en un asunto de membranas. Membrana: tejido anatómico de forma laminar; cobertura de piel que recubre un miembro o víscera, pielecilla de los frutos. Latín: *membrum*: extremidad, parte de un cuerpo. *Mems*: carne. Membrana: piel curtida preparada para la escritura, ¡pergamino! Cuerda: cuerpo largo y flexible que se utiliza para producir sonidos. *Cordis*: sede de los afectos y el pensamiento, corazón. Griego: *Chordé*: Intestino de cordero, limpio de membranas: ¡Acorde!

Si es posible que más que filósofa, pináculo del reino, non plus ultra del *phylum*, la especie y la subespecie, sea yo solo un microbio, una legumbre, una semilla dicotiledónea, estoy aquí mostrándome ante ustedes como una l*eguminem*, como la misma evolución etimológica de *hominem*: hombre, y de *luminem*: lumbre. Yo soy una llamarada, aparición insurrecta de Hekademos, Academia: lugar de entierro. Academia, académica, academicismo, academicista, academizar…Ekas, ekas, ekas… ¡Yo te invoco héroe del Reino! ¡Logos máximo de toda clase, orden o familia! ¡Me pronuncio contra todos los teoremas dictato-

riales que quieran gobernar el cuerpo! ¡Unamos nuestros afectos, procedamos por amputación de aquellos miembros que hacen poder! ¡La reina ha muerto! ¡Declarémonos, aquí y ahora, empiristas!

VII.

¿Cómo fue que Alicia, después de caer por el agujero negro, llegó al paraíso surreal en el que teatro, performance y filosofía son un solo animal? El incentivo para muchas de las acciones absurdas que he ejecutado y para una buena parte de mi escritura, han sido las anécdotas de mi infancia. Acostumbrada a que me pasaran cosas raras, una tarde terminé de un trago un frasco cuya etiqueta decía BÉBEME. Adquirí la estatura de los gnomos y tuve una visión en la que una oruga psicodélica me dijo, reposando en el sombrero de un hongo: "Miroslava, el artista no llora, el performer se aguanta: soporta el dolor de la hendidura, el escozor de la quemadura, la caminata sobre navajas… El accionista se siembra orejas en la piel, se arroja de la ventana. Y no llora." Tras la revelación del micelio que une a todas las cosas, adquirí la estatura de una casa, y lloré… lloré tanto que hice crecer a mi alrededor un río de agua salada.

Chiquitita, tell me what's wrong
You're enchained by your own sorrow
In your eyes there is no hope for tomorrow
How I hate to see you like this
There is no way you can deny it
I can see that you're oh so sad, so quiet
Chiquitita, tell me the truth
I'm a shoulder you can cry on
Your best friend, I'm the one you must rely on

You were always sure of yourself
Now I see you've broken a feather
I hope we can patch it up together
Chiquitita, you and I know
How the heartaches come and they go and the scars they're leavin'
You'll be dancin' once again and the pain will end
You will have no time for grievin'
Chiquitita, you and I cry
But the sun is still in the sky and shining above you
Let me hear you sing once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita
Try once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita
So the walls came tumblin' down
And your love's a blown out candle
All is gone and it seems too hard to handle
Chiquitita, tell me the truth
There is no way you can deny it
I see that you're oh so sad, so quiet
Chiquitita, you and I know
How the heartaches come and they go and the scars they're leavin'
You'll be dancin' once again and the pain will end
You will have no time for grievin'
Chiquitita, you and I cry
But the sun is still in the sky and shining above you
Let me hear you sing once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita
Try once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita

Try once more like you did before
Sing a new song, Chiquitita[1]

Habité las aguas de ese río en el que no se puede entrar dos veces; el flujo desbastó mi educación de niña bonita y me hizo crecer no raíces sino espinas que me prepararon para el sacrilegio. Mis lúdicos encuentros con el rito encontraron al fin su patria en radicales acontecimientos escénicos en los que participé desde los 18 años (*circa*), en el medio de una estrambótica tribu de hacedores teatrales que hoy ya no recibirían ese nombre porque hoy queremos, en aras de la contemporaneidad, ser llamados artistas interdisciplinarios. En ese entonces no queríamos encajar en un sistema del arte. *Latifah Cabaret*, mi primera participación en una puesta en escena que hoy recibiría el nombre de teatro performático: la desnudez y la guerra de espagueti me granjearon a rajatabla el estigma familiar cuando mi madre, espectadora desde el palco, se cubría con las dos manos la boca abierta como pozo. Mi vida artística inició pues con un drama digno de Lars Von Trier. Y valió la pena (de Libertad Lamarque) dada su diseminación en incursiones parateatrales a finales de los años 80 y su definitiva radicalización con la conformación del grupo SEMEFO en 1990, cuya primera pieza, *Viento negro*, en un encuentro de jóvenes artistas en La Quiñonera, fue un acontecimiento tan excesivo, que con éste y sus irrupciones e instalaciones posteriores, se convirtió en uno de los grupos de performance más subversivos de la ciudad de México, haciendo volar en pedazos el altar en que se había transformado el arte contemporáneo. El grupo ganó adeptos entre las filas de adoradores del *death metal*; los

1 ABBA, 1979.

asustadizos detractores fueron aquellos que vieron en su estilo grotesco una falta de respeto a las normas de la exquisitez del arte posmoderno y su corte new wave. SEMEFO fue un soplo nihilista que, aunque lejano ya, sigue rompiendo filas.

VIII.

Mi entrada en el performance converge, paradójicamente, con mi formación como teórica al ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en 1989. Entre el estudio de la filosofía y las exploraciones escénicas en el laboratorio teatral del Maestro Rodolfo Valencia, asumido heideggeriano, prontamente me di cuenta de que la escena debía ser la vía para, como filósofa, ejercer una crítica a los sistemas cerrados con los que se nos enseña a ser pensadores *profesionales*; para esta crítica, me pareció fundamental afirmar y defender en los lindes del pensamiento trágico, la incapacidad para definir de manera simple, para nombrar claramente, para poner en un orden determinante nuestras ideas. Así, entre los salones de filosofía y el área de teatro, las incursiones furtivas a la morgue de la Facultad de Medicina con Alejandro Montoya, artista visual de la degradación, las oscuras piezas de performance de SEMEFO y los ires y venires callejeros con accionistas del entonces llamado Distrito Federal, en 1996 me hice oficialmente filósofa con la tesis *El teatro ritual de Antonin Artaud: la realidad omitida*, cuyo título surgió en discusión con Juan José Gurrola, en cuya casa escribí una buena parte del texto para terminarlo en la ciudad de Estocolmo, en el sótano del teatro Ingmar Bergman, localizado en Gamla Stan, donde viví durante varios meses. La introducción a dicho texto es un documento de la vinculación de la filosofía y el performance que ha definido mi trayectoria intelectual. Comparto un fragmento de la introducción de dicho librito, el cual escribí durante los dos años que duraron mis viajes entre Suecia, la ciudad de México —en ese entonces efervescente centro de arte acción— y la sierra tarahumara de Chihuahua.

> Desde el primer encuentro con la filosofía comencé a modificar el cuestionamiento y, antes de responder a nada, puse como horizonte la duda. Cualquier actitud distinta al síndro-

me de la desconfianza me parece una total pérdida de tiempo. Con desconfianza me refiero a esa actitud que rompe con lo trivial y la superficialidad de la tibieza. Desconfianza me suena a reflexión y ésta, al abandono de toda posición de creyente.

Mi intención con este estudio es acercarme al teatro con las herramientas de la filosofía. Para mí la filosofía es un estado de la conciencia, la posición necia que se atreve a agotar en la pregunta lo inagotable, diría Heidegger. A través de ella el escenario (digamos de soslayo que mi estar en la filosofía es más reciente a mi estar en el hacer teatro) me revela que hay en el suceso teatral una ruptura en la relación con el mundo que introduce la mutación de lo que contiene, descalificando lo admitido y cercano. Podría hacer teatro sin dudar de la naturaleza del oficio pero, honestamente, no soporto la comodidad. Quizás la pregunta ontológica parezca innecesaria al títere, pero me pregunto (y esta duda quizás aportará nada o muy poco al trabajo escénico de un actor "hecho y derecho") cómo es posible transmitir una idea a través de emociones físicas si ellas no responden a un estado del pensamiento que se conmociona ante el extraño presentimiento de que esto implica una transformación. En el suceso escénico se experimenta lo absolutamente vivo, la existencia, lo abierto a toda posibilidad, y hay en esta determinación una ruptura con lo lineal, que es expresión única de una alteración ontológica. Es obvio y constatable que no todo teatro se define en estos términos, pero aquí sólo nos referimos al teatro que responde en y con la PROVOCACIÓN.

Mi reflexión suena a manifiesto: creo en el teatro que provoca el pensamiento, el suceso que baja a tierra sólo hasta el momento de su aparición y en el que, en la representación y más allá de ella, el hombre escapa a los límites estrechos de la criatura aislada. Si lo sagrado se establece en la ruptura con lo cotidiano y con las formas establecidas del pensamiento, todo verdadero teatro es sagrado y, por sagrado, violento.

En esta intuición del teatro desemboqué en Artaud, o de hecho, y con más verdad, su temprana lectura marcó en mi concepción *la línea del antes y el después*. [...] Así como Artaud afirma que el teatro es un laboratorio de la conciencia en el que se puede llevar a cabo la transformación, comprendo el espacio cerrado del teatro como todo aquello que introduzca la ruptura de la que lo cotidiano es susceptible. Intento en este estudio entrometerme filosóficamente –agotar lo inagotable de la pregunta– con las afirmaciones de Artaud

sobre la recuperación de la conciencia mítica y el ritual. No me interesa la afirmación de los altares móviles, pero sí su sentido: aquél que me revela la visión trágica de los actos, el ímpetu en el origen de la vida y la realidad como puente hacia lo Otro.

Reflexionar acerca de la propuesta del Teatro Total de Antonin Artaud implica ir más allá del teatro para desembocar en un terreno de diversidades que se abren a cierto cuestionamiento en el que resuena la preocupación filosófica por la recuperación de una actitud profunda del espíritu, llámesele ontología fundamental o como se le quiera llamar.

No pretendo desentrañar el significado de una obra que toca profundamente mi pensamiento. Desentrañar lo que por ser del espíritu es ambiguo, me parece una tarea idiota. Enfoco la provocación de la lectura de Artaud a la luz de mi experiencia sin escapar a propósito a la voz artaudiana, y esto no lo digo como confesión sino como advertencia.

IX.

Con el paso por la maestría en filosofía, fui esculpiendo la expresión de mi furia y me concentré en cincelarme la figura de una filósofa de *academ*us, mientras alternaba entre la francachela y la más profunda soledad escritural en mi departamentito de la colonia Portales.

En 1997, la llegada del Dr. Herbert Frey a mi vida lo cambió todo. Filósofo austriaco, reconocido interprete de Nietzsche, ácrata y sibarita, me dotó de las herramientas metodológicas para estrechar la relación con mi amigo Friedrich, con las más profundas e innovadoras interpretaciones de su pensamiento. Bajo su dirección, en mi tesis de maestría *Grecia intempestiva. La filosofía del joven Nietzsche* y la de doctorado *Grecia abscondita. Nietzsche y la reinvención de la antigüedad griega*, me sumergí en la rehabilitación del filósofo alemán desde las lecturas de Karl Löwith, Hans Blumenberg, Hayden White, Peter Sloterdijk y James I. Porter, con las cuales reflexioné sobre su puesto en la

tradición clásica europea: el de un filólogo crítico que se reinventa como un filósofo trágico, cuyo esfuerzo de recuperación de la visión heraclítea del cosmos nos invita a la construcción de la propia vida como obra de arte y de la filosofía como un ejercicio vital que, por artístico, se sabe ilusorio. Con los seminarios de Frey *Nietzsche y la tradición occidental*, en los cuales participé como adjunta, sus desobedientes y precisos libros, así como mis investigaciones de grado, generamos en la Facultad de Filosofía y Letras un cambio de paradigmas que no solo detonó otro marco de interpretación, sino la envidia de los venerados especialistas nietzscheanos de la facultad, quienes resultaron ser un rebaño de ovejas. Las implicaciones de las conferencias de Herbert Frey para conmemorar los 100 años de la muerte de Nietzsche, en el Palacio de Bellas Artes, cuya sala principal se abarrotó de gente, no fueron académicas: a Herbert lo expulsaron de la Facultad de filosofía y a mí, leal discípula, me retiraron el habla mis maestros. Como siempre, la Ley del hielo. La reactividad de los supuestos colegas y maestros me convenció del poder performativo del personaje Nietzsche cuando se le asume corporalmente: "No soy un hombre. Soy dinamita". Frey me guió para construir un Nietzsche dramaturgo-filósofo que, al reescribir la historia de la Grecia antigua, reconoce en su propia filosofía el carácter evanescente de toda construcción humana, marcando con ello su propio estilo y poniendo su propia filosofía bajo la mira de la sospecha. Herbert se convirtió en este proceso no solo en mi gran Maestro sino en uno de los amigos más entrañables de mi existencia. En octubre de 2022, un cáncer devastador le arrebató la vida. Durante sus últimos meses nos dedicamos a escribir un prólogo a *Grecia Abscondita. Nietzsche y la reinvención de la Antigüedad griega*. Herbert moría poco a poco, pero el proceso nos condujo a unos textos preliminares de curiosa naturaleza: las cartas que

él y yo nos escribimos a manera de despedida y el epígrafe, esto es, el réquiem que leí durante su funeral. La última vez que lo vi para entregarle mi despedida escritural, quince días antes de su partida, me dejó como regalo final tres enseñanzas filosóficas: irse sin miedo alguno a la muerte, y dos frases: "Monique, primero lo más importante, luego lo demás" y "Me voy contento. Hice lo que quise". El libro hoy resurge de las cenizas de Herbert, el espíritu libre, esa ave de amplísimas alas cuyas exequias fueron para mi una promesa de publicación. La relectura de dicho libro para su maquetación, me ha devuelto el hálito vital de nuestras reuniones filosóficas, en las que el trabajo conceptual, más que un academicismo, se configuró como una transvaloración cargada de metáforas dionisiacas. La reinvención de una Grecia trágica nos condujo al *amor fati* como aceptación total del destino y el deseo de él. En suma, a la filosofía como amor a la vida, al cuerpo y al pensamiento, vinculación que este libro asume como homenaje de una discípula a su Maestro.

X.

Conferencias performáticas hubo varias durante el proceso de investigación en torno a la rehabilitación nietzscheana del universo trágico, que entre la maestría y el doctorado transcurre entre 1997 y 2007. Mis conferencias vitalistas fueron consideradas una rotunda falta de respeto a la academia, incluso por los colegas nietzscheanos y supuestamente vitalistas de la Facultad de Filosofía y Letras. Esta reacción me permitió identificar que ahí había un problema valioso en el cual sumergirse, así que, egresada ya de la Facultad y con la medalla Antonio Caso al cuello, que, pese a todo, gané por mis investigaciones, volví a tomar la vía del radicalismo individual. Mis experimentaciones filosófico-performáticas encontraron auspicio en 17. Instituto de Estudios Críticos, en el 2011. Benjamin Mayer no solo aceptó sino que impulsó mi apuesta de hacer filosofía en seminarios que acontecieran en teatros y museos, como "Nietzsche apasionado: entre subversión y arte de la vida", en el Museo Carrillo Gil, "Filosofía como autobiografía y escritura de sí", en el foro de la librería El Juglar, y varios más. Mi apuesta coincidía con la del filósofo alemán con el que me encontré, siendo niña, en la biblioteca de mi padre: "Siempre puse en mis escritos toda mi vida y toda mi persona. Ignoro que pueden ser los problemas puramente inteekctuales" (Nietzsche dixit). Amar mi destino me ha hecho pensar que hay una mano invisible dirigiendo mi vida. La dramaturga Verónica Bujeiro corrió la voz sobre la existencia de una filósofa que pensaba al interior del teatro; una pensadora para la cual la filosofía es una técnica de autoescritura que posiciona a un cuerpo en escena. Fue así que la vida, por este encuentro, me condujo hacia un centro de investigación teatral.

En marzo de 2013 fui invitada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Rodolfo Usigli (CITRU) a impartir una conferencia sobre Antonin Artaud en la Feria del Libro Teatral, en el Centro Cultural del Bosque, misma que condujo meses después a un seminario al que llamé "Corporalidad, escritura y desintegración poética. Apuntes para una filosofía del cuerpo". Mi relación con el CITRU fue creciendo, de tal manera que en el 2014 ingresé al mismo como investigadora, para aterrizar ahí la vinculación entre filosofía y performance que ha caracterizado mi vida ígnea. Durante el primer cuatrimestre de 2015 instauré un seminario de filosofía del cuerpo aplicada a la escena. Un grupo de creadores y creadoras escénicas practicamos una cirugía a corazón abierto de la frase de Nietzsche "Dios ha muerto", que de la filosofía vitalista transitaría a la primera pieza del que llamaríamos Colectivo Hydra: *Tierra de nadie*. La muerte de Dios, la filosofía del devenir de Heráclito, la reinvención autobiográfica de Nietzsche *Ecce Homo* y algunos parágrafos de *Así habló Zaratustra*, detonaron la discusión teórica sobre el cuerpo como Gran razón y los ejercicios escénicos que luego darían forma a las acciones ejecutadas en la pieza. *Para terminar con el juicio de dios* y *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, fueron fundamentales para pensar y ejecutar un *cuerpo en estado de epidemia*, arrancado del orden, entregado a la desorganización y la anarquía. *Tierra baldía* y *Los hombres huecos*, de T.S. Elliot aparecieron en el horizonte.

Pere Perelló Nomdedeú, Manuel Cruz, Guillermo Navarro, Asur Zágada, Fernanda Palacios y yo comenzamos un viaje por la cartografía de la filosofía vitalista. El proceso, donde el ensayo transitó de lo escritural al laboratorio de acontecimientos, implicó la escritura de una serie de textos personales derivados de la pregunta ¿Qué es para

mí vivir la muerte de Dios? Los textos dieron lugar a las acciones ejecutadas en *Tierra de nadie*. El texto de enlace de la filosofía a la vida personal y de ahí a los ejercicios escénicos con los cuales se fue construyendo la pieza, fue mi primer manifiesto, *Yo, filósofa* (2017), mismo que se fundamenta en mi experiencia lúdica llamada "El entierrito". Cuando de niña festejaba las exequias de avecillas muertas, no imaginé que dicho juego se transformaría en una filosofía situacionista.

El pensamiento matérico generado por el arte acción, nos exigía una filosofía anti platónica cuyo eje gravitatorio fuera nuestro cuerpo, nuestra historia de vida, nuestro pergamino personal. La cuestión era llegar al problema de la relación entre pensamiento y materia de manera experiencial, convencidos de que la filosofía atravesada por el arte acción, se transforma en un acontecimiento que construye conceptos dobles, triples, cuádruples, con el cuerpo en un estado de máxima visibilidad. Las historias personales expresaron la muerte de dios como acontecimiento y no como concepto: vivencia de los agujeros, viento del desierto, finitud y ceguera, orfandad metafísica; muerte del sentido, gravitación, extirpar a dios padre del cuerpo, reconstruirnos en el lodo…

En mayo del 2015, se da el Encuentro Internacional de Performance Poética de la acción, en el Centro Nacional de las Artes, en la CDMX, el cual inicia con mi conferencia inaugural "Performance y teatralidad: hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivo". Durante tres días se encontraron muchos de los más importantes performers de Latinoamérica, y es aquí donde el Colectivo Hydra se presenta por primera vez. *Tierra de nadie* fue el experimento que confirmó que la separación entre arte y academia es una ficción política que bien puede ser desmembrada. Mi papel en dicho en-

cuentro era el de teórica, pero me brinqué la barda y me vestí de rosas con espinas. Me puse un pasamontañas negro, me arrastré por la tierra, despojé a Cristo de su corona, lo amarré con una cuerda roja y lo sepulté. Me investí napoleónicamente y bañé en pulque a cualquier espectador que, sin miedo a la excomulgación, probara las mieles paganas de la subversión. A la academia no le gustan los desfiguros, las profanaciones, la devolución de la filosofía —incluso la del arte— a la vida, y con ello, a la materia. El riesgo, sin embargo, era absolutamente necesario, porque este acontecimiento parateatral significaba la coronación de mi anarquía. Procedente de la luz trémula del Sagrado Corazón de Jesús, el erotismo con el que Cristo pone su dedo en la llaga resurgió en mi carne como *soma* filosófico muchos años después, exacerbándose en la relación Cristo/Magdalena, el corazón en llamas, la cruz y el monte de tierra, componentes de la acción. *Tierra de nadie*, eco cronotópico del contra evangelio *Así habló Zaratustra*, fue una más de mis apuestas por hacer de planteamientos teóricos encarnaciones que, en la acción, reescenifiquen las andanzas cínicas de los Diógenes del arte, a quienes he llamado en mi libro sobre performance, *deicidas*[2].

El colectivo se renombró como Hydra Transfilosofía Escénica y, desde hace 10 años, ha configurado una filosofía acontecimental, una teoría que toca la vida cuando el ejecutante se arroja a las ideas sin eludir sus intermitencias corporales: a este tipo de pensamiento, al que concibo como un abrir los oídos teórico-escriturales a los cuestionamientos que implica el arte acción como proceso

2 Véase el capítulo "Muerte de dios/Muerte del arte. El antiplatonismo a escena", en *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos.* México: INBA/ CITRU. 2019

abierto, lo hemos llamado *transfilosofía escénica*, un tipo de investigación que, sin huir del rigor de una filosofía compleja, impide que la argumentación vaya en contra de la teoría como eyección de un cuerpo pensante. Toda esta trayectoria dio lugar en el 2019 al libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos,*[3] cuya portada es "El Hombre Herido", un diagrama quirúrgico de manuscritos médicos europeos de los siglos XIV y XV que funciona como un índice anotado de lesiones. La imagen no obedece a la estrategia de la lesión, deslavada ya en el en el arte acción, sino a lo que experimento como un movimiento neopagano que, al atravesar mi historia vital, identifico con la ecceicidad como estado radical del ser: la reinvención del *Ecce homo*, la presentación de Cristo ante Poncio Pilatos, antes de la crucifixión que probaría su encarnación, la estrategia máxima de toda finitud.

Aquí estoy yo: yo que comparto mi naturaleza con los insectos efemerópteros, aquellos que viven solo un día; aquí está mi cuerpo, esa materia transitoria que escribe con gestos su paso por el mundo, dejando la estela de un suspiro, pues *toda vida es sueño y los sueños, sueños son…*

3 CITRU/INBAL.

Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

ENCUENTRO INTERNACIONAL POÉTICA DE LA ACCIÓN
•Colectivo Hydra, Tierra de nadie
Foto: Josué Barrera
Mayo 2015

XI.

Te voy a contar un sueño. Una noche, ni oscura ni estrellada, sino intermedia, como si de una fisura se tratara, estaba yo sentada ante una mesa, escribiendo. Mi escritura era como la filigrana, horadaba yo las páginas con una pluma de ave antigua, construyendo con letras lo que la ligereza de aquella dibujaba en el éter. Varias páginas eran ya cuando llegó la aurora y, con ella, el canto de los pájaros. Tomé mi manuscrito y abandoné la torre que me albergaba, y con paso digno me dirigí hacia el teatro donde daría lectura a mi nocturna cavilación. El auditorio era vasto, pero los oídos no estaban listos para escucharme. Me dispuse a leer, sin embargo. Con la velocidad del relámpago, imploré en silencio la oración de Santo Tomás: “Oh, Creador inefable. Tú, que eres la verdadera fuente de luz y de sabiduría, y el principio supremo, Dígnate a infundir en mí, sobre las tinieblas de mi inteligencia, el resplandor de

tu claridad, apartando de mi la doble oscuridad en que he nacido…Tú, que haces elocuente la Lengua de los niños, educa también la mía e infunde en mis labios la gracia de tu bendición.” Tomé aire y me dispuse, pero de mi boca no salió palabra alguna. Y no fue por estupefacción, sino por la pérdida de la lengua. Con velocidad onírica desaparecí del ridículo escenario, trasladándome con vuelo de lechuza a los mapas de mi infancia, la gran explanada de espejos de agua sobre los que me deslicé en patines negros de llantas rojas. Agotadas las piruetas imposibles, esas zapatillas encantadas me conducen nuevamente al lugar de mi fallida representación. ¡Ah! ¡Gilles Deleuze está dando una conferencia en abarrotado *koilón*, esas escaleras del antiguo teatro griego conocidas como el lugar desde el que se mira. ¡Sicorax!, me grita, y transformándose en un joven de rizados cabellos rubios, con solo un saco y taparrabo por vestidura, fija su mirada en la mía y aquí, frente a mi cara, me dice: “No es posible pensar sin tener el pelo largo”. Desde todos los extremos mentales de los que es capaz mi pensamiento, guardo silencio. “Paremos un momento, hagamos un intermedio”, vocifera Deleuze entre los presentes. Me sumerjo con gracia infantil sobre ruedas, por el abismo hacia el que conducen las escaleras. Intermedio. Oscuridad. Deleuze reaparece: Es un burro que camina erguido, una zona común entre el hombre y la bestia que con prodigiosa zanca va descendiendo hacia su telúrica verticalidad, mientras brama: “Hay que ser feo para uno pueda ser realmente escuchado”. Descendemos juntos, dejando atrás al pueblo. Y cuando alcanzamos la zona más profunda, aquella donde nacen los sueños, me entrega una rana dorada y me susurra irónicamente: “Así, como yo soy, no vamos a poder entendernos”.

XII.

Antes de irme, te invito a leerme teniendo en mente que las letras fluyen como extensiones de este cuerpo-que-piensa. No es a mí a la que lees: una vez que estas palabras lleguen a ti, desapareceré como individuo de carne y hueso. Soy el gesto y la mueca de un vacío central, ocupo aquí el lugar de la carne fresca cuyo destino es el polvo. Mi ausencia no será, sin embargo, definitiva: quedarán mis huellas, mi sombra, las ideas como medida de mi pensamiento. Me he encontrado en el vórtice de la tempestad orgánica necesaria para hacer filosofía, ese tipo de escritura que, para acontecer, busca cual roedor una cavidad dramática. Mucho más cercana al cuerpo, esta escritura es multívoca, una flecha lanzada al vacío, del mismo modo que, según Demócrito, los átomos caen para formar figuras que se desintegran.

Afirmemos tres cosas sobre esta escritura: 1. Hay aquí un problema. 2. El problema se ha liberado a través de una pulsación. 3. Esta pulsación ha procedido por preguntas que no deben responderse. La claridad de estos tres enunciados no impide que lo que pienso, digo y es-

cribo no signifique absolutamente nada, que sea un uso de la lengua que equivale al ruido que hace la hojalata. Todo problema es una lucha sangrienta por destruir la identidad: la del sujeto, la de los conceptos, incluso la de las preguntas. La posibilidad de esta lucha se da al extraer las consecuencias teóricas provenientes de una materia viscosa a la que llamo *teatro progresivo de la antifilosofía*, un acto de pensamiento que escapa por mis agujeros corporales, preguntándome: ¿qué puede la filosofía?, ¿es ella un concepto o una potencia?, ¿es una escritura idiota o el trazo de una cabeza que desaparece?, ¿es como un gato sin sonrisa, o mejor aún, una sonrisa sin gato?

Al escribir este excurso, pensaba en qué citas de autoridad debían aparecer aquí, qué libros, cuales maestros de Verdad, pero no se me ocurrió otra cosa que arrojar todo mi dinero por la borda de un barco. O tirarme de cabeza en un volcán… ¿Qué tal si mejor me muerdo la lengua y se la escupo en la cara a un tirano? Me gusta este acontecimiento de barricada porque responde a una vinculación del pensamiento con la carne, con el acontecimiento vivo, después de habernos preguntado, como hace Nietzsche, si "la filosofía no ha sido hasta el momento, en general, más que una interpretación y un *malentendido del cuerpo*". Mi pensamiento patentiza el problema de una vida que se esfuma: por eso recurro al drama, a ese espacio vacío donde todo es posible. Si como afirma Albert Camus, "La expresión comienza cuando acaba el pensamiento", habrá que arrancarnos la lengua, graznar como un insecto, silbar como el ratón, toser con la fuerza del mono… y perder el nombre.

Voy envejeciendo sin que mi fuerza mental amaine, ni mi voluntad de tener a Diógenes de Sínope como maestro se disperse. Ciertamente soy feliz haciendo las cosas que

hago sin grandes pretensiones. Finalmente, ¿desde qué púlpito puedo yo decir hagan esto o aquello, piensen así o asá? Yo no soy Pontífice. Camino por otras montañas y parajes y, poco a poco, voy descubriendo que no me corresponde dictar cátedra sino hacer lo que me gusta, y lo que me gusta está en la escena, en la página en blanco y en un salón de clases. Tras haber relatado parte de mi vida, confirmo que es la sangre joven el líquido más precioso; que hay que permanecer infantes, defender nuestra capacidad de asombro, ponernos a prueba, exponer nuestro pensamiento sin miedo a perder la identidad institucional. Moriré algún día pensando en qué consiste la química de este plasma, cuyo cuerpo, independientemente de los grados académicos y el número de publicaciones indexadas, se explaya en nuestra capacidad para reírnos, tomándonos en serio, sin embargo, que hay otras maneras de pensar con rigor, sin quedar atrapados en la ortopedia de la academia, la escuela y el mundo del arte. Entre mis figuraciones, agradezco al Ser que me dio forma haber nacido también maestra porque es la sangre joven el elixir más preciado. Mi apuesta es que la escuela sea el humus que conduzca a movimientos de transformación. Permanezcamos en nuestra primera infancia, esa hoguera en la que el juego devuelve a la tierra los problemas normalizados, codificados, institucionalizados; que más allá de los modos dominantes de conocimiento, el juego nos permita pensar y producir otros tipos de escritura, encontrar estrategias autorales para construirnos un estilo propio, insobornable e irredento ante la *gigantomaquia filosófica*.

Para terminar…

Si filosofar es aprender a morir, accionar es desollar la propia piel para desenredarnos entre dos nadas. Detesto el vocablo performance, porque del español me gusta la sangre sacrificial que oculta, porque pese a la Conquista y mi origen irlandés, mi lengua es de obsidiana y el ser un corazón que, palpitante, se me entrega como ofrenda. Un día inventaré un lenguaje en el que el santo y seña de mis letras sean un incienso que se eleva hacia los trece cielos. Una noche descenderé con mi letra muerta a un Mictlán de escritoras, y ahí danzaré bañada en tinta, y mis carnes se harán girones que al secarse conformarán nuevos papiros en los que escribir el primer verbo. De ahí surgirá un recién nacido en la tierra, y llorará a pulmón abierto, y volveré a estar ahí, dispersándome en el viento. Y mi historia volverá a comenzar, una y otra vez, mil veces.

Yo no soy artista, ni accionista ni performer: soy una vela que ha sido encendida para escribir con la claridad de la cera candente sobre ti.

Miroslava Salcido

(1970) Doctora en filosofía. Investigadora en el CITRU, donde coordina la línea de investigación Performatividad y espacios liminales. Ha impartido en diversos posgrados de artes e interdisciplina seminarios de filosofía aplicada a las artes vivas y dirigido procesos de investigación-creación. Es autora de numerosos artículos, entre ellos: “Teatro y organismo. La potencia crítica de la enfermedad” (2026); “Para terminar con el juicio de Canon” (2025) “Arte acción. Entre contemporaneidad y filosofía materialista” (2024). Es autora del libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos* (2019). Dirige el grupo Hydra Transfilosofía Escénica, vinculación entre seminario, laboratorio escénico y escritura.

E-mail: msalcido.citru@inba.edu.mx