



Poéticas del odio: experiencias artísticas argentino-brasileñas en tiempos de desdemocratización¹

Juan Albin²; Hernán López-Piñeyro³; M. Eugenia Redruello⁴

Recibido: 24 de septiembre de 2019 / Aceptado: 22 de diciembre de 2019

Resumen. Este artículo explora dos experiencias artísticas latinoamericanas, *Diarios del odio* (Argentina, 2014-2017) y *Odiolândia* (Brasil, 2017-2018), que abordan una misma materia residual: discursos que circulan en la web y que expresan odio. En la primera, Jacoby y Krochmalny trabajan con los textos que los foristas escribieron bajo artículos periodísticos publicados entre 2008 y 2015 en las versiones on-line de los diarios *La Nación* y *Clarín*. Esta experiencia artística fue adoptando diferentes lenguajes: fue instalación, devino plaqueta de poemas y por último tomó forma de obra escénica, dirigida por Silvio Lang. La segunda experiencia, desarrollada por Beiguelman, toma textos similares, pero publicados por usuarios de Facebook en sus muros virtuales. Los mismos versan sobre un hecho específico: la represión policial que tuvo lugar entre el 21 de mayo y el 9 de junio de 2017 en Cracolândia, un barrio de São Paulo cuyas calles son ocupadas por usuarios de crack. También *Odiolândia* comenzó siendo una instalación audiovisual y devino libro. En ambas obras, el trabajo poético al realizar un corte en el flujo de los discursos abre la reflexión sobre las estructuras del sentir de una época, caracterizada por la desdemocratización, y propone construir estrategias de resistencia poético - políticas.

Palabras clave: Afectos; contemporaneidad; desdemocratización; flujos discursivos; redes sociales.

[en] Poetics of hatred: Argentine-Brazilian artistic experiences in times of de-democratization

Abstract. This article explores two Latin American artistic experiences, *Diarios del odio* (Argentina, 2014-2017) and *Odiolândia* (Brazil, 2017-2018). Both work with the same residual matter: texts that circulate the web and that express hatred. In the first one, Jacoby and Krochmalny work with the texts that anonymous commentators wrote under newspaper articles published between 2008 and 2015 in the online versions of *La Nación* and *Clarín*. This artistic experience adopted different languages: it was an installation, later became a poetry book and finally took the form of a performance, directed by Silvio Lang. The second experience, developed by Beiguelman, takes similar texts, but published by Facebook users on their virtual walls. They address a specific fact: the police repression that took

¹ Proyecto de investigación "Indagaciones en las discusiones estéticas contemporáneas a partir del arte argentino reciente", radicado en la UNA (Universidad Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales), dirigido por Juan Albin y codirigido con Mónica Virasoro. Código: 34/0392. 2015-2017.

² Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes (Argentina)
E-mail: juanfalbin@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0000-0001-6819-1702>

³ Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes. CONICET (Argentina)
E-mail: hernanlopezpineyro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8449-0355>

⁴ Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes (Argentina)
E-mail: uram49@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0001-5198-2372>

place between May 21 and June 9, 2017 in *Cracolândia*, a neighborhood in São Paulo whose streets are occupied by crack users. *Odiolândia* also began as an audiovisual installation and became a book. The poetic practice of interrupting this discursive flow opens the possibility to reflect upon the structures of feeling of a time that is characterized by de-democratization, and suggests poetic and political strategies of resistance.

Keywords: Affect; contemporaneity; de-democratization; discursive flow; social media.

Sumario: 1. Introducción. 2. Odio: estructura del sentir de la antipolítica contemporánea. 3. Odio: residuo de lo social. 4. Odio: reescrituras políticas de los afectos. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Albin, J.; López-Piñeyro, H.; Redruello, M.E. (2020) Poéticas del odio: experiencias artísticas argentino-brasileñas en tiempos de desdemocratización. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 737-749.

1. Introducción

En los últimos años y en gran parte del mundo occidental, el campo progresista -por denominarlo de algún modo- asistió perplejo, atrapado e inactivo a la reorganización y al fortalecimiento político de las derechas (también llamadas “nuevas derechas”, “onda conservadora”, “neofascismo” o “sectores neoreaccionarios”).⁵ El triunfo de Trump y el Brexit en el mundo anglosajón, o la victoria de Macri y Bolsonaro en Latinoamérica, se inscriben en esta revitalización del conservadurismo. Al decir de Silvio Almeida (2018), el núcleo de este retorno reside en la desdemocratización, hecho que toma forma en el ataque tanto al Estado, en su rol de garante de derechos civiles y humanos, como directamente a aquellos ciudadanos cuyos derechos han sido vulnerados y necesitan de su presencia e intervención.⁶ En este contexto, el odio -en sus distintas variantes: xenofobia, clasismo, misoginia, homofobia y transfobia-, afecto y modo de la (anti)política, es una de las maneras en las que se materializa dicho ataque, mientras que las redes sociales y los foros en línea son los canales predominantes que, desde el privilegio del anonimato y la distancia de un “sujeto” disuelto, lo vehiculizan.

A partir de un corpus de ideas filosóficas, este trabajo pretende indagar los modos en que el arte, ante la lógica dominante de una antipolítica, poetiza, como forma de resistencia política, el odio. Para ello se exploran dos experiencias artísticas: *Diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny (Argentina, 2014-2017) y *Odiolândia* de Giselle Beiguelman (Brasil, 2017-2018). En la primera de ellas los artistas y sociólogos argentinos trabajan con los textos, violentos y cloacales, que los foristas escribieron al pie de artículos periodísticos publicados entre 2008 y 2015 en las versiones en línea de los diarios *La Nación* y *Clarín*.⁷ Esta experiencia artística fue

⁵ Distintos autores han reflexionado sobre esas emergencias que signan nuestra coyuntura contemporánea. Remitimos, por ejemplo, al libro *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil* de Solano (2018).

⁶ Nótese, sin embargo, que simultáneamente ese rechazo al Estado en su rol de garante de derechos humanos coincide, en esta coyuntura actual, con el aumento de la demanda de mayor presencia de sus aparatos represivos.

⁷ *La Nación* y *Clarín*, fundados en 1870 y 1945 respectivamente, son dos diarios matutinos editados en la Ciudad de Buenos Aires y de amplia circulación en la República Argentina. Sus versiones digitales se encuentran entre las publicaciones periódicas más leídas en español. Según cifras del año 2016, *Clarín* ocupa el tercer lugar con 8.179.000 lectores y *La Nación* el cuarto 7.382.000; ambos están por debajo de los diarios españoles *El País* y *El Mundo*. Ver “*El País*, el periódico digital en español más leído del mundo” (2016).

adoptando diferentes lenguajes con el tiempo: fue una instalación en las paredes del Fondo Nacional de las Artes (2014), devino en una plaqueta de poemas editada por N Direcciones (2016), y tomó forma de obra escénica, adaptada y dirigida por Silvio Lang (2017). La segunda experiencia, desarrollada por la artista y profesora brasileña, toma textos de similares características, pero publicados en la red, específicamente en muros de Facebook. Se trata de publicaciones que intervienen sobre un hecho específico: la represión policial que tuvo lugar entre el 21 de mayo y el 9 de junio de 2017 en Cracolândia, un barrio de São Paulo cuyas calles son ocupadas por usuarios de crack. Al igual que la obra argentina, *Odiolândia* comenzó siendo una instalación (en este caso, audiovisual) y devino libro.

Ambas acciones artístico-políticas trabajan sobre una materia discursiva signada por el odio, con el fin de construir estrategias de resistencia. Esta última parece residir en cortar el flujo constante en el que suelen circular los textos en las redes (un usuario comenta, luego lo hace otro, más tarde otro más y los textos van perdiendo visibilidad) para poder pensarlos. Sin dudas, se trata en ambas obras de un particular arte de la postproducción (Bourriaud, 2001), que trabaja no sobre materiales en bruto sino sobre obras, imágenes o discursos previamente producidos, y que opera sobre ellas con las sencillas herramientas que proveen los nuevos medios electrónicos y digitales (la web, un procesador de texto, un editor de video y audio y sus posibles aplicaciones: copiar, cortar, pegar, montar, editar), permitiendo de ese modo un nuevo uso y una nueva manipulación que puede pensarse en términos políticos. Ambas obras trabajan sobre el flujo de datos de la *web*. Y su procedimiento artístico central es, ante todo, el corte. Si las intervenciones de los foristas de los diarios en línea o las publicaciones de los usuarios de Facebook forman parte de un flujo ininterrumpido -el rumor continuo y crispado de la lengua social- los artistas cortan ese flujo y estabilizan ese discurso. Es una operación simple pero fundamental: por ese procedimiento lo que era un rumor que no se percibía del todo ahora se recorta, se articula y se vuelve algo oíble y decodificable en su estabilidad. *Diarios del odio* y *Odiolândia* detienen así la corriente fugitiva de las palabras tal como circulan en el discurso social de los foros en línea y la fijan en una “conformación” (Gadamer, 2003, pp. 87-88) algo enigmática, que sin duda detiene a su vez al receptor y lo hace pensar. De esa manera, por esa conformación estable, permiten escuchar e intentar decodificar un discurso que no era del todo escuchado. Hacer oír lo que no se escuchaba, o ver lo que no se veía: no olvidemos que leer es también ver, sea sobre los muros del Fondo Nacional de las Artes, sobre la pantalla de video o sobre las páginas del poemario. El corte -en tanto procedimiento artístico fundamental- permite darle visibilidad a estas voces que forman parte de un flujo infinito de información que circula por el basural de la *web*. Emergiendo desde lo residual, esos discursos del odio adquieren un nuevo nivel de atención pública luego de ser manipulado y encausado en un nuevo contexto. Así, los artistas toman un fragmento de la extensa cadena discursiva de comentarios y publicaciones en la *web* y lo ponen entre paréntesis, lo sacan de su contexto original y permiten la reflexión. Esta actitud nos remite al término griego *epojé* que refiere a la acción de suspender todo aquello que se ha tenido por válido. Husserl retoma esta idea y la incorpora como una parte fundamental de la fenomenología. La *epojé* es entendida por el filósofo alemán como una puesta entre paréntesis de la *doxa*, pero también de la realidad para poder ir a las cosas mismas. La *epojé* trascendental implica la crítica de los prejuicios naturalizados y con los que nos movemos habitualmente; por ello ésta permite dejar

ese mundo cotidiano que se tenía como natural y pasar a un mundo reflexivo sin eliminar el primero (Husserl, 2008, p. 193). *Diarios del odio* y *Odiolândia* cortan y ponen entre paréntesis ese flujo de caracteres volcados verborragicamente en la web que (re)produce el peor de los sentidos comunes, aquel que propaga el odio.

Poetizando esos discursos del odio, las obras se acercan y se distancian, por medio de diferentes medios técnicos y procedimientos, de aquellas voces en red, abriendo ese lenguaje -manejado estéticamente- a un efecto crítico y un uso político. Tanto *Diarios del Odio* como *Odiolândia* asumen la mayor de las cercanías respecto de esos flujos ininterrumpidos de discursos dispersos: no hay palabra, en ambas obras, que no provenga de dichas frases arrojadas en la red. A través de procedimientos de recorte, de interrupción de flujos, de fijación, de montaje y selección -según criterios estéticos que por momentos difieren en obras que sin embargo trabajan sobre una materia discursiva muy parecida- estos artistas realizan una serie de operaciones artísticas que permiten una nueva mirada política sobre estos enunciados previamente producidos. Instauran, a través de sus poéticas, una manera de hacer mundo que subraya y devela a partir de esos residuos discursivos -comentarios dispersos en la web- una afectividad silenciosa y subyacente que parece atravesar ampliamente nuestra época: el odio.

2. Odio: estructura del sentir de la antipolítica contemporánea

¿Qué acontece con la relación entre los afectos y la política en la primera versión que asumió la obra de Jacoby y Krochmalny? En efecto, luego de un primer trabajo de archivo y acopio de los materiales discursivos provenientes de los foros online de *La Nación* y *Clarín*, *Diarios del odio* tuvo una primera realización, como instalación-mural, en la galería de arte del Fondo Nacional de las Artes.⁸ Los artistas entonces diseñaron la intervención en una de las salas de lo que era la antigua casa de Victoria Ocampo, aunque delegaron la realización material en algunos colaboradores que, con grafito, inscribieron las palabras de los lectores de *Clarín* y *La Nación* en dos muros blancos. El resultado es un conjunto abigarrado, en que las escrituras –siempre en negro, aunque en diversos tamaños y formas gráficas– se despliegan en diferentes direcciones, se entrecruzan, se yuxtaponen y se solapan unas a otras. Suerte de palimpsesto, desde lejos la mayor parte de las escrituras son ininteligibles y aun así sobresalen –por su tamaño y por su grosor– algunas frases que se hacen visibles desde el primer momento: “LOKA”, “VIUDA NEGRA”, “RATA ENFERMA”, “YEGUA”, “TOMATELA!!!” o –también– “VIDELA VOLVÉ QUE HAY UN MONTÓN DE CONTRAHECHOS”, en uno de los muros; “TOLERANCIA CERO”, “¡HAY QUE MATARLA!”, “REPUBLIKETA”, “NEGROS DE KK”, en el otro. Por un lado, la instalación-mural remite, en su visualidad, a los grafitos y a su superposición en los muros urbanos. Pero si esa superposición es, por lo general, expresión de una disputa por el dominio de la escritura expuesta en los muros de la ciudad, en la que los diferentes grupos de grafiteros luchan por esos espacios entre sí, así como también frente al poder político y al poder económico que los dominan efectivamente

⁸ Para acceder al registro visual de la instalación mural, así como a más información sobre la exposición en la casa del Fondo Nacional de las Artes, ver “Diarios del odio y otras acciones de Roberto Jacoby en Casa de la Cultura - FNA” (2014).

(Petrucci, 2013), en la instalación-mural de Jacoby y Krochmalny las escrituras que se yuxtaponen no discuten entre sí sino que tienen un carácter monológico total y aplastante: una misma ideología –signada por el odio– parece atravesar todas esas voces y todas esas escrituras. Por otro lado, y por el mismo uso del grafito (y no del aerosol, que es ya la técnica que desde hace un buen tiempo se impuso para los grafitis en los muros de la ciudad), la visualidad de la obra parece remitir a las inscripciones expuestas en los baños públicos, hechas con lápices, biromes o marcadores. Esa visualidad de baño público va de la mano con una discursividad que juega y no deja de jugar, violentamente, con las letras “K” de Kirchner, para formar la palabra “KK” (caca).⁹ “Negros de KK”, por ejemplo, se lee enseguida –decíamos– en uno de los dos muros. La obra trabaja con un material discursivo hecho de heces y convierte la galería de arte en que hoy se ha transformado la antigua casa de Victoria Ocampo en un baño público.

Por su parte, *Odiolândia* formó parte de la muestra colectiva *São Paulo Não é Uma Cidade – Invenções do Centro*, curada por Paulo Herkehoff y Leno Veras en el Sesc 24 de Maio, ubicado en pleno centro de la ciudad pero por fuera del circuito de las galerías y los museos de arte. Esta exhibición buscó reflexionar sobre el espacio público del centro de São Paulo. La obra de Giselle Beiguelman tomó textos escritos por usuarios de Facebook que hacían referencia a la represión en Cracolândia.¹⁰ Las frases, proyectadas con una tipografía blanca y sencilla sobre un fondo negro, se sucedían las unas a las otras durante algo más de cinco minutos. El carácter monológico antes señalado en relación a *Diarios del odio* resulta todavía más evidente en *Odiolândia*: los comentarios se suceden en una línea continua y en una misma tipografía, en la que los sujetos emisores no parecen dejar huellas particulares y diferenciales. Las frases, visualmente idénticas, sólo se separan las unas de las otras por un “punto” seguido de un “espacio”:

¿Y él iría a dejar aquel ‘tumor’ en el medio de la ciudad? Seamos sensatos, hay que matar, sino no se resuelve. Qué cosa linda. (...) La solución es agarrar a todos esos consumidores y traficantes, colocarlos en un barco y soltarlos mar adentro. La mayoría de esos adictos son nordestinos... (Beiguelman, 2017)¹¹

Los textos son acompañados por el sonido ensordecedor de los gritos de los reprimidos y de los policías, de los disparos de las armas, de la hélice de helicópteros, de las sirenas de los vehículos que la fuerza represiva utilizó en aquella ocasión y del ladrido casi constante de un perro. En el mismo momento en el que ese audio era grabado, cientos (o miles, quizás) de usuarios de redes sociales miraban por televisión o por transmisiones en línea lo que sucedía en Cracolândia y emitían en

⁹ Néstor Kirchner fue electo presidente de la República Argentina en las elecciones del año 2003 y terminó su mandato en el 2007, año en el que Cristina Fernández de Kirchner fue electa presidenta. Cuatro años más tarde fue reelegida. Medios periodísticos como *La Nación* y *Clarín* han utilizado y utilizan con frecuencia la letra “k” para referir a cuestiones relacionadas con ambos presidentes. Así por ejemplo, se utiliza la expresión “la era k” para designar el período que va desde el 2003 hasta el 2015 o el sintagma “la ruta del dinero k” para referir a supuestos hechos de corrupción acontecidos en aquella época.

¹⁰ Para más información sobre la obra de Beiguelman e incluso para ver una versión *on-line* del video que formó parte de esa instalación audiovisual, se puede visitar la propia página *web* de la artista: Beiguelman (2017). Recuperada en: <http://www.desvirtual.com/portfolio/odiolandia-hateland/>

¹¹ Las traducciones de los textos en portugués que forman parte de la obra de Beiguelman y que se irán sucediendo en este trabajo son nuestras.

sus muros sus pareceres cargados de odio. Lo hacían de un modo tan intenso que le permitió a la artista hacer una primera edición de más de una hora y media de proyección.

Ambas obras trabajan con las formas más bajas y degradadas de ciertas ideologías nacionales. Tal vez podríamos pensar mejor esos núcleos discursivos que son el material de las obras de Jacoby y Krochmalny y de Beiguelman con una categoría que Raymond Williams ha propuesto para el análisis cultural: el concepto de estructuras del sentir. ¿Por qué? Precisamente porque el concepto de estructura del sentir fue desarrollado por Williams para intentar pensar de forma más compleja aquello que el marxismo concibió a veces demasiado reductoramente por medio del concepto de ideología. La elección del término “sentir” intentó acentuar precisamente una distinción respecto de los conceptos más formales de “concepción del mundo” o ideología. Pero no se trata solamente, para Williams, de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, que el análisis cultural no debe dejar de incluir. Lo que se quiere pensar y describir a través del concepto de estructuras del sentir son “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Williams, 1997, p. 155). Porque nunca nos encontramos, en la experiencia social y cultural efectivamente vivida, con una organización formal de conceptos y creencias organizados explícitamente como ideología: siempre estamos ante significados efectivamente vividos y sentidos en un presente concreto y fluido. Se trata por ello de pensar los elementos específicamente afectivos de la conciencia (sus impulsos, sus restricciones, sus tonos) y también las relaciones entre ellos: no “sentimiento contra pensamiento”, dice Williams, sino “pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (Williams, 1997, p. 155).

Insultos (como “Negros de KK” o “yegua”, en el mural *Diarios del odio*), lugares de nacimientos pronunciados como agravios (“nordestinos”, en la instalación audiovisual *Odiolândia*), eslóganes breves y brutales que se quieren casi imperativos y performáticos (como “Estatua para el cana que mató a un ladrón” en la obra argentina o “Fuera comunistas” en la brasileña) e instrucciones para el asesinato y el magnicidio (“Hay que matarla”, en la instalación de Jacoby y Krochmalny, o “Hay que prenderlos a todos fuego”, en el video de Beiguelman) constituyen fundamentalmente la discursividad –por lo general de una sintaxis breve, tajante y cortada– con la que trabajan ambas obras. De vez en cuando, también, puede leerse el enunciado de alguna idea, alguna reflexión y alguna argumentación (aun cuando sea brevísima e incluso omita todo conector causal): “LOS K / SON MUCHO MÁS PELIGROSOS / LA DICTADURA / TE MATABA CUERPOS / ESTOS NOS QUIEREN MATAR LAS IDEAS” (*Diarios del odio*) o “Deberían ofrecer eutanasia para esos usuarios y para los traficantes, pena de muerte” (*Odiolândia*). Esto es todo lo que se encuentra en ambas instalaciones: ideología, sí, pero tal como es efectivamente vivida y sentida.

Las ideas, argumentaciones o reflexiones –incluso cuando las hay– están totalmente signadas por un sentimiento de odio que, en el caso de la obra argentina, se expresa también en variaciones de intensidad en estas escrituras que a veces se cortan como versos y a veces se despliegan desgarbada e impulsivamente a lo largo de la pared, perdiendo la línea y abandonándose a un cierto desorden; escrituras que toman diferentes grosores en las líneas que las constituyen, así como también asumen diferentes valores de negros cuando tienden a la letra imprenta y no a la

cursiva; escrituras cuyas intensidades variables adquieren también mayores o menores tamaños. Si el odio se deja ver en los aspectos visuales de las inscripciones gráficas en los muros, no deja de expresarse tampoco en sus aspectos discursivos: en los signos de exclamación que abundan, en la recurrencia a las mayúsculas (signos grafemáticos de la crispación y aun casi del grito en estas escrituras), en la proliferación de motes y sobrenombres (el “Tuerto”, la “Viuda negra”, “Sumatella”) e incluso en los sufijos frecuentes (“Republiketa”, por ejemplo, escrito además con K) que –sabemos muy bien– son índices de valoración subjetiva y afectiva. En *Odiolândia*, en cambio, la ausencia de texto manuscrito y el uso de un lenguaje menos soez pero igualmente violento parece atenuar el sentimiento de odio, pero los sonidos ensordecedores, tomados de la escena “real”, resignifican esas oraciones y muestran cómo ese deseo escrito se materializa. *Diarios del odio* y *Odiolândia* sacan a la luz y cuestionan una configuración particular de ciertos afectos que constituyen nuestra contemporaneidad. He aquí, como decía Williams, una estructura del sentimiento: pensamientos tal como son sentidos y sentimientos tal como son pensados.

Si Williams a su vez prefiere usar el término “sentir” y no el de “experiencia” (Williams, 1997, p. 155) es porque este último está demasiado asociado –en uno de sus sentidos fuertes– a algo que se ha formado en el pasado y que es ya explícito y concluido. La estructura del sentir, en tanto concepto, quiere más bien pensar lo que no está aún del todo fijado ni explicitado, lo que está en movimiento en el flujo que implica todo proceso cultural cuando se lo considera precisamente en términos de proceso. Y, aun así, se trata de pensar esos elementos afectivos de la conciencia social como una estructura en proceso: en tanto proceso, la estructura del sentir a menudo no es verdaderamente reconocida como social, sino como privada e idiosincrática; en tanto estructura, en cambio, el análisis puede detectar en ella un conjunto de elementos con relaciones internas específicas y en tensión, con determinadas características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, articuladas en jerarquías específicas. Estas características, propone Williams, suelen ser mejor reconocidas en un estadio posterior, cuando han sido –ello sucede frecuentemente– formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. En ese caso, normalmente, una nueva estructura del sentimiento habrá empezado a formarse dentro del verdadero presente social (Williams, 1997, p. 155).

Por ello, para Williams, una estructura del sentir se reconoce formalmente en sus rasgos más salientes como un profundo punto de partida o una conclusión particular. Esto último es particularmente importante, porque si bien la relación entre las diferentes estructuras del sentir y las diferentes clases sociales es muy compleja y muy variable históricamente, Williams propone que habitualmente la emergencia de una nueva estructura del sentir se relaciona mejor o con el nacimiento de una clase o con la contradicción, la fractura o la mutación dentro de una clase (Williams, 1997, pp. 157-158). Es decir, en todos los casos: la emergencia de una estructura del sentir parece relacionarse con el inicio de algo nuevo o con la conclusión o ruptura de algo viejo; en todos los casos parece relacionarse con el flujo y el cambio que es el proceso cultural en la experiencia efectiva que de él tienen las diferentes clases sociales. En este sentido, *Diarios del odio* desde 2014 y *Odiolândia* desde 2017 parecen señalar un cambio en nuestra coyuntura social y que, en efecto, ello podía percibirse y experimentarse ante todo y muy marcadamente en la emergencia de una nueva estructura del sentir signada sobre todo por el odio.

3. Odio: residuo de lo social

Diarios del odio y *Odiolândia* trabajan con una lengua hecha de residuos que circula mediáticamente. Si remitiéramos a metáforas fisiológicas se podría decir que las obras desatan en el espectador un reflujo gastroesofágico, una regurgitación ácida, residuo patológico que no alimenta y que se da cuando los fluidos gástricos ascienden, pudiendo llegar hasta la boca. ¿Acaso puede terminar de digerirse esa sobredosis de odio expresado en sus diversas variantes? La acidez que resulta para el espectador y para el lector es, por lo menos, incómoda: “No es por tu color de piel, sos una rata” (Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 41), “VILLAS Y LUGARES GRAVES SON UN COGEDERO DE RAZAS HUMANAS A GRANDEL” (2017, p. 39), “no sé si matarla, pero si le atan las trompas evitamos que dejen más crías” (2017, p. 38), “TE MEAN EN LA PUERTA” (2017: 36) “RATA INMUNDA Y DESPRECIABLE” (2017, p. 37) se lee, entre otras cosas, en el poemario *Diarios del odio*. Causando un efecto semejante, los textos de la instalación audiovisual *Odiolândia* sostienen: “Las autoridades podrían reactivar el Molino. Tiran unos villeros allá con drogas y trituran todo hasta convertirlo en harina. Luego hacen una papilla y ponen a los demás a comer”.

La posibilidad dinámica de hacer ingresar materiales degradados al espacio de la obra artística parece haber sido una de las tensiones que caracterizó al arte moderno, que implicó permanentemente una dialéctica entre el arte y el no arte. En Kant, cuya estética está en el inicio de la disciplina a fines del siglo XVIII y acompaña ese proceso del arte moderno, se señala un límite: si bien considera la posibilidad de hacer ingresar lo *feo* en el ámbito de la representación del arte bello, propone una barrera fundamental en el *asco*, pensado como una sensación de rechazo y de atracción simultánea del sujeto ante un objeto:

sólo hay una clase de fealdad que no puede representarse en su naturalidad sin arruinar todo placer estético: la que inspira asco, puesto que en esta rara sensación, basada en la pura imaginación, se representa el objeto como si se impusiera al goce contra el cual nos rebelamos con fuerza, con lo cual en nuestra sensación desaparece la diferencia entre la representación artística del objeto y la naturaleza del objeto mismo... (Kant, 1993, p. 164)

Diarios del odio y *Odiolândia* asumen la mayor de las cercanías respecto de esos discursos: de allí el reflujo, la arcada y el vómito; de ahí la dificultad del goce estético ante un asco que se impone, repele y genera rechazo. Cada una de las palabras y expresiones del poemario provienen de esos discursos que circulan mediáticamente, según declaran los autores de la obra argentina; ellos no agregan una sola palabra, se limitan a reproducir esos discursos literalmente dándoles el formato de poemario al agrupar diversos fragmentos sobre un mismo tema. Así, el poema que lleva por título “El nieto recuperado 114”¹² (en alusión a la noticia bajo la que se congregan los comentarios de los foristas) expresa en un fragmento: “siempre me pregunté por qué las Viejas de las Madres y Abuelas usan un pañal en la cabeza. ¿Será porque tienen

¹² La noticia que lleva dicho título remite a la recuperación de los niños apropiados durante la última dictadura cívico-militar Argentina (1976-1983). Tanto la organización Madres de Plaza de Mayo como Abuelas de Plaza de Mayo, formadas con la intención de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos y los niños y las niñas apropiados en la última dictadura, se identifican por el uso de pañuelos blancos que cubren sus cabezas, en alusión a la tela de los pañales de los niños y las niñas hijos de detenidos.

mierda adentro?” (Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 33). Sin dudas, el límite del asco es una frontera que el arte moderno ha cruzado permanentemente, buscando muy conscientemente el asco como sensación, trabajando para ello con materiales como basura, desperdicios y heces. La obra de arte moderna intenta en esa búsqueda trazar, en su ambivalencia, un puente entre la represión de lo que no deber ser mostrado y su presentación sensible. El juego de la obra de arte moderna, que trabaja a partir de desechos, radica justamente en esa ambivalencia que sugiere sin mostrar; revela a través de un velo lo que ficciona de la realidad. Pero, ¿qué pasa cuando lo que se descubre es un lenguaje cruel sin mediaciones y la ambigüedad no es tal cuando la presencia de lo vil hace que el asco se torne brutal?

La relación de una buena zona del arte y la literatura con lo repugnante o lo asqueroso fue pensada, ya en el siglo XX, con la categoría de lo abyecto que propuso Kristeva, en una línea que recupera las reflexiones kantianas sobre el asco y las piensa ya mediadas por el psicoanálisis y la lectura de Freud y Lacan. “Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. (...) Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa” (Kristeva, 2006, p. 9): de esta manera Kristeva empieza por definir la abyección, que piensa como una particular “torsión hecha de afectos y pensamientos”, un vaivén entre un polo de atracción y otro de repulsión que “coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (2006, p. 7), y que tiene una de sus formas más elementales en la experiencia ante el deshecho, la podredumbre y la basura. Sin dudas, en las experiencias artísticas aquí analizadas se trabaja con otro tipo de excrementos y otro tipo de basuras, no tan elementales: se trata de los deshechos discursivos de una sociedad. Y lo que se pone en juego, en la obras, es otra vez esa compleja relación de atracción y de rechazo ante esos discursos residuales y esos afectos violentos de odio: se trata en el fondo de una relación compleja -tanto de los autores como de los espectadores- con aquellos materiales, hecha a la vez de distancia estética y de la mayor de las cercanías. Volviendo a las consideraciones de Kant sobre el asco, lo que se pone en crisis en estas obras es la posibilidad de mantenerse a distancia, de sostenerse en una actitud contemplativa y desinteresada; los mismos materiales discursivos parecen comprometernos y nos ponen en la necesidad de juzgar y discutir, tanto ética como políticamente, en una relación de atracción y de repulsión con esos deshechos discursivos. Esa ambivalencia entre la atracción a la mayor de las cercanías, a la batalla discursiva, por un lado, y por otro, el distanciamiento reflexivo que las mismas obras puede provocar, se podría graficar en la recepción variable que ha tenido la obra de Jacoby y Krochmalny en algunos lectores críticos: si para María Pía López (2018) la obra viabiliza el distanciamiento y la reflexión conceptual sobre esas pasiones, para Gabriel Giorgi (2018) la recepción de la obra parece proponer e implicar, ante todo, una atracción hacia la arena de la batalla discursiva y un aprovechamiento de la capacidad agonística del odio para la batalla política.

Ser lectores o espectadores de *Diarios del odio* y de *Odiolândia* es una experiencia vinculada, cuanto menos, al sentimiento de incomodidad. No es el estilo, ni la forma lo que nos incomoda, como ocurre con algunas experimentaciones del arte moderno. Aquí, la incomodidad no surge como una reacción ante una nueva forma estética o técnica que el entendimiento no puede aprehender (el poemario de Jacoby y

Krochmalny está, por ejemplo, confeccionado clásicamente por poemas), sino que es un “shock” que experimenta el cuerpo al no poder digerir aquello que resulta insoportable.

4. Odio: reescrituras políticas de los afectos

Obras como *Diarios del odio* u *Odiolândia* pueden ayudar a pensar de una manera productiva y crítica algunas de las propuestas con las que Jacques Rancière ha querido reformular los modos de pensar las relaciones entre la literatura y la política. Así, para el filósofo francés

la democracia de la escritura es el régimen de la letra en libertad, que cada uno puede retomar por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe o de la heroína de la novela, para hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión sobre los asuntos en común. No se trata de una influencia social irresistible, sino de un nuevo reparto de lo sensible, de una relación nueva entre el acto de la palabra, el mundo que éste configura y las capacidades de aquellos que pueblan ese mundo (Rancière, 2011, p. 29).

La igualdad en la literatura —en tanto que forma de ligar lo decible y lo visible—, agrega el autor francés, acaba con las jerarquías de la representación y da origen a una comunidad de los lectores sin legitimidad: ya no importa quién escribe ni quién lee, no hay oradores ni audiencia específica. La literatura trae consigo otro *sensorium*, otra forma de vincular las palabras con las cosas que designan y con los mensajes que transmiten. Esto implica también otro mundo común, otro pueblo. Por ello, “la literatura es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva” (Rancière, 2011: 39).

Entonces, ¿qué sucede cuando esa “letra en libertad” deviene instrumento para denostar, maltratar y matar al otro? ¿Qué mundos configuran esas escrituras? ¿Cómo son esas nuevas mitologías, esos pueblos? ¿Se juega algo del orden de lo político y de lo democrático en esas voces, en ese lenguaje y en ese uso particular del espacio público de la web? ¿O más bien lo que se juega allí es el odio a la democracia, la mayoría de las veces?

La respuesta a estos interrogantes presupone que aclaremos lo que entendemos por lo político. Y las propuestas de Rancière (2004, 2006 y 2010) podrían ayudarnos a pensar la cuestión de un modo productivo. Su filosofía define lo político como el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primer proceso es el del gobierno o policía, que consiste en la organización consensual de los hombres en comunidad e implica una “distribución jerárquica de las posiciones y de las funciones” (Rancière, 2004, p. 1). El segundo proceso es el de la igualdad. Rancière lo denomina emancipación o política y consiste en “el juego de las prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y por el cuidado de verificarla” (Rancière, 2004, p. 1). Por ello la política no es la ratificación del orden policial de los cuerpos y las voces que forman la comunidad, sino el momento de un desacuerdo: momento de un nuevo reparto sensible, en que los cuerpos y las voces de esos otros no contados en el reparto jerárquico del orden policial de la sociedad surgen presuponiendo su igualdad con la de cualquier otro. Tiene lugar allí un proceso de subjetivación, entendido no como la ratificación de una identidad ya establecida sino más bien

como un proceso de desidentificación, en tanto negación de una identidad impuesta por otro, determinada por la lógica policial (Rancière, 2004: 4). Entendida en estos términos, la política implica siempre un modo en que los otros –los cualquiera, los excluidos del reparto– se presuponen como iguales a cualquiera y verifican esa igualdad en una escena concreta de discurso y argumentación.

Volvamos a citar un fragmento de *Odiolândia* para poder retomar las preguntas antes planteadas. “Era mejor haber dejado a todos juntos y probar en esos zombis algunas armas químicas o simplemente prenderlos a todos fuego”. Si la política, como se señaló, se funda en la reivindicación de la igualdad de cualquiera con cualquiera, el texto citado no es más que la expresión, o quizá la instauración, de una antipolítica, de un proceso de desdemocratización. Pues, el escritor anónimo, autor de este fragmento, no solo desconoce la igualdad de unos con otros, sino que hace un llamamiento público al exterminio de lo diferente. En nuestras sociedades contemporáneas, según Rancière, asistimos cada vez más al colapso de la lógica disensual de la política y a la imposición de un consenso social que parece expulsar de sí y neutralizar todo desacuerdo, identificando al otro como un otro a excluir y expulsar. Esto se evidencia para Rancière en las nuevas formas del racismo y la xenofobia, entendidas como un odio al otro, una pasión identitaria que congela al otro como otro y es incapaz de percibir su igualdad, odio que a la vez se funda en un “miedo indeterminado que encuentra sobre el cuerpo del otro su objeto” (Rancière, 2004, p. 5).

Es este odio al otro, basado posiblemente en el miedo, lo que se puede leer en la materia discursiva con la que trabajan las prácticas artísticas aquí analizadas. Ahora bien, la labor artística con dicha materia pone, utilizando nuevamente la expresión de Rancière, la letra en libertad, configura modos de resistencia al consenso y esboza nuevas formas de comunidad. Pues, mientras que los textos originales promueven la identificación de las víctimas como enemigos de los supuestamente iguales y la desobjetivación política también de los primeros, en las experiencias artísticas a las que les hemos dedicado estas páginas hay una poetización que convierte al odio, afecto que como se dijo promueve la antipolítica, en reflexión política colectiva, en litigio sobre la diagramación preestablecida que impone quiénes pueden vivir y quienes deben morir.

5. Conclusiones

La “Nota de los autores” –texto con que se cierra el poemario de *Diarios del Odio*– empieza con una advertencia oscura el análisis del material discursivo con que se ha trabajado poéticamente: “... puede pensarse que los comentarios seleccionados de los diarios no son más que exabruptos anónimos. Es posible que no revistan mayor importancia. Sin embargo, no debe olvidarse que históricamente las masacres fueron precedidas por elaboraciones discursivas deshumanizantes.” (2017:43) No solo se trata de la repetición, en esas escrituras que fluyen en la red de manera anónima o casi anónima, de numerosas palabras y frases sino también de sus permanentes vueltas en torno de los mismos núcleos discursivos: las formas del asco se asumen desde los fluidos corporales (la mierda), la enfermedad (el cáncer); la estigmatización del otro a partir de la animalización (las ratas), la deshumanización (los parásitos) o el exterminio (la muerte), para referir violentamente a ciertos grupos sociales: *negros*,

gays, mujeres, chorros, etc. (la lista es copiosa en todas sus formas). Si estos discursos se exhiben y se trabajan, tanto en el mural como en el poemario y en la instalación audiovisual, es porque allí Jacoby y Krochmalny, por un lado, y Beiguelman, por el otro, perciben y pronostican un posible cambio, un proceso en transición hacia otra cosa: el posible paso de una discursividad ideológica deshumanizante, en su carácter performativo, a un posible y futuro dominio político efectivo de los cuerpos bajo la figura de la expulsión, e incluso la liquidación del otro temido. El huevo de la serpiente empieza a emerger y las dos obras parecen señalarlo. Estas experiencias artísticas argentino-brasileñas trabajan sobre el retorno –en nuestro presente– de una lengua violenta que barbariza al otro, una lengua que tuvo un papel importante en varios momentos claves de la historia política y cultural latinoamericana y que ahora parece retornar asumiendo nuevas formas políticas bajo un disfraz democrático.

Referencias

- Almeida, Silvio. (2018) “Neoconservadorismo e liberalismo” en Solano Gallego, Esther (comp). *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Postproducción*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Beiguelman, Giselle. (2017). *Odiolândia*. [Instalación audiovisual] En *DesVirtual*. Página web de la artista. Recuperado en: <http://www.desvirtual.com/portfolio/odiolandia-hateland/>
- “Diarios del odio y otras acciones de Roberto Jacoby en Casa de la Cultura - FNA” (noviembre de 2014). *Ramona*. Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/53943>
- “*El País*, el periódico digital en español más leído del mundo” (23 de noviembre de 2016). *El País*. Recuperado en: https://elpais.com/elpais/2016/11/22/actualidad/1479853627_478107.html
- Gadamer, Hans-Georg. (2003). *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós.
- Giorgi, Gabriel. (2018, marzo) “La literatura y el odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad” en *Revista Transas. Letras y artes de América Latina*. San Martín: Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: <http://www.revistatransas.com/2018/03/29/la-literatura-y-el-odio-escrituras-publicas-y-guerras-de-subjetividad/>
- Husserl, E. (2008) *La crisis de la ciencias Europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jacoby, Roberto y Krochmalny, Syd. (2017). *Diarios del odio*. Buenos Aires: N Direcciones.
- Kant, Immanuel. (1996). *Crítica del Juicio*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Kristeva, Julia. (2006). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- López, María Pía. (2018, marzo) “Sobre Diarios del Odio en la universidad pública” en *Campo de prácticas escénicas*. Disponible en: <http://campodepracticasescenicass.blogspot.com/2018/03/sobre-diaris-del-odio-en-la.html> (06/05/2019)
- Petrucci, Armando. (2013). “Los signos del no” y “Escribir contra”. En *La escritura. Ideología y representación*. Traducción de María Beatriz Raffo. Buenos Aires: Ampersand.
- Rancière, Jacques. (2004). “Política, identificación y subjetivación”, en *Metapolítica*, vol. 8, nº 36, julio-agosto.

- Rancière, Jacques. (2006). *El odio a la democracia*. Madrid-Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, Jacques. (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, Jacques. (2011). *Políticas de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y José Luis Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Solano Gallego, Esther. (2018). *O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Trías, Eugenio. (1998). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Williams, Raymond. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.