

EN EL PRINCIPIO ERA EL AFECTO¹

Suely Rolnik

Pontificia Universidad Católica de São Paulo / suelyrolnik@gmail.com

Traducido por Damian Kraus

(Preludio)

Un afecto es lo que viene primero en las obras de Mapa Teatro. Un afecto que, en determinado momento, pulsa especialmente en los cuerpos de sus fundadores (los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden) y los tensa. Éste es el disparador de sus procesos de creación: un “mapa” que se traza en tres movimientos.

El primer movimiento: hacia la escucha del más inquietante afecto

El primer movimiento consiste en la escucha atenta al carácter intensivo del afecto que reclama por un decir en la experiencia vivida en su/nuestra actualidad; una escucha de su frecuencia vibracional. Y si esta escucha viene primero no es únicamente por su posición en una línea de tiempo cronológico, sino porque ante todo es la portadora en potencia de otro tiempo que atraviesa el proceso de comienzo a fin: el devenir en el cual el afecto disparador del trabajo de creación cobrará cuerpo en la obra que resultará de él (si todo marcha bien).

Visto desde afuera, parece nada.

Porque los afectos no tienen imágenes, ni palabras, ni gestos: en definitiva, no tienen lenguaje. Y sin embargo son reales o, dicho con precisión, son las emociones de lo real, “emociones vitales” (nada que ver con las “emociones psicológicas”). Ellas consisten en los efectos de las fuerzas que agitan el cuerpo vivo de un determinado mundo en los cuerpos vivos que lo componen. En suma, son la presencia del otro (persona, paisaje, atmósfera política, obra de arte, texto etc.) en nuestros cuerpos, son una presencia viva que los fecunda; quedamos habitados por una especie de cuerpo extraño que nos deja en estado de inquietud. No logramos acceder a él en nuestra experiencia como «sujetos»; pero existe otra esfera de la experiencia subjetiva, propia de nuestra condición viviente, en la cual este acceso es posible: un «fuera-del-sujeto».

Para nosotros, caras pálidas que somos estructurados en el modo de subjetivación antro-po-euro-falo-ego-logocéntrico propio del régimen

colonial-capitalístico, que reduce nuestra experiencia subjetiva al «sujeto», tal inquietud amedrenta. Como estamos destituidos del acceso al fuera-del-sujeto, no sabemos nada acerca de la inquietud a la que nos lanza este cuerpo extraño, ni de qué la provocó, ni mucho menos sabemos qué hacer con ella.

Si nos disponemos a no ceder ante la disociación de nuestra experiencia subjetiva fuera-del-sujeto y buscamos activarla, nos damos cuenta de que este extraño estado del alma indica que en los afectos que pulsán en nuestros cuerpos anidan embriones de futuro que amenazan con la pérdida de sentido de algunas formas en las cuales la vida se encuentra plasmada en el presente. Asfixiada en la prisión de estas formas en las que su pulsación se ve debilitada, la vida se nos impone con la exigencia de desaprisionarla para reanudar su movimiento. Su liberación necesitará de la germinación de estos embriones que nos habitan. Pero la posibilidad de que ésta suceda o no depende de nosotros: es necesario actuar para recobrar un equilibrio vital, y esto vale para todos los vivientes. En el caso de los humanos, este equilibrio es también emocional y existencial y aquello que en nosotros actúa para recobrarlo es el deseo. Y cuando logra hacerlo se cumple el destino ético de la pulsión, aquel en que la vida encuentra respuestas a su voluntad de perseverancia.

La respuesta ante esta exigencia no es algo obvio. Si eso implica, antes que nada, disponernos a escuchar los afectos –tal como lo hace Mapa Teatro–, la germinación solo es posible cuando, en base a lo que logramos escuchar, el deseo sea capaz de crear un lugar de cuerpo-y-habla no necesariamente o apenas verbal. Un lugar que contenga en sí indicios de futuros en germen y que, por contenerlos, revele nuestra asfixia dentro de los modos de existencia vigentes, y nos lleve a completar su germinación desplazándonos así de las formas en agonía, y permitiéndoles que acaben de morir.

El segundo movimiento: en busca del elemento-catalizador

Es la tarea de dar cuerpo a este lugar lo que precisamente moviliza a Mapa Teatro en su imaginación creadora –nada que ver con imaginación “creativa”, en tanto que disociada de los afectos. Para encarar dicha tarea, el segundo movimiento consiste en que Heidi y Rolf salgan a buscar un elemento, en ocasiones encontrado también por casualidad, portador de una frecuencia de vibración que tenga resonancia con el afecto disparador de la obra. Un elemento que sea conductor de ese afecto como son los materiales conductores de electricidad o de calor: puede ser una imagen, un cuerpo, un sonido, un gesto, una textura, un poema, un fragmento de un libro o de un archivo, una noticia, una fotografía, una cierta secuencia de una película, un determinado detalle de la memoria o un sueño. Puede ser

incluso un texto, pero éste no será en tal caso el único elemento de organización de la obra ni tampoco su elemento estructurador –tal como funcionaba en el teatro dramático–, sino una especie de *objet trouvé* como cualesquiera de los otros elementos con los cuales se llevarán a cabo las operaciones de montaje, en el sentido cinematográfico, de la obra. Esta especie de *objet trouvé*, cuya importancia reside en el afecto que transmite, será la célula matriz, catalizadora de otras tantas células que se juntarán poco a poco para componer el cuerpo-obra que dotará de sensibilidad al afecto en cuestión.

El tercer movimiento: se activa una comunidad experimental efímera

Una vez encontrado este elemento, se pone en marcha el tercer movimiento con la activación de la comunidad experimental que compone este “laboratorio de artistas” –tal como ellos mismos la llaman, y no por casualidad– para dar comienzo al nuevo proyecto. Ellos le presentarán al grupo tan sólo el elemento referido que carga en sí un rastro del afecto disparador y, junto con este, una pregunta “¿qué efecto genera eso en sus cuerpos?”. Y cada uno la responderá en algún momento del proceso, lo que requiere no sólo la disposición para ponerse a escuchar tal afecto en sus propios cuerpos y tantear lo que este les indica sino, también, para tomarlo como guía en la búsqueda de elementos que, como el *objet trouvé* inicial, le darán a este afecto un cuerpo que participe en la composición de la obra, asumiendo su responsabilidad en la creación colectiva.

Con el elemento encontrado por Heidi y Rolf y esta pregunta, se perfilan los contornos de un espacio inmaterial hecho de un diagrama de fuerzas, un territorio ritual en el cual transcurrirá el proceso de creación confabulado entre todos, en una especie de sueño colectivo. El elemento planteado funcionará como un catalizador de aquellos otros tantos elementos que, mediante resonancias, traerán los miembros del grupo con la sensibilidad singular de cada uno y el canal de expresión que le es propio. Y así es como se va componiendo la obra, que sólo se vuelve visible al final del proceso de su creación. No hay ningún elemento que participe en la obra cuya presencia sea gratuita.

Una brújula ética conduce el trazado del mapa

En estos tres movimientos se revela el modo a través del cual Heidi y Rolf asumen su rol en el grupo. No proponen un texto, ni un libreto, ni un protocolo de acciones, ni personajes, ni siquiera una idea, ni mucho menos un mensaje o una ideología, lo que podría esperarse de un dramaturgx y/o

de un directx de teatro tradicional. Pero esto por sí sólo no los distinguiría de otrxs creadorxs pues el hecho de no partir de elementos predefinidos caracteriza a toda a una corriente de experimentación crítica que se ha venido desplazando del teatro dramático y psicológico, tendencia más presente desde la década de 1980.

Lo que singulariza a los artistas directores de Mapa es lo que proponen en lugar de esos elementos predefinidos propios del teatro y de la práctica artística tradicional: la responsabilidad ética de encargarse de las urgencias vitales que se presentan en el momento, que ellos asumen y convocan a través de los tres movimientos antes evocados; algo invisible e inaudible y, sin embargo, conductor de efectos inusitados, cargado de potencia poética. En otras palabras, se trata de hacerse cargo del afecto que pide paso en ese momento específico de la vida colectiva, creando un camino para decirlo lo más precisamente posible, y generando la movilización de esa misma responsabilidad en todos aquellos que participarán en la comunidad experimental que ellos activan con ese fin.

Llevar esta postura a su máxima radicalidad implica que tampoco la forma que adquirirá la obra tiene su destino trazado previamente. Es el afecto disparador, y el tipo de *objets trouvés* de los cuales se valdrán para traerlo a la superficie, que definirán la forma final. Esta forma, por principio, extrapolará los límites de lo que denominamos "teatro" y más allá de este: los límites de los territorios delimitados oficialmente para las otras prácticas artísticas. El destino final de la obra puede ser escénico, pero también operático, performático, radiofónico, fílmico o incluso una instalación, un texto, un workshop, intervenciones urbanas, exposiciones en museos, galerías o bienales, conferencias performativas o una mezcla singular de algunos de estos lenguajes –en suma, aquellos que requiera el afecto– conductor para cobrar existencia. Es todo esto lo que forma el pluriverso² de Mapa Teatro.

Fue necesario encontrar un nombre que fuera lo más preciso posible para definir este territorio artístico instaurado por Mapa y que se mueve sin limitaciones de fronteras; un territorio artístico sin residencia fija; sin divisiones en categorías; sin delimitaciones previamente definidas, en el cual son válidos dispositivos, lenguajes y formatos de todo tipo para dar cuenta de un afecto. "Artes vivas" fue como lo bautizaron. La calificación de vivas no remite en este caso exclusivamente al "en vivo" (propio de las categorías tradicionales del teatro, la performance, el circo, la danza o los shows musicales), sino a "lo vivo" propiamente dicho, en el sentido de la presencia activa de la potencia de acción y de transfiguración que define la vida en su esencia.

Si atenerse a categorías que enmarcan la producción artística constituye una necesidad de subjetividades reducidas al sujeto, que sólo consiguen moverse teniendo un mapa cultural con señalizaciones para delimitar sus pasos, para las subjetividades que se empeñan en reconectarse con las experiencias situadas fuera-del-sujeto, dejándose conducir por los afectos y por su fricción con las formas establecidas, dichas categorías se erigen como obstáculos que se interponen a los procesos de creación. Para este tipo de subjetividades es necesario moverse al aire libre para buscar resonancias en cualquier lugar donde estas se encuentren y, con ellas, delinear territorios. ¿No es esto lo que caracteriza a una subjetividad-artista?

Una responsabilidad ético-estético-política compartida

A estas alturas, podemos calificar entonces de ético-estético-política a la responsabilidad que conduce los procesos de creación de este laboratorio de artistas, una responsabilidad convocada tanto en el propio colectivo implicado en ello como en sus públicos. Ética, porque responde a una urgencia de la vida e implica estar a la altura de aquello que ésta nos pide como condición para afirmarse en su voluntad de perseverar lo más satisfactoriamente posible; estética, porque el éxito de esta respuesta depende de un proceso de creación que dé un lugar de cuerpo-expresión para el afecto que exige cobrar existencia; y política, porque promueve un desplazamiento en el modo de producción de subjetividad dominante en el régimen colonial-capitalístico. ¿Pero qué tiene de político eso? Un régimen, sea cual sea, no es una abstracción sino un modo de vivir y el tipo de subjetividad que le corresponde y lo dotan de consistencia existencial, sin la cual no se sostendría. El desplazamiento que aquí se opera incide por ende sobre el tipo de dinámica micropolítica que sostiene al régimen colonial-capitalístico. Lo que da a esta desviación activa su carácter guerrero es el combate por la reapropiación del destino pulsional que guía su poética.

Al fin y al cabo, ¿no es esta la potencia política propia del arte? Se trata de una potencia micropolítica, que nada tiene que ver con el así llamado "arte comprometido", vehículo de concientización macropolítica disociado de los afectos del presente, ni con la otra cara de la misma moneda: los formalismos de toda índole que, aunque tengan lenguajes y estrategias completamente distintos, están igualmente disociados de esos afectos. En resumen, es una brújula ética la que conduce el deseo del grupo en su obrar, y guiados por ella nos conduce a nosotros, su público, si somos vulnerables a lo que ellos nos proponen. Es la vida en su voluntad de perseverar la que atrae a la aguja de esta brújula y la posiciona; y es esa posición de la aguja lo que indica en qué direcciones se encuentran los

elementos portadores de la frecuencia de vibraciones que resuenan con el afecto disparador, con los cuales el deseo ha de conectarse, y qué otras direcciones habrá de descartar, para crear las condiciones satisfactorias para la germinación del embrión de futuro del cual es portador aquel afecto, germinación de la cual la vida depende para reanudar su flujo. Así es como, poco a poco, se va creando la obra: una especie de mundo-sueño, con poder encantatorio, que abre el camino para que reconozcamos en nuestros propios cuerpos el afecto que la desencadenó, los gérmenes de futuro del que dicho afecto es portador y que, sobre todo, nos invita a hacer nuestra parte en la producción de las condiciones para que esta germinación llegue a término.

Hasta acá intenté describir conceptualmente el proceso de creación de estos mundos-sueños tal como se vienen haciendo presentes en mi propio cuerpo desde que empecé a testimoniar el trabajo de Mapa Teatro. Sin embargo, aún no he hecho ni siquiera mención a una sola obra para que se vislumbre este proceso en algunas de sus manifestaciones. Es lo que haré ahora, privilegiando la Anatomía de la violencia en Colombia ya que este es el único trabajo del grupo que he seguido de cerca, desde sus albores. Me limitaré a señalar unos pocos elementos que componen las cuatro secciones de ese proyecto, sobretodo algunas de sus figuras. En este ensayo no hay lugar para comentar en toda su riqueza, para la figuración de los afectos, los diseños textiles, bordados y el colorido vestuario diseñados por Elizabeth Abderhalden; las atmósferas lumínicas creadas por Jean François Dubois; las atmósferas sonoras y composiciones musicales de Juan Ernesto Díaz; las imágenes, películas y videos, procesados en vivo por Ximena Vargas o las maquinitas y objetos insólitos de José Ignacio Rincón; las delicadas elaboraciones visuales de Santiago Sepúlveda; la gracia, riqueza vocal y fuerza actoral de Agnes Brekke; la vitalidad y potencia chamánica de Andrés Castañeda y la conmovedora presencia de Julián Díaz. Todos estos, y tantos otros elementos, forman juntos el barro con el cual se esculpirán los mundos encantorios que este laboratorio nos ofrece: una mezcla "neobarrosa translatinoamericana"³ de la que emanan los afectos de aquellos mundos.

La anatomía de los afectos de la violencia

El afecto de la violencia del conflicto armado en las incontables facetas en que se ha presentado en Colombia y la presencia intensa de este en los cuerpos que viven dicha experiencia en el país, ha sido uno de los disparadores más recurrentes del proceso de creación de este laboratorio de artistas. El enfrentamiento de este afecto terminó llevando a los hermanos Abderhalden a trabajar en la construcción de un corpus de obras al que nombraron Anatomía de la violencia en Colombia, con su laboratorio de

artistas. Una serie de "variaciones" (fílmicas, instalativas, performativas) se produjeron, simultáneamente, a lo largo de los ocho años que duró el proceso de creación de este proyecto (2010-2017).

Los Santos Inocentes: el vértigo entre la fiesta y la violencia



En *Los Santos Inocentes*, primera obra de esta anatomía, el afecto disparador es la presencia de la fiesta, tan intensa y erotizada, y al mismo tiempo tan rutinaria como la presencia de la violencia más extrema. Pero también, y sobre todo, los afectos de la rapidez y de la facilidad con que una se convierte en la otra, de manera inesperada, y tan abruptamente, que causa perplejidad y terror. En verdad, el exceso de este disparate endémico es una experiencia vivida por todos los cuerpos que habitan en América Latina, cada uno con sus características específicas, como en el caso de Colombia. Un dicho popular de Guapi –un municipio del pacífico colombiano que es escenario del elemento–catalizador de uno de los afectos disparadores de la creación de *Los Santos Inocentes*– enuncia claramente esta experiencia: "el diablo se ha metido en la fiesta"⁴.

Otro afecto, intrínsecamente ligado al primero, también es disparador de esta obra: la presencia de la esclavitud que participa de la fundación colonial del país y su modo de producción de la existencia y, sobre todo, su insistente permanencia, más de cinco siglos después. Una memoria que persiste en los cuerpos de los colombianos, así como también en los de todas las excolonias en donde hubo trabajo esclavo. Estos aún se encuentran bajo el efecto del trauma que tal crueldad produjo y sigue produciendo, sobretodo en los afrodescendientes y en los pueblos

originarios; trauma poco elaborado hasta hoy y que genera constantemente síntomas de toda índole, como un espectro que nunca cesa de espantarnos. El elemento catalizador en Los Santos Inocentes es una fiesta con este mismo nombre que se celebra todos los años, el 28 de diciembre, en Guapi. Durante esta fiesta se escenifica en las calles una inversión de la violencia de los amos contra sus esclavos, en la cual estos últimos son los que dan látigo a los demás. Son todos hombres vestidos con ropa de mujeres, con sus rostros cubiertos por máscaras grotescas, que corren por las calles dando latigazos aleatoriamente a cualquier persona que encuentren por delante. Sin embargo, la mayoría de sus víctimas son también afrodescendientes y no blancos como sería de esperarse. Hace parte de esta fiesta ritual que aquellos que ocupan el lugar de las víctimas (los "esclavos") intenten escapar del castigo, pero, curiosamente, muchos de ellos se arrojan al piso entregándose a los latigazos.

Según un texto del propio Mapa Teatro, "se trata de una fiesta y, sin embargo, para quienes nunca han estado allí, podría muy bien tratarse de otra cosa: ¿de un castigo, de una catarsis colectiva, de una pesadilla o de una masacre paramilitar?"⁵. A este comentario podríamos añadirle que una de las estrategias de defensa psíquica, cuando no se elabora un trauma por miedo de disgregación, es la identificación con el agresor. Se invierten así los papeles: se proyecta el lugar de víctima hacia fuera de sí, sea en los propios agresores o en quien se escoge para ocupar el lugar del chivo expiatorio, librándose de este modo, y durante un breve momento, de la insoportable agonía de estar confinado a la posición del humillado: una liberación que es más bien del orden del delirio pero que, como toda defensa, hace viable una pausa de esta agonía.



En el proceso de creación de esta obra participa el actor afro-descendiente Julián Díaz⁶, originario de la misma región donde se sitúa Guapi. Su presencia sería indispensable en aquella obra que aborda la permanencia de la esclavitud en las subjetividades estructuradas por la racialización que perdura, sostiene y naturaliza la cruel desigualdad de derechos en todos los ámbitos de la vida social en la cultura moderna occidental antropo-euro-falo-ego-logocéntrica bajo el régimen colonial-capitalístico.

Pero que quede claro que, como todos los demás actores, no desempeña ningún papel más allá de sí mismo –o, más precisamente, no representa la negritud y la esclavitud, sino que "es" la presencia misma de estas en su cuerpo, en escena. Los actores de Mapa Teatro nunca representan algo; son más bien lo que los hermanos Abderhalden llaman "figuras", compuestas con sus propias historias. En este sentido quienes actúan en sus obras, según ellos, "son más performers que actores: una manera de concretar la historia colectiva tal como esta habita un cuerpo singular".

El afecto de la "raza"

La racialización es tan central en el matiz del afecto de la violencia que Los Santos Inocentes apuntó a enfrentar que impone aquí detenerse más en esta cuestión.

Tal como sabemos, con base en la invención de la noción de "raza" en el marco del régimen colonial-capitalista, se crea una ficción científica según la cual habría diferencias de grados de complejidad biológica del cuerpo humano y de sus capacidades entre las distintas poblaciones. Con base en esta ficción, los individuos se distribuyen de acuerdo con una jerarquía de acceso desigual a los derechos que pasa a naturalizarse, lo que debilita la capacidad de cuestionarla. Si bien esto inicialmente tiene en el color de la piel el signo de la fatalidad de un lugar de humanos supuestamente inferiores –el color de la piel de las poblaciones esclavizadas en el contexto de la colonización– tal dinámica de relación se actualiza adjudicando este mismo lugar a partir de otros signos situados en diversas instancias de la vida en sociedad, signos de etnia, género, sexo, grupo de edad, estética corporal y, obviamente, de clase; muchos de ellos presentes en un solo y mismo cuerpo. Esto hace que, al límite, todos sean racializados, o sea, evaluados según el patrón de "hombre, europeo, blanco, heteronormativo, patriarcal, etc.", que ocuparía la cúspide de esta jerarquía que a pesar de imaginaria, tiene efectos concretos en la realidad. Dado este delirio naturalizado, dicho patrón se impone como modelo ideal al que todos deberían aspirar.

Por ende, la invitación que se le hizo a Julián para actuar en este trabajo fue un gesto político. No se trataba sencillamente de una necesidad macropolítica de contar con un actor afrodescendiente en una obra que "tematiza" a los esclavos negros, ni mucho menos de cumplir con el cupo de negros en una obra de teatro. Resulta incuestionable la pertinencia de desplazarse de la tradición de los black-faces, práctica que consistía en utilizar a actores blancos con sus rostros pintados de negro para escenificar personajes afrodescendientes en el cine o en el teatro; como es también incuestionable la pertinencia del establecimiento de cupos que, aunque se ubiquen aún lejos de lo que sería mínimamente satisfactorio para revertir este estado de cosas, viene siendo conquistado en algunas excolonias que, como Colombia, excluyeron desde siempre a los afrodescendientes y a los pueblos originarios de la escena cultural y académica. Pero hacerlo únicamente para cumplir un protocolo políticamente correcto, convierte a las prácticas artísticas que optan por esto en iniciativas que sólo están allí para aplacar su/nuestra culpa de blancos con relación a la violencia de la racialización. Lo que sucede es que no basta con tomar conciencia de la violencia de la desigualdad y de resistir a ella únicamente en la esfera macropolítica, aunque ésta resulte indispensable. Su naturalización requiere que investiguemos la presencia de sus rasgos en nuestra propia subjetividad, en nuestros modos de vivir y de relacionarnos, en nuestras acciones y en nuestro imaginario para, a partir de allí, buscar deshacerlos, creando otras políticas de subjetivación, otros regímenes de inconsciente y sus respectivas formaciones en el campo social. En suma, es necesario incorporar el trabajo micropolítico a la resistencia macropolítica ante la desigualdad, disolver su naturalización y la idea de raza que la sostiene, sin lo cual nada saldrá de su lugar en la escena colonial-capitalística, a la cual, frente a esto, sería más preciso calificarla como "colonial-racializante-capitalística". El trabajo de este laboratorio de artistas parece sortear deliberadamente esta celada en la cual podría caer fácilmente.

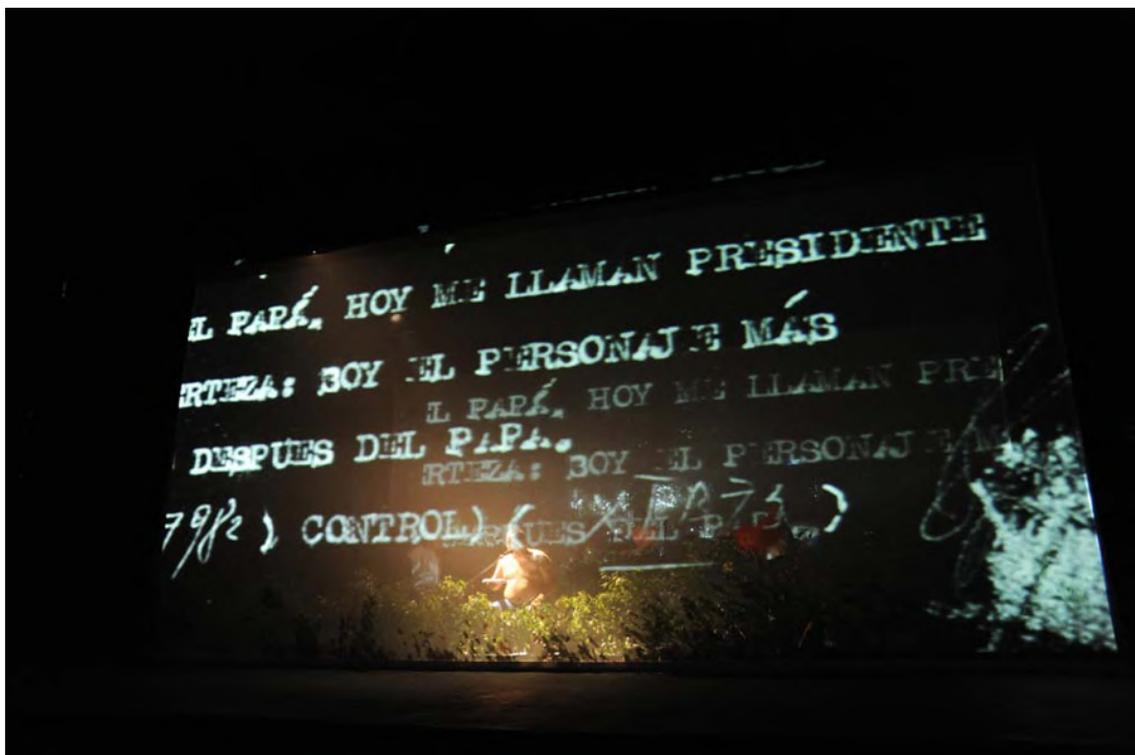
El discurso de un hombre decente: la etnoficción de una guerra sin fin



En la segunda sección, *Discurso de un hombre decente*, su disparador está constituido por los afectos de la guerra contra las drogas que ha atravesado décadas y décadas y ha implicado un gasto colosal por parte del Estado y siempre se pierde. Acá, el portador de estos afectos, será un discurso político supuestamente escrito por Pablo Escobar, que habría sido encontrado en el bolsillo de su camisa cuando lo asesinaron. A decir verdad, ese discurso es una invención de los hermanos Abderhalden a partir de un gesto recurrente de Escobar, y que consistía en sacar, en todos los actos públicos, un papel del bolsillo de su camisa. El discurso es un montaje de varios discursos suyos y de entrevistas concedidas por el narcotraficante. Este es un ejemplo de una "etnoficción", término que Mapa Teatro toma prestado del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, y que resignifica para caracterizar uno de sus procedimientos de ficcionalización del documento y del archivo.

En *Discurso de un hombre decente*, se incorporan a esta comunidad experimental efímera don Danilo Jiménez y su banda de música Marco Fidel Suárez. Rolf y Heidi salieron en busca de don Danilo luego de haber leído su nombre en el libro sobre Pablo Escobar escrito por Alonso Salazar Jaramillo, periodista y ex-alcalde de Medellín entre 2008 y 2011.⁷ De acuerdo con este relato, don Danilo y su banda terminaron siendo víctimas de un atentado de Pablo Escobar contra la policía, la explosión de una bomba en la Plaza de Toros La Macarena, en Medellín, en la década de 1980, donde su banda

estaba tocando. En este atentado, don Danilo perdió a muchos de los músicos de la banda, a su esposa y también su memoria. Como consecuencia de las secuelas cerebrales que sufrió, don Danilo estuvo vagando solitario por las calles sin saber de sí mismo durante siete años. Cuando Heidi y Rolf lo conocieron, ya había vuelto en sí y había rearmado su banda con una nueva generación de músicos.



Mientras un texto proyectado narra la historia de don Danilo, en una escena de la obra, él canta Amapola –una famosa canción de amor popular en toda América Latina⁸–, acompañándose con unas “claves”⁹. Tan delicada es su manera de tocar que es casi inaudible. El ritmo de aquella percusión frágil-firme parece bailar con su canto trémulo casi mudo y, pese a ello –o más precisamente a causa de ello–, es esta danza sutil, irradiada por su presencia en el centro del escenario, la que parece sostener la fuerza del encanto de todo lo que vemos ante nuestros ojos.

Los incontados: el malestar de una “no existencia”

La tercera sección es Los incontados: un tríptico, en la cual se reúnen las dos primeras secciones formando una tercera, separadas en cubos que se develan sucesivamente, unos detrás de otros, a través de la luz. En este despliegue de la Anatomía, el catalizador es un sueño de Maiakovski que se habría repetido insistentemente durante los últimos meses de su vida, imaginado por Antonio Tabucchi, en su libro *Sogni di sogni*¹⁰. En este sueño –y no importa saber si fue efectivamente soñado por Maiakovski o por el

propio Tabucchi en su fabulación literaria a partir de su encuentro con la escritura de este poeta o de cualquier otro artista bajo el impacto de un sistema totalitario-, se pone en escena el afecto de un malestar de existir, por efecto de las fuerzas de la violencia del estalinismo en el cuerpo del poeta. Un afecto, tan desvitalizador e indisociablemente silenciador de su imaginación creadora, que lo lleva al suicidio.



Presentado al grupo en el laboratorio, el sueño será el motor del afecto, catalizador de muchos otros elementos que amplificarán y complejizarán la conducción de su frecuencia vibrátil. El primero de ellos es la performatización del sueño por el mismo Julián Díaz quien es el elegido para darle cuerpo al afecto de la violencia que Maiakovski había experimentado hasta sentirse confinado en el espejismo de un "callejón sin salida", que lo llevó a no creer en la vida y, finalmente, a suicidarse. Con su presencia, Julián pone al cuerpo del grupo en total vulnerabilidad para dejarse afectar por un devenir-negro a partir de la violencia del lugar del racializado encarnado por él. Este afecto, presente en Los Santos inocentes, vuelve a ser convocado aquí y se afina, ampliando su complejidad.

En su tentativa inicial, Julián relata el sueño con sentimientos de rabia y altas dosis de agresividad, con un timbre de victimización en su voz. Es así como logra responder, en aquel primer momento, al lugar social que le es adjudicado, indeleblemente marcado por la memoria de la esclavitud. Escupir este odio es más que legítimo e incluso ineludible; es lo mínimo que se puede expresar frente a la racialización de los cuerpos, violencia originaria del régimen colonial-racializante-capitalístico.

Sublimación ritual del odio

Tras un ritual de dislocamiento en estado bruto por darle cuerpo al afecto que escenifica el sueño de Maiakovski, el grupo le indica a Julián que es necesario ir más allá. Julián sabe que lo que él está buscando no es nada

obvio, pero que la sinergia formada en aquel espacio colectivo lo sostiene en esta búsqueda. El reto consistirá en limpiar la voz de la capa sentimental de emociones psicológicas y pathos ideológicos que la violencia de la racialización moviliza, en un primer acercamiento consciente, para arribar a sus emociones vitales, a su inconsciente: los afectos de la racialización en su cuerpo. Él sabe que, como en todos los cuerpos que ocupan este lugar, tales afectos lo intoxican, debilitan su vitalidad, instalándolo en tamaña impotencia y malestar que puede llegar al suicidio, no necesariamente el suicidio concreto como el de Maiakovski bajo la violencia del estalinismo, sino el de una vida suicidada en su destino germinador de mundos. Algo en él sabe que, sin llegar a estos afectos, no hay manera de disolver sus efectos que estructuran las subjetividades y el tipo de sociedad (la nuestra) que de éstas deriva.

La voz de una emoción vital



Julián entonces insiste. Performatiza el sueño de otras y más maneras hasta que de su cuerpo vestido con aquel traje blanco de mujer que utilizó en Los Santos inocentes, surge, inesperadamente, una voz agotada entonando aquel sueño con la cadencia de un blues sutilmente impregnado de una cierta atmósfera, propia de la costa Pacífica.

El timbre y la cadencia de aquel canto traen consigo la vibración de un afecto de un malestar de existir –o para precisar, el malestar de un no existir– que impregna especialmente su cuerpo marcado por la negritud,

por el alto grado de crueldad con que los cuerpos que llevan esta marca en su piel tienen su existencia invisibilizada y negada en las sociedades latinoamericanas. Pero, al mismo tiempo, este mismo mal-estar de un no-existir es también la emoción vital, propulsora de la creación de un territorio sonoro donde se produce un reencantamiento de la existencia, ya lejos del confinamiento en la imposibilidad de existir. Lo mismo sucede al vestirse con un traje de mujer cubriéndole sus huesos y músculos, tan torpemente, que impide cualquier categorización de género o sexualidad y los pares binarios que organizan y estructuran tales categorías y sus relaciones – hombre/mujer y heterosexual/homosexual– y su corolario, la maldición de la desigualdad. Su cuerpo biológico, socialmente marcado como masculino, se coloca en un lugar inestable ni-bien-hombre, ni-bien-mujer. Un lugar extraño que encanta al producir la posibilidad de transitar en una escala infinita, a partir de la danza impar que se crea en las resonancias entre las frecuencias eróticas singulares de cada cuerpo y de sus encuentros con la frecuencia erótica singular de otros cuerpos, ya alejados de aquellos lugares marcados. El reencantamiento constituye pues la reanimación de una vida confinada hasta entonces en el limbo de los muertos-vivos, donde deambulan aturcidos no sólo los negros sino también las mujeres, y también los disidentes de la sexualidad colonial patriarcal heteronormativa, pero también los pueblos originarios de las excolonias, los inmigrantes y los refugiados, los trabajadores precarizados y tantos otros.

Y hay más: no estamos tan sólo ante la fuerza de la presencia real del afecto de la racialización del color que se despliega aquí en el afecto de la estigmatización naturalizada de toda forma de disidencia del sistema sexo-género dominante. Algo en estos afectos anuncia la posibilidad de liberar la vida de estas violencias haciéndola sonar en otras frecuencias, adquiriendo otras figuras. Esta inestabilidad habitada por una voluntad de desvío guerrero es lo que más importa.

Se produce un salto cualitativo: de la reivindicación rabiosa de un “lugar de habla”, afirmación más que legítima de un derecho de existir, Julián se desplaza hacia la corporificación de un “lugar de voz”, la afirmación de la potencia que hace de él una existencia singular. La nueva escena, instaurada por la figura recién encarnada por Julián es un embrión de futuro. Es a partir de ella que tendrán que ser resignificadas las demás figuras y todos los elementos de Los incontados: un tríptico.

Y una pregunta ineludible surge para nosotros espectadores cuando la germinación de este embrión de futuro aparece ante nosotros: ¿cómo crear para este embrión posibilidades de germinación en nuestras propias existencias? ¿No será este tipo de pregunta lo que esperamos que nos invada cuando estamos frente a una obra de arte?

La despedida: la violencia transborda del tríptico y demanda otra escena

Hay una temporalidad propia de esta germinación que podemos acompañar en los artistas de este laboratorio. En lo que respecta a Anatomía de la violencia en Colombia, la germinación de este corpus de obras en el cual se explicita el afecto de la violencia surge más cerca de su fin en La Despedida, cuarto y último despliegue de este proyecto del grupo.

El afecto disparador de esta última obra es una experiencia personal de los hermanos Abderhalden con un líder guerrillero que conocieron, en la clandestinidad, como "hombre de familia", sin sospechar de su participación en la lucha armada, la cual apenas descubrirían en 1995. Tal afecto quedó en sus cuerpos pidiendo paso y apenas pudo encontrar su plena expresión, dos décadas después, cuando se pondría fin, tras un acuerdo firmado en 2016, a cincuenta y dos años de conflicto armado con las FARC-EP en Colombia. Este proceso de elaboración colectiva permitió acceder a este afecto y buscar los medios para darle cuerpo.



En esta obra, Mapa Teatro procura volver sensibles los afectos de la despedida del proyecto de revolución, versión latinoamericana, que atravesó medio siglo de la vida del país y de gran parte del continente. Es en la escena final de La Despedida que se anuncia la posibilidad de

germinación de embriones de futuro que habitan nuestros cuerpos. Estamos en plena selva amazónica, donde asistimos al encuentro entre Marx y un chamán Yanomami¹¹, sentado sobre una mina de oro y cantando en su lengua¹² (no por coincidencia, la figura del chamán es performada por Andrés Castañeda, cuya práctica chamánica lo hace portador de una afinidad particular por esta figura, y la de Marx por una mujer blanca lleva una máscara del emblema revolucionario sobre sí).

Lo que el canto del chamán dice es que antes de ser ocupado por tantas formas de invasión (españoles, élites rurales, guerrillas, base militar, etc) aquel era un territorio sagrado al cual pertenecía su comunidad. A decir verdad, mal los vemos, envueltos que están por la humareda del tabaco que el chamán tiene entre sus labios, mientras entona aquellos cantos y Marx reparte el humo con hojas de palma que abanica con sus manos, un gesto que pertenece a un ritual practicado por varios pueblos originarios y cuya función consiste en entrar en contacto con el mundo de los espíritus, es decir, en contacto con la vida en sus propios cuerpos; más precisamente, activar el saber eco-etológico característico de este contacto. Al ser testigos de esta activación, se crean las condiciones para que la misma se haga en nuestros cuerpos y para que tomemos este saber como una guía. Un saber que involucra un aprendizaje que sólo se interrumpe con la muerte. Es obvio que esto apenas puede suceder si estamos preparados para el devenir de nuestra propia subjetividad, en el que este contacto con el viviente y el saber inherente a él nos invitan a embarcarnos.

¿Este gesto de Marx estaría indicando que, en aquel encuentro, esa experiencia fuera-del-sujeto ya comenzaba a habitar su subjetividad? En todo caso, no sorprendería si esto sucediese en este encuentro; no es casualidad que Marx sea la figura pensada para esta escena. Él pertenece a un linaje de blancos europeos que lograron descifrar mejor, teórica o artísticamente, la lógica que sostiene el régimen colonial-racializante-capitalístico, así como las estrategias para combatirlo. No obstante, si bien los esfuerzos de los blancos de este especial linaje lograron muchas victorias, no es menos cierto que tropezaron siempre precisamente en la reducción de sus experiencias subjetivas al sujeto, marca de la micropolítica dominante que, como en nosotros, los separa de su condición viviente. Esto los impidió que su visión alcanzase la esfera micropolítica de este régimen que con tanta inteligencia y valentía intentaron combatir en la esfera macropolítica. ¿Estaría este encuentro entre Marx y el chamán disolviendo esta barrera?

El (in)esperado encuentro entre Marx y el Chamán: el rescate de un embrión de futuro?



Por ahora es imposible responder a esta pregunta. Lo que sí podemos decir es que el encuentro de Marx y el chamán es una bella imagen para los embriones de futuro que nos habitan: "bello" aquí en el sentido de tekoporã, la palabra guaraní que nos dice que "bello" es aquello que es bueno para la vida y viceversa. En esta escena existen señales de una apertura, el inicio de una conversación, entre aquel europeo y aquel indígena, en la cual pulsán los afectos virtuales de los que sería portador su primer encuentro, que se dio en el proceso de colonización; afectos que, sin embargo, quedaron reprimidos inconscientemente debido a este mismo proceso, en el cual para el blanco este otro, los pueblos originarios y sus tierras, no tenía ninguna existencia propia: era un mero objeto de abuso para su propio goce. En esa represión inconsciente, los embriones de futuros que ese encuentro anunciaba permanecieron soterrados, a la espera de ser rescatados, en algún momento, para poder germinar. Y quedamos con la nítida sensación de que la conversación que testimoniamos entre el europeo Marx y el indígena chamán constituye una señal de que este momento parece haber llegado, pese al siniestro estado de cosas en el que nos pone actualmente el proyecto colonial-racializante-capitalista, cuyo horizonte logró abarcar el conjunto del planeta. ¿Estaríamos efectivamente experimentando el comienzo de las

germinaciones de estos embriones de futuro portadoras de desplazamientos irreversibles del triste paisaje humano generado por este régimen?

Esta pregunta nos lleva a pensar que quizá sea esta irreversibilidad la que, por ser extremadamente amenazante para las subjetividades producidas por este régimen –lacayos acrílicos de este modo de existencia que se impone a todos por su supuesta superioridad–, ha provocado con furia avasalladora a la vuelta de lo reprimido colonial-racializante por todo el planeta. De nuestro desciframiento colectivo de estos nuevos despliegues del afecto de la violencia, propio de este régimen, dependerá nuestra capacidad de resistencia a esta furia. ¿Pero qué tiene que ver la obra de Mapa Teatro con esta posibilidad de desciframiento que se nos impone como una exigencia impostergable?

De lo que fue dicho hasta acá sobre la obra de este laboratorio de artistas, lo que se extrae en suma es que la misma pone en escena afectos tristes que atraviesan nuestros cuerpos en el presente y en esta misma travesía logran anunciar futuros ya anidados en ellos. De este modo, su obra provoca resonancias con poder de movilizar el reconocimiento de tales afectos en nuestros propios cuerpos si nosotros lo quisiéramos.

Dispositivos poéticos para desplazamientos micropolíticos

Pero no es solamente la posibilidad de acceder a dichos afectos lo que este laboratorio de artistas nos ofrece: esto es lo que captamos en un primer acercamiento, y aun así, nada garantiza que de hecho suceda. Como vimos, que suceda depende de cómo y cuánto nos dejemos afectar.

Más que tales o cuales afectos, lo que este trabajo nos lleva a experimentar es la activación de la capacidad de descifrar aquello que nos ocurre a través del poder de evaluación que portan los afectos, y que es algo totalmente distinto del desciframiento por la vía de los sentimientos o de la comprensión racional a la que estamos acostumbrados.

En síntesis, lo que este laboratorio de artistas nos ofrece es la posibilidad de desarrollar el saber eco-etológico propio de nuestra condición viviente; y más aún, de habilitarnos a activar el pensamiento como imaginación creadora al servicio de lo que nos señala y nos exige este saber. Y esto no es poca cosa.

La recuperación de nuestro acceso a la experiencia de los afectos del presente, y el uso de la brújula ética para orientarnos en su desciframiento, constituyen tareas esenciales para que logremos transfigurarlos efectivamente en los puntos donde la vida se encuentra violentada en él y nos demanda acciones creadoras. Ahora bien, ¿no es precisamente a esto a lo que designamos en este texto como función ético-estético-política propia

de la práctica artística? ¿Pero no sería crucial para la vida que esa función se ejerciese en cualquier práctica humana y no solamente en una práctica específica? No es de ahora que sabemos que el Arte como institución es una invención del Occidente moderno colonial. Lo que hoy podemos añadirle a esto que ya sabemos es que el confinamiento del derecho a ejercer tal función en el campo de lo que se dio en llamar Arte forma parte de la micropolítica dominante. Y lo peor es que con el nuevo pliegue del capitalismo, incluso en este campo, la pulsión creadora tiende a ser proxenetizada, desviada de su curso ético, para reducirse a una capacidad creativa dedicada a producir novedades para el mercado del arte que promuevan oportunidades para la especulación financiera y una veloz acumulación de capital económico y narcisista, lo que colabora para que nos mantengamos disociados de los afectos. Son raros los trabajos que, en cualquiera de los terrenos del arte, logran mantener activa la potencia ético-estético-política en la actualidad. La obra de Mapa Teatro se ubica sin lugar a dudas entre estas rarezas (en todos los sentidos de la palabra).

El arte como territorio en permanente estado de transfiguración (coda)

El libro sobre Mapa Teatro en el cual se inscribe este texto forma parte de una colección dedicada al mundo de las artes visuales en Colombia. Su presencia en este escenario del arte es más que bienvenida pues afirma la potencia micropolítica del arte, tal como esta se ejerce en cada trabajo del grupo, problematizando el destino del arte en nuestra cultura. Con esta publicación, se inscribe en el ámbito del arte el lugar fronterizo de este laboratorio de artistas, que desde hace treinta y cinco años puso en marcha una manera singular de entender la práctica artística y de operar en el mundo del arte, más acá y más allá de las disciplinas y las categorías que lo enmarcan. Tal postura ha venido dejando su impronta en el continente, no sólo en generaciones de artistas de las artes visuales, del teatro y de la performance, sino sobre todo en aquellos artistas que habitan los bordes de los territorios disciplinarios, colaborando para que se sientan habilitados para inventar de manera singular su lugar, sin tener que justificar sus creaciones de acuerdo con los códigos dominantes en dichos territorios.

Más bienvenida aún es esta publicación en los días actuales en que vivimos uno de aquellos momentos de la historia de la humanidad en los cuales los buenos encuentros –entre ellos con libros– resultan indispensables para formar campos de resonancia entre afectos donde podamos ganar fuerza para crear formas de existencia que neutralicen el veneno que impregna el ambiente. Aprovechemos entonces esta oportunidad.

Suely Rolnik, julio de 2019

Notas

¹ Este texto es una versión revisada y ampliada del ensayo publicado con el mismo título en: «En el principio era el afecto / In the Beginning Was Affect». En: Mapa Teatro. Artes Vivas. PP> 12 a 35. Bogotá: Colección de artistas colombianos. Dirección editorial de José Roca y Sylvia Suárez. Traducido al español por Damian Kraus y al inglés por Christopher Fraga. Seguros Bolívar, 2019. A su vez es el despliegue de un artículo que Suely Rolnik escribió sobre el trabajo de Mapa Teatro: "Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto" / "Mapa Teatro: creating from an affect", para el folleto de su exposición *De los dementes o faltos de juicio* (Programa Fisuras del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MNCARS. Madrid, del 31 octubre de 2018 al 29 abril de 2019).

² Tal como Rolf designa el paisaje artístico singular de la obra de Mapa Teatro en su tesis doctoral: *M a p a m u n d i. Plurivers poïétique (Mapa Teatro: 1984-2014)*. Ecole doctorale EDESTA, Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Théâtre – Ethnoscénologie de la Université Paris VIII – Saint Denis. París, 8 diciembre de 2014.

³ El neologismo remite al "neobarroso transplatino", propuesto por el poeta y antropólogo argentino Néstor Perlongher. "Neobarroso" funde la palabra *barro* con el neobarroco, mientras que "trans-platino" se refiere al estuario que abarca la confluencia del Río de la Plata con el Paraná y el Uruguay, conectando así Argentina, Paraguay, y Brazil. Perlongher se refería específicamente a un estilo de literatura que asociaba el barroco con el barro proveniente del Río de la Plata. Tal asociación tiene un doble sentido: una mezcla irreverente de materiales que incluye los supuestamente menos nobles como el barro y deshace la jerarquía entre ellos, dominante en la cultura occidental; pero también una mezcla irreverente de lenguajes que incluye los hablars populares urbanos y deshace la organización colonial jerárquica entre ellos, destituyendo así el erudito y académico de su estatuto de canon. Lo que propongo aquí es extender el alcance de este "estilo" al conjunto del continente latinoamericano.

⁴ Dicho extraído de un texto del sitio web de Mapa Teatro el día 28 de junio de 2019: <http://www.mapateatro.org/es/cartography/los-santos-inocentes>.

⁵ Texto extraído del sitio web de Mapa Teatro el día 26 de junio de 2019. Véase la nota anterior.

⁶ Julián Díaz es actualmente un actor conocido y no sólo en Colombia, por su participación en la serie *Pablo Escobar. El patrón de Mal* de Netflix. Su entrada en escena en el cine ocurrió a partir de la invitación de un director que lo vio desempeñando un papel en uno de los trabajos de Mapa Teatro.

⁷ SALAZAR J., Alonso, *La parábola de Pablo: Auge y caída del narcotraficante más famoso de todos los tiempos*. Medellín: Ediciones Península, 2001.

⁸ *Amapola* es una canción de amor creada en 1920 por el compositor hispanoamericano José María Lacalle García (quien después adoptó el seudónimo de Joseph Lacalle), y cuya letra fue posteriormente reescrita, en 1924, por Luis Roldán, letrista de canción popular argentino, coloreándola con un ritmo caribeño. En esta segunda versión, *Amapola* fue un gran éxito en toda América Latina, interpretada por cantores de diversos países del continente.

⁹ Instrumento que se compone de un par de bastoncitos cilíndricos de madera, utilizado para efectuar la marcación rítmica en la música popular latinoamericana (boleros, rumbas, etc.), sobre todo en Cuba.

¹⁰ TABUCCHI, Antonio, *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio Editore, 1992.

¹¹ La inspiración de Heidi y Rolf para escenificar este encuentro entre Marx y un chamán amerindio surgió de una conversación con el pensador brasileiro Laymert Garcia dos Santos, en la cual éste les mencionó un libro de Jean Tible, politólogo, cuyo título es *Marx selvagem* (São Paulo: 2013; 4ª edición revisada y ampliada, Autonomía literária, 2019).

¹² El texto entonado por el chamán constituye un montaje de tramos del libro de KOPENAWA, David & ALBERT, Bruce, *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 (original francés: *La chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*. París: Plon, colección Terre Humaine – Poche, 2014).