

## Contenido

Detrás del muro: el arte y el espectador. Flavia de la C. Valladares Más y Claudia Martínez Arencibia .....	1
Trasegares: una exploración por espacios cotidianos de la ciudad. Catalina Cortés Severino y Laura Quintana.....	12

El boletín electrónico SocializARTE responde a las iniciativas del grupo de trabajo **Arte antihegemónico y resistencia cultural**, asociado a la red académica CLACSO y organizado desde el Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de La Habana y apoyado en la vasta producción científica de sus miembros. El proyecto pretende contribuir a organizar una red de investigadores motivados por el arte como una expresión genuina que responde a las visiones y problemáticas sociales de América Latina y el Caribe; un arte construido en contraposición a las estrategias hegemónicas, cuyo estudio recaba un *corpus* analítico sobre sus códigos específicos de valor y artisticidad. En sucesivas entregas permitirá estudiar las relaciones intrínsecas entre el Arte y las Ciencias Sociales, especialmente motivados por el interés de poner en valor las problemáticas sociales y culturales que se visibilizan desde, y a través del arte, con miradas interdisciplinarias, un enfoque crítico valorativo y un predominio de las transversalidades conceptuales que develan las esencias de la cultura entorno al arte y sus prácticas histórico-culturales en Nuestra América.

En su tercera entrega queremos reflexionar acerca del arte público en América Latina y el Caribe, en sus diversas expresiones y soportes, como una de las ganancias esenciales del arte regional en su capacidad de dialogar con un público abierto, heterogéneo y fuera de los espacios convencionales e institucionales del arte. En el dossier confluyen artículos sobre movimientos destacados del arte público para la historia regional como Tucumán Arde, de Ana Florencia Fontini, los nexos entre gráfica y acción a través del Taller 4 Rojo, de los investigadores Camilo Ordoñez y María Sol Barón, integrantes del equipo Transhistoria; proyectos de arte urbano como Detrás del Muro, vinculados a la Bienal de La Habana por las jóvenes investigadoras Flavia Valladares y Claudia Martínez; y la experiencia del proyecto artístico Trasegares como forma de mediación entre la ciudad y las subjetividades colectivas, de las autoras Catalina Cortés y Laura Quintana.

## Detrás del muro: el arte y el espectador

Lic. Flavia de la C. Valladares Más<sup>1</sup>

Lic. Claudia Martínez Arencibia

La intervención artística en el espacio urbano constituye una praxis usual en el contexto cubano contemporáneo, debido a la vocación de los creadores por llevar el arte a los ambientes cotidianos y aproximarlos a todo tipo de público. En ello se constatan los principios de las prácticas artísticas posmodernas, las cuales de alguna manera han redefinido las nociones del arte moderno para transformarlo en ente activo de la vida misma<sup>2</sup>. La **Bienal de La Habana**, la más importante cita de las artes visuales en Cuba, ha sido uno de los eventos que con mayor impacto ha propiciado la apropiación del entorno público por parte de artistas cubanos y foráneos, en especial en sus últimas ediciones, pues como expresara Jorge Fernández Torres, entonces director del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam: «Intervenir el espacio público es mover tensiones, algo que sucede en cualquier parte del mundo. Es la forma más evidente de bordear fronteras y transitar por ese círculo de tiza que establece los contornos de la permisibilidad y la tolerancia».<sup>3</sup>

En tal sentido, las **Oncena y Duodécima Bienal de La Habana** (mayo/junio de 2012 y 2015, respectivamente) en consonancia con sus tesis curatoriales (*Prácticas artísticas e imaginarios sociales* y *Entre la idea y la experiencia*) tuvieron entre sus objetivos fundamentales la conversión de la ciudad en un laboratorio artístico y socio-cultural, propiciando que el arte actuara activamente en el entramado urbano y utilizara como locaciones calles, avenidas, paseos, parques, fachadas de edificios, etc., amén de las relevantes exposiciones realizadas en el circuito de galerías, museos y demás instituciones culturales habaneras.

El emplazamiento de obras escultóricas e instalativas y la ejecución de acciones plásticas y *performances* en sitios urbanos, tuvieron entre sus principales logros la participación ciudadana, principalmente del público no especializado. Acciones estéticas y éticas promovieron un cambio de visualidad y de la percepción del espacio, además de resaltar, en algunos casos, los valores históricos, políticos, culturales y sociales de los lugares intervenidos. De esta manera, quedó evidenciado que la ciudad no solo constituye un motivo recurrente en las artes plásticas, sino que se convierte en medio ideal para la creación artística a través de la apropiación de aquellos espacios que poseen una gran trascendencia física y simbólica para los individuos.

Entre los lugares emblemáticos de la urbe capitalina sobresale el malecón habanero, considerado en el imaginario social, hito de la ciudad, al constituir una singular fachada marítima, una importante vía de comunicación y un lugar de ocio inigualable, así como un espacio aurático por excelencia debido a ese componente inmaterial que lo rodea, mixtura de tradiciones socio-culturales y de los más profundos sentimientos humanos. Por tales razones, ha devenido a lo largo de la historia del arte cubano una fuente de inspiración para nuestros creadores, e incluso, los más

---

<sup>1</sup> Las autoras son graduadas de la carrera de Historia del Arte del año 2017. El texto presentado es un extracto de la tesis de licenciatura con la que obtuvieron la titulación universitaria.

<sup>2</sup> Cfr. María Elena Jubrías. **Arte Posmoderno**. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1993, pp. 43-46.

<sup>3</sup> Jorge Fernández Torres. *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. En **Oncena Bienal de La Habana. Prácticas artísticas e imaginarios sociales** (catálogo). La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam/Consejo Nacional de Artes Plásticas, 11 de mayo-11 de junio, 2012, p. 18.

contemporáneos han concebido proyectos de intervención en aras de reafirmar sus connotaciones simbólicas.

Han sido disímiles las funciones y las actividades –recibimiento de embarcaciones, carreras de automóviles, maratones, actos políticos, carnavales, etc. – que la sociedad cubana ha desarrollado en el malecón, sin embargo las dos ediciones del proyecto ***Detrás del muro*** presentadas en la **Oncena y Duodécima Bienal de La Habana**, respectivamente, marcan un antes y un después en la manera de utilizar este espacio, al convertirlo en una peculiar “galería al aire libre”.<sup>4</sup> El evento refuncionalizó, reanimó y transformó la visualidad de esta avenida a través de un cúmulo de propuestas artísticas que reafirmaron la validez de convertirlo en una plataforma socializadora del arte contemporáneo.

La idea del proyecto surgió de la iniciativa de Juan Delgado Calzadilla, quien contó con la asesoría de la curadora y crítica de arte Elvia Rosa Castro.<sup>5</sup> Además, como el malecón ostenta el grado de protección I por la importancia de sus componentes materiales e inmateriales, el proyecto fue supervisado y aprobado por el **Plan Malecón** y la **Oficina del Historiador**. Es por ello que el conjunto de obras que integraron ***Detrás del muro I y II***, no solo respetaron las regulaciones urbanísticas<sup>6</sup> trazadas para este espacio, sino que atravesaron por un proceso de valoración por parte de estas entidades teniendo en cuenta los daños físicos, sociales y ambientales que pudieran ocasionar en los edificios, en el muro y en el propio transeúnte.

En sus dos ediciones, ***Detrás del muro*** aunó un cuantioso grupo de creadores cubanos radicados dentro y fuera del país, así como artistas foráneos con el objetivo de poner a dialogar el arte cubano contemporáneo con el que se realizaba en otras latitudes. Además, acogió disímiles variantes de las artes visuales, a saber, *site specific*, *performances*, acciones plásticas, esculturas e instalaciones, concediéndole prioridad a estas últimas debido a la monumentalidad de la avenida que demanda de piezas de grandes dimensiones.

En sentido general, el proyecto tuvo como objetivo principal la conversión del malecón en un espacio acogedor de las prácticas artísticas contemporáneas, tomando en consideración la capacidad del arte de reanimar el entorno ciudadano, así como de potenciar sus significados en el imaginario social cubano. Además, procuró lograr una interacción con el público, a través de piezas y acciones que demandaron de un espectador activo; todo ello con la plena conciencia de que el malecón es una excelente plataforma de visibilidad y promoción. Fue también intención de sus curadores rendir homenaje a los artistas cubanos que a lo largo de la historia han representado a la Avenida del Golfo<sup>7</sup> en su obra.

La idea curatorial demandó que los artistas participantes, en consonancia con sus poética y estética propias, concibieran obras que respetaran los imperativos físicos, sociales y simbólicos del malecón habanero. Su dimensión metafórica, asociada a su cualidad de límite físico, geográfico, psicológico y conceptual, incidió en las propuestas

---

<sup>4</sup> Tuvo lugar en el denominado Malecón tradicional que geográficamente queda definido desde la fortaleza de La Punta hasta la Calle 23.

<sup>5</sup> Formaron parte del equipo curatorial de la primera edición José Fernández Torres e Idalma Fontirroche, director y especialista del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, respectivamente, mientras que en la segunda se incorporaron el curador español Orlando Brito y el Licenciado en Historia del Arte Daniel Alfonso

<sup>6</sup> *Cfr. El Malecón Tradicional. Plan Especial de Rehabilitación Integral. Regulaciones Urbanísticas. Centro Habana.* La Habana, Ediciones Boloña, 2014.

<sup>7</sup> Con esta nomenclatura que data del período Neocolonial también se conoce al malecón habanero.

cuya efectividad debe ser valorada teniendo en cuenta su emplazamiento en este entorno, lo cual no actuó en detrimento del carácter polisémico y auto-reflexivo del arte. En un espacio tan polifuncional, productor de sentidos plurales, los artistas tuvieron mayor libertad para crear, por lo que no se estableció un eje temático central, sino que se trazaron diferentes líneas que se entretajeron como resultado de la sensibilidad que inspira el malecón habanero en la colectividad. Como afirmara Virginia Alberdi a propósito de ***Detrás del muro I***:

La perspectiva conceptual de la curaduría, asumida por los creadores seleccionados y que estuvieron de acuerdo con participar en la iniciativa, radicó en construir un discurso coherente, en el que sin renunciar a las poéticas personales, se fue articulando una trama en la que las dicotomías mar/tierra, ida/vuelta, arraigo/desarraigo y ganancia/pérdida funcionaran como ejes referenciales.<sup>8</sup>

Por tales razones, el malecón habanero, no solo constituyó mero soporte o lugar de exposición, sino que también funcionó como “elemento significante” o “texto estructurador” de las obras emplazadas en él debido a su cualidad de espacio simbólico<sup>9</sup>. Varias de las propuestas artísticas expuestas interactuaron y hallaron su razón de ser en el conjunto de significados asociados a ese entorno público, sin perder la capacidad de generar múltiples sentidos, desde las funciones que históricamente este ha tenido hasta las ideas que ha generado en el imaginario social cubano.

La metáfora de la dificultad del viaje que encarna el propio malecón habanero, espacio que en los años noventa del pasado siglo fue partícipe del éxodo de centenares de balseros, desesperados ante el recrudecimiento de las políticas migratorias y el sueño de alcanzar una mejor vida, fue recordada por varios creadores que desde diferentes perspectivas analizaron el mencionado tópico.<sup>10</sup> En tal sentido, la instalación *Jardín* de Víctor Piverno (***Detrás del muro II: en medio de la nada***), compuesta por veinticinco kilómetros de alambre de púas enrollados y resguardada por una cerca de madera, logró un profundo diálogo con el espacio en cuestión. Visualmente, la obra remeda a las alambradas utilizadas en las prisiones para evitar la fuga de aquellos que han quebrantado la ley, por lo que la pieza, lejos de poseer la belleza de los terrenos dedicados al cultivo de plantas ornamentales como sugiere su propio título, ostentó una visualidad áspera por el entramado de alambres que impedían al espectador penetrar en él. Al mismo tiempo, este jardín de púas remite a la corona de espinas que según la doctrina cristiana llevara Cristo en el momento de la crucifixión como alegoría del sacrificio y el tormento que representó su muerte.

En relación con el entorno en que fue emplazada, la instalación de Piverno funcionó desde un punto de vista metafórico como esa frontera inquebrantable que imposibilita el trasiego de adentro hacia afuera y viceversa. Metonímicamente este *sui generis* jardín representa a toda una nación que por su condición insular posee una barrera

---

<sup>8</sup> Virginia Alberdi Benítez. *Un muro para la Oncena Bienal de La Habana*. **Artécubano** (La Habana) no. 2-3, 2012, p. 87.

<sup>9</sup> Esta categoría designa a los espacios de un entorno que pueden ser considerados por los individuos como representativos o prototípicos y cuya función primordial es coadyuvar a la génesis y preservación de la identidad social urbana. *Cfr.* Sergi Valera, “El significado social del espacio. Estudio de la identidad social y los aspectos simbólicos del espacio urbano desde la Psicología Ambiental” (Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Barcelona, Facultad de Psicología, 1993).

<sup>10</sup> La coyuntura histórica de la década de los años noventa, caracterizada por la crisis económica y social producida por el Período Especial, así como los conflictos migratorios provocaron un giro en el tratamiento del malecón habanero en las artes plásticas. De esta manera, se superó la concepción de este espacio como mero paisaje para utilizarlo como motivo iconográfico asociado a temáticas caras al arte contemporáneo, en especial la migración.

natural –el mar– que la separa del resto del mundo, además de otras limitantes construidas socialmente. De tal suerte, emanan problemáticas tan caras a nuestro país y al arte cubano contemporáneo como la migración que, por las propias características geográficas y por coyunturas políticas, ha estado signada por el dolor y el suplicio que es evocado a través de la corona de espinas.

El artista cubano residente en Argentina, Carlos Martiel Delgado, también reconoció al malecón como el espacio que simboliza el límite físico, mediante el *performance* *Sujeto (Detrás del muro I)*, en el cual permaneció acostado en posición fetal en los arrecifes a merced de las corrientes marinas. Su cuerpo, anclado al muro con hilos de pescar y anzuelos introducidos en su piel, no podía desprenderse de ese muro-tierra a pesar de la fuerza de las aguas. A través de esta desgarradora acción, el creador discursó sobre los lazos emocionales, culturales e idiosincráticos que lo atan a su nación. Tales vínculos lo hacen sentirse cubano, a pesar del dolor y la laceración – representada por los anzuelos– que le provoca su condición de emigrante.

También el español Carlos Nicanor abordó el tema del exilio a través de la instalación *Lemon way (Detrás del muro II: en medio de la nada)*, que conformada por un camino de adoquines amarillos de madera, trazaba un recorrido desde el Monumento a Antonio Maceo hasta el muro del malecón. En franca alusión a la novela de Lyman Frank Baum, *Las maravillosas aventuras del Mago de Oz*, la pieza establece un símil con la carretera de ladrillos amarillos que en la obra literaria hace referencia a un camino “utópico”, que para algunos críticos literarios representa la falsa promesa del oro, pero también un viaje ilusorio en busca de bienestar y felicidad, cuyo final se torna impredecible. Así mismo sucede con los adoquines de Nicanor, puesto que el espectador, incitado por la curiosidad que genera aquel elemento extraño –una obra de arte–, al igual que la *Dorothy* del mencionado libro, emprendió el trayecto anunciado por los adoquines que culminaba en el borde de concreto. Una vez allí, le quedó vedado el paso a ese inmenso mar y de esta manera, el “viaje” se convirtió en un juego ilusorio que no conducía a ningún lugar.

Por su parte, el joven creador cubano Arlés del Río (*Detrás del muro I*) también se insertó en esta línea temática con una pieza *-Fly away-* muy austera en su factura, resuelta con tubos de metal y una cerca *peerles*. La malla metálica ubicada en la acera contigua al muro mostraba la silueta de un avión que ilusoriamente parecía haberla atravesado. Alejada de cualquier rebuscamiento metafórico, la aeronave indicaba según su propia función, el emprendimiento de un viaje, mientras que el muro no constituyó el único elemento de protección y a la vez de impedimento, pues la cerca también posee dichas connotaciones. La pieza, además, encarnaba cierta ambigüedad puesto que la silueta no nos permitía desentrañar a primera vista si el viaje era de ida o de regreso.

Las obras *Mar/Tierra* de Elizabet Cerviño (imagen 14) e *Islas...para un amigo* de Florencio Gelabert (imagen 15), realizadas en la inauguración de la primera edición de *Detrás del muro*, evocaron la problemática migratoria a través de acciones performáticas. En la primera, la artista llevó a cabo durante una hora aproximadamente el acto repetido de saltar al mar y salir de él, según el mandato de un megáfono. Evocación del juego infantil al que hace referencia su propio título, el *performance*, reforzaba las dicotomías que generan ambos elementos. Es por ello que el vocablo «tierra» que alude a lo sólido, lo estable o lo estático, solo se escuchó en un idioma: el español. Por el contrario, el «mar» que simboliza el movimiento y el vaivén, fue pronunciado en diversas lenguas: *sea, maar, jura, zee, lanme, deniz, laut, mope, meri, sjó, farrige, tener, havet, dim*, entre otros.

La segunda, *Islas... para un amigo*, consistió en tres esculturas efímeras y flotantes conformadas por materiales de desecho: ramas secas, botellas, latas, juguetes en desuso, etc., que fueron liberadas de las amarras que las anclaban al fondo marino. Sin más ataduras, las “islas” de Gelabert hallaron su camino a través de los designios de las corrientes marinas. Ambas creaciones *–Mar/Tierra e Islas...–* embebidas en la expresividad del gesto, cobraron todo su sentido en el malecón, sitio en el cual muchos cubanos han abandonado la seguridad de su terruño para arrojarse al trayecto de unas aguas que no siempre conducen a mejores tierras.

Inspirado en esta connotación del malecón, asociada al viaje azaroso a través del mar, Duvier del Dago presentó la instalación *Salvación (Detrás del muro II: en medio de la nada)*. Compuesta por tres sillas de salvavidas de madera con una altura de cinco metros, ubicadas en tres puntos de la Avenida del Golfo, la obra incitó al espectador no solo a interactuar físicamente con ella, sino también a reflexionar. La primera torre-silla situada entre el Prado y la calle Cárcel remedó a una garita, elemento que desde su forma de pequeña torre en las construcciones militares medievales hasta las casetas que en la actualidad se ubican en las fronteras internacionales ha sido destinado a la vigilancia; razón por la cual, la pieza entabló una relación directa con el Castillo de los Tres Reyes del Morro, antigua edificación encargada de la protección de la otrora villa San Cristóbal de La Habana.

Emplazada entre las calles Campanario y Perseverancia, la segunda torre constituyó una suerte de gran “confesionario”, mueble utilizado para el sacramento de la reconciliación como parte de los rituales de la Iglesia Católica. Por su parte, la silla de salvavidas propiamente dicha se confinó a una de las zonas del malecón –frente al parque a Antonio Maceo– en la que el muro de contención no puede controlar la penetración del mar.

Estos tres artefactos-obras de arte, comunes en zonas costeras, especialmente en playas y balnearios, fueron re-contextualizados en este espacio urbano en aras de potenciar la carga metafórica que posee el malecón como esa frontera histórica que ha sido protagonista del éxodo y que tanto ha necesitado, según el propio Duvier del Dago, de “salvavidas”<sup>11</sup>. Estas sillas no solo expresan la necesidad de protección de la ciudad y de sus habitantes, sino también la posibilidad del diálogo entre la Isla y el resto del mundo.

Por otros senderos discursivos transitaban las obras *Bancontodos* de Inti Hernández (*Detrás del muro I*) y *Resaca* de Arlés del Río, (*Detrás del muro II: en medio de la nada*) debido a que ambas recrearon algunas de las funciones que ha tenido el malecón en su devenir histórico. La primera, perteneciente a la serie *Lugares de encuentro*, era una escultura de bronce y madera que remedaba la forma de un banco sinuoso que invitaba al espectador al descanso. Además, poseía una tarja con un fragmento del discurso *Con todos y para el bien de todos*, pronunciado por José Martí en el Liceo Cubano de Tampa en noviembre de 1891, la cual reza: «... o la república tiene por base el carácter entero de cada uno de sus hijos, el hábito de trabajar con sus manos y pensar por sí propio, el ejercicio íntegro de sí y el respeto al ejercicio íntegro de los demás; o la república no vale una lágrima de nuestras mujeres ni una sola gota de sangre de nuestros bravos...»

Las palabras del Apóstol, así como el propio título *Bancontodos*, pusieron de manifiesto el profundo carácter democrático que posee el malecón, lugar de ocio por excelencia, especialmente su muro que no reconoce diferencias. Por ello la sociedad

---

<sup>11</sup> Cfr. *Detrás del muro II*. (Libro-catálogo), p. 112. Texto digital en formato pdf, facilitado por Juan Delgado Calzadilla y Daniel Alfonso.

lo reconoce como el “gran sofá” de La Habana, pues «el Malecón es lo que es, sobre todo, por su gente: si no fuera así, sería un bello paseo al borde del mar, pero sin espíritu»<sup>12</sup>, según palabras del cineasta Fernando Pérez.

A su vez, *Resaca* se apropió de uno de los usos sociales que tuvo esta zona del litoral antes de la construcción de muro: los baños de mar (El Progreso, el Encanto y Las Delicias). En alusión a este novedoso servicio para la época, muy recurrido por la población habanera, el artista manipuló el espacio al recrear una pequeña playa en una de las ensenadas de la avenida. Con arena, tumbonas, sombrillas de guano y palmeras, la obra constituyó un convite al descanso, el disfrute y la reflexión por parte del espectador.

En un interés por fundir el arte con la vida cotidiana, este accidente natural en medio del asfalto provocó una suerte de ilusión, juego surrealista, que posibilitó no solo un cambio en la visualidad y la manera de utilizar el espacio, sino también en la re-apropiación de los significados del malecón habanero para el imaginario social cubano. De esta manera, el título de la instalación no se asocia a un único sentido, pues alude a diversos fenómenos naturales, a saber: el fuerte movimiento de las olas que retroceden de la orilla hacia el mar, así como el limo o conjunto de residuos que quedan en la costa luego de dicho retroceso de las aguas. Además, el vocablo posee otras connotaciones vinculadas al malestar general que sufre el ser humano tras la ingestión de bebidas alcohólicas, así como a la resaca emocional causada por el estrés o la vivencia de un suceso traumático.

Resultado de estas múltiples relaciones conceptuales, la instalación alcanzó sus más altos niveles expresivos en el malecón habanero. La resaca que hace alusión al movimiento desde la tierra hacia el mar y que por su fuerza atenta contra la vida humana, puede asociarse al simbolismo de este espacio como alegoría de la migración. Por otro lado, la obra encarnó –desde su propio título– el estado de ánimo de la sociedad cubana actual, la cual tras la crisis de sus valores históricos y el recrudescimiento de sus malestares ha atravesado un proceso de constantes transformaciones que no escapa de la conmoción psicosocial.

Como se ha demostrado hasta el momento ***Detrás del muro*** incitó a la reflexión sobre los significados del malecón a través del arte, pues dentro de su vasta nómina, varios artistas evocaron y reinterpretaron las connotaciones de este enclave. No obstante, si se tiene en cuenta que la obra de intervención pública « (...) no se presenta cerrada, no existe un mensaje que transmitir de forma unidireccional, sino que queda abierta a disposición del espectador que la recoge, la experimenta y proyecta en ella nuevas sensaciones y recuerdos»<sup>13</sup>; determinadas propuestas artísticas que integraron el evento discursaron sobre temáticas que trascendieron las nociones históricas, culturales y simbólicas de este espacio. Algunas de ellas fueron resemantizadas por la dimensión metafórica de este entorno, mientras que otras abordaron nociones y problemáticas universales.

En tal sentido, *Fe (Detrás del muro I)*, mega-instalación de Adonis Flores, consistente en una monumental pieza realizada con chatarra oxidada en la que se leía la palabra sugerida por el propio título, emergió como una de las propuestas más logradas. Siguiendo los derroteros del conceptualismo, su autor creó una obra de marcado

---

<sup>12</sup> Fernando Pérez. *Un poco más de azul*. En **El Malecón Tradicional. Plan Especial de Rehabilitación Integral. Regulaciones Urbanísticas. Centro Habana**. La Habana, Ediciones Boloña, 2014, p. 18.

<sup>13</sup> Yayo Aznar Almazán y Joaquín Martínez Pino. *Los nuevos comportamientos artísticos en los espacios tradicionales del arte: las instalaciones y las intervenciones*. En **Últimas tendencias del arte**. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2009, pp. 66-67.

carácter ambiguo en la que establece un juego tautológico entre el término “Fe” y el material empleado, el hierro, cuya notación química es (Fe). Este polisémico vocablo hace referencia a la religión, pero también a todo tipo de creencias, a la confianza en una persona, deidad, cosa o doctrina y a la aceptación de determinados preceptos sociales.

“Fe” también ha adquirido nuevas connotaciones en el contexto cubano como “fábrica de éxito” y “familia en el extranjero”, esta última abre nuevos horizontes a la interpretación de la obra al estar situada frente al malecón, asociado metafóricamente con la migración. El salitre del mar que oxida el metal, lo corroído del material y el peligro de derrumbe de la fachada del edificio, soportado por una estructura de hierro a la que se encontraba anclada esta gigantesca pieza, arremeten contra lo que representa la fe, develando que también puede descomponerse. Sin embargo, en medio de la destrucción puede brotar la fe, por lo que esta obra que transita de lo conceptual a lo tropológico puede ser analizada como un grito de esperanza ante situaciones difíciles. De marcada proyección universal y hálito poético, *Fe*, demandó de un espectador activo, capaz de cuestionar y descubrir sus múltiples mensajes.

En relación con las premisas de la **Bienal de La Habana** y del propio proyecto ***Detrás del muro***, la inserción del arte contemporáneo en el malecón habanero propició la participación activa del espectador que se convirtió en elemento constitutivo del hecho artístico. Fiel heredero de los paradigmas de las prácticas artísticas posmodernas<sup>14</sup>, el evento acogió en su nómina a un conjunto de propuestas que concibieron al público como co-creador, puesto que su cooperación tanto intelectual como física reactivó las posibilidades semánticas intrínsecas a la obra.

De esta manera, ***Detrás del muro***, le concedió primacía al componente lúdico del arte, que invita al espectador al divertimento, y al mismo tiempo a la reflexión, interpretación y cuestionamiento de la realidad evocada en la creación artística. *Reality (... Happy ever after)* de Rachel Valdés (***Detrás del muro I***) es muestra de ello, al convidar al transeúnte a reflexionar sobre su propia existencia y a (re)descubrirse al observar su imagen en un inmenso espejo de 16 metros de largo que situó de forma paralela al muro del malecón. Según palabras de Virginia Alberdi, el paso del público frente a la obra lo transformó en “objeto y sujeto del hecho artístico”<sup>15</sup>, lo cual pone de manifiesto que dejó de ser un mero espectador, en su concepción tradicional, para erigirse como catalizador de la obra, trascendiendo los límites de lo contemplativo.

En este afán por convertir al público en intermediario del hecho artístico se inscribe, además, *Possibles chances* de Rafael Domenech (***Detrás del muro I***), artista cubano radicado en Miami. La obra estaba compuesta por un conjunto de puertas, dispuestas de modo laberíntico, las cuales debían ser abiertas y cerradas por el público. En dicha acción radicaba la esencia de esta pieza, con la cual su autor deseaba mostrar, en el acto de entrar y salir por las puertas, su sentir como emigrante, siendo el espectador el responsable de reactivar las potencialidades sígnicas de la instalación.

Dentro del amplio conjunto de obras que integraron las dos ediciones de este proyecto, *Resaca de Arlés del Río* y *La esquina fría* del artista estadounidense Duke Riley (ambas presentadas en ***Detrás del muro II: en medio de la nada***) tuvieron la

---

<sup>14</sup> El arte posmoderno revolucionó la concepción del espectador que hasta ese momento era considerado como un ente pasivo y cuya relación con la obra estaba basada en la contemplación y en el establecimiento de una distancia física debido al estatuto sagrado de la misma. Este nuevo espectador devino materia del hecho artístico, lo cual atenta contra la noción de autoría, pues el proceso artístico deja de ser autónomo y comienza a depender de la intervención del público para su completamiento.

<sup>15</sup> Virginia Alberdi. Ob. Cit., p.88.



mayor participación del público. Durante los días que duró el evento, estas instalaciones fueron interpeladas con gran sistematicidad por las personas, lo cual puso de manifiesto la intención de sus autores de convertir las obras en un acto de inserción social. *Resaca*, comúnmente denominada por el público como “la playita”, convidó al espectador a sentarse en sus tumbonas, contemplar el inmenso mar que se abría ante sus ojos o simplemente compartir con otros individuos. Esta instalación devino escenario de socialización y ocio para los transeúntes que, ávidos de nuevas experiencias, hallaron en ella una de las mayores atracciones populares del evento.

Si bien *Resaca* estableció un diálogo coherente con el espacio, como resultado de la condición insular de nuestro país, *La esquina fría* constituyó una anacronía con respecto al clima tropical. Su creador emplazó una pista de patinaje en la intersección de Malecón y Belascoaín, como resultado de un proceso de investigación sobre la historia del patinaje y el hockey sobre hielo en Cuba. Creada con láminas de un material que simula el hielo y que no es afectado por las altas temperaturas, la pieza invitaba al juego, al divertimento del transeúnte. Sin la participación del público –principalmente de niños, adolescentes y jóvenes– *La esquina fría* perdía todo su sentido, pues su intención era destacar el carácter lúdico del arte.

### Más luces que sombras...

El principal mérito que tuvo ***Detrás del muro*** fue su propia materialización. Concebir una mega-exposición para un espacio tan complejo, debido a sus innegables valores históricos, sociales, culturales, patrimoniales y urbanísticos, constituyó un gran reto, no obstante, el empeño y trabajo arduo de sus curadores posibilitó su realización. En este proyecto, el malecón fue cobijo y plataforma de visibilidad para creadores de varias generaciones, tendencias y nacionalidades que demostraron los principales derroteros por los que transita el arte contemporáneo, caracterizado por la pluralidad de manifestaciones, poéticas, lenguajes, soportes y formatos. Estos artistas intervinieron el muro, el arrecife, el mar, la avenida y las edificaciones colindantes en un acto de apropiación que generó una percepción diferente de este emblemático entorno urbano.

***Detrás del muro*** también se convirtió en un hecho social y cultural de gran alcance, pues al llevar el arte a uno de los lugares más democráticos de la capital cubana logró una eficaz participación de los espectadores. El hecho de asumir al malecón como una instancia de socialización del arte constituyó una gran oportunidad pues posibilitó que el público no especializado, que por lo general no asiste a galerías y museos, tuviese un mayor acercamiento a la creación artística. Durante las dos ediciones de este evento, los transeúntes interactuaron de manera desprejuiciada y directa con la obra de arte: la contemplaron, recorrieron, transitaban e, inclusive, devinieron parte integrante de esta.

A todas luces, la carga simbólica que posee el malecón habanero constituyó un elemento a favor de la creación artística y, a la misma vez, significó un reto para los artistas participantes en el evento. Si bien, hubo obras –concebidas con astucia y sensibilidad artística– que captaron la esencia de la idea curatorial y dialogaron eficazmente con el espacio, otras, por el contrario carecieron de la hondura estética y conceptual que demanda el acto de apropiación del entorno, entre ellos, *La inhabilidad de prever la praxis* de Guillermo Rodríguez Rivera, *Sueños de una noche de verano* de Alejandro González (ambas presentadas en ***Detrás del muro I***), *Línea discontinua* de Ariel Orozco, *Tzompantli* de Othón Castañeda, *Insomnia* de Pablo Rosendo, y *Occidente con esteroides* de Stainless (expuestas en ***Detrás del muro II: en medio de la nada***).

Además, hubo obras meramente decorativas como *Delirios* de Ernesto García Sánchez, *Fuente de luz* de José Rosabal, *Un verso sencillo* de Emilio Pérez,

*Primavera* de Rafael San Juan e *Implosión* de Ewerdt Hilgemann que si bien contribuyeron a ambientar y transformar la visualidad de la zona, no establecieron un diálogo con los significados asociados al malecón habanero. De estas piezas, *Fuente de luz* constituyó una de las que mejor se adecuó a las características del entorno, puesto que los cuatro paneles abstractos conformados por zonas de colores azules, verdes y blancos sugirieron una movilidad que recuerda al movimiento del mar; pese a ello, no potenció un discurso que rebasara lo estético.

Tal desequilibrio en la calidad formal y semántica de las creaciones expuestas fue uno de los puntos débiles de las dos ediciones del proyecto, en especial de la segunda, en la que el aumento del número de artistas participantes no significó una superación de su antecesora. Como consecuencia del trabajo curatorial realizado no se logró crear un discurso ideo-estético que englobara a la cuantiosa nómina integrada por propuestas artísticas tan plurales.

La inclusión de cincuenta proyectos en la segunda edición condujo a que no solo se interviniera la acera del malecón, sino también, la avenida e, inclusive, en calles aledañas, como Campanario. Ello provocó una escisión con el concepto curatorial y museográfico que rigió la primera edición, pues como su título lo indicaba el emplazamiento de las obras debía ser “detrás del muro”, es decir, a ambos lados del muro de concreto. Al violar esta premisa se atentó contra la visibilidad de obras como *Estos ojos que se tragarán la tierra II* de Adonis Ferro, situada en el Castillo de los Tres Reyes del Morro, *Línea discontinua* de Ariel Orozco, que ocupaba varios edificios de la avenida, e *Insomnia* de Pablo Rosendo, ubicada en el interior de una edificación.

Según palabras del crítico Hamlet Fernández:

*«La Bienal de La Habana tiene en el Malecón una excelente vitrina de lo que ha sido conceptualizado como su principal intención curatorial: desplazar las acciones u objetos artísticos más allá de los espacios tradicionales del arte, implicando a la arquitectura de la ciudad, el diseño, la interacción y comunicación directa con el público, (...), favoreciendo así la inserción real del arte en la sociedad.»*<sup>16</sup>

En tal sentido, a pesar de algunas sombras, ***Detrás del muro*** logró su principal cometido: la reanimación de un espacio de ocio y esparcimiento vital de la capital cubana que ha vivenciado la decadencia de festividades que, como el carnaval, acontecían en sus predios. Además, el proyecto legó obras de innegables valores estéticos y conceptuales –*Fe, Sujeto, Lemon way, Jardín, Resaca, Salvavidas* por ejemplo–, que son representativas de los derroteros ideo-estéticos del arte contemporáneo.

---

<sup>16</sup> Hamlet Fernández. *La popular muestra “Detrás del muro” se roba el show nuevamente en la Bienal de La Habana*. Disponible en [www.cubartecontemporaneo.com](http://www.cubartecontemporaneo.com). Consultado el 8 de noviembre de 2016, 2:00 pm.

### Fuentes consultadas:

- Alberdi, Virginia. *Un muro para la Oncena Bienal de La Habana*. **Artecubano** (La Habana) No. 2-3, 2012, pp. 86-89.
- Aznar Almazán, Yayo y Joaquín Martínez Pino. *Los nuevos comportamientos artísticos en los espacios tradicionales del arte: las instalaciones y las intervenciones*. En **Últimas tendencias del arte**. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2009, pp. 61-77.
- Castro, Elvia Rosa. *Virus de Fe*. **Artecubano** (La Habana), No. 2-3, 2012, pp. 82-83.
- Detrás del muro** (Libro-catálogo). Cuban Art Project, Rockefeller Brothers Fund, 2013.
- Fernández Torres, Jorge. *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. **Oncena Bienal de La Habana. Prácticas artísticas e imaginarios sociales** (Catálogo). La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam/ Consejo Nacional de Artes Plásticas, 11 de mayo- 11 de junio, 2012, pp.16-27
- Fernández, Hamlet. *La popular muestra "Detrás del muro" se roba el show nuevamente en la Bienal de La Habana*. Disponible en [www.cubartecontemporaneo.com](http://www.cubartecontemporaneo.com). Consultado el día 8 de noviembre de 2016, 2:00 pm.
- Gómez Aguilera, Fernando. *Arte, ciudadanía y espacio público*. Disponible en [www.ub.edu](http://www.ub.edu). Consultado el día 1 de diciembre de 2016, 2: 30 pm.
- Jubriás, María Elena. **Arte Posmoderno**. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1993, pp. 43-46.



*Animación en el malecón.* (2007). Alfredo Sosabravo. Fuente: Archivo de José Veigas



*Tendedera* (2000). Guillermo Ramírez Malberti. Fuente: Cortesía del escultor Julio César

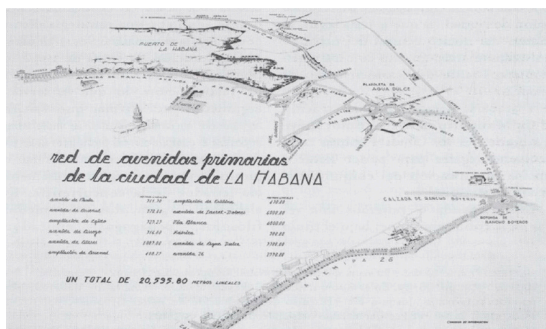


Imagen 14: Red de Avenidas Primarias de la ciudad de La Habana, realizadas durante el Gobierno de Grau (1947). Fuente: Francisco Gómez Díaz. De Forestier a Sert. Ciudad y Arquitectura en La Habana de 1925 a 1960.



*La historia del muro* (2008). Roberto Fabelo. Fuente: Archivo de José Veigas.



*Acumulaciones* de la serie Malecón (2010). Luis Enrique Camejo. Fuente: Archivo de José Veigas.



Imagen 15: Encabillaje del muro de contención del malecón. Fuente: MOP. Boletín oficial. Plan de Obras del Presidente Batista.

## Trasegares: una exploración por espacios cotidianos de la ciudad

TRASEGARES: AN EXPLORATION INTO EVERYDAY CITY SPACES TRASEGARES:  
UMA EXPLORAÇÃO POR ESPAÇOS COTIDIANOS DA CIDADE<sup>1</sup>

Catalina Cortés Severino<sup>2\*\*</sup> Laura Quintana<sup>3</sup>

### Resumen

En este texto nos proponemos recoger la apuesta constructiva que orientó al proyecto artístico Trasegares en su objetivo de repensar la relación entre ciudad y producción de subjetividades, desde algunos espacios domésticos. Al abordar estas experiencias, nos enfrentamos a la pregunta sobre cómo explorar y poner de manifiesto unos flujos de afectos que atraviesan esos espacios cotidianos de la ciudad, dejándolos resonar sin fijarlos a narrativas o a andamiajes conceptuales, que solidificarían y neutralizarían su fluidez; insistiendo en la manera en que estos afectos pueden vincularse también con formas de desidentificación que alteran a las subjetividades y mostrando también cómo ellos circulan en prácticas relacionales en las que se juega una cierta ética de la cotidianidad.

Palabras claves: ciudad; afectos; trabajo de cuidado; ética de la cotidianidad

### Abstract

Our purpose in this paper is to bring together the constructive commitment that guided the artistic project Trasegares in its aim to rethink the relationship between city and production of subjectivities taking into account some domestic spaces. In approaching these experiences, we faced the question about how to explore and reveal some affection flows that go through these quotidian city spaces, allowing them to resound without setting them into any narrative or conceptual framework, which would solidify and neutralize its fluency; insisting on how these affections can be linked to forms of de-identification that alter subjectivities and also showing how they circulate in relational practices in which a certain ordinary ethics comes into play.

Keywords: city; affects; care jobs; ordinary ethics.

---

<sup>1</sup> Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016. / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 51-73

Fecha de recepción: 25 de abril de 2016 Fecha de aceptación: 16 de mayo de 2016 Disponible en línea: 31 de octubre de 2016 doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.teec

\* Artículo de Investigación. Este texto es resultado del proyecto de investigación-creación Trasegares, que hizo parte del Salón Regional de Artistas zona centro (2015), Museo Efímero del Olvido, financiado por el Ministerio de Cultura.

<sup>2</sup> Doctora en antropología, historia y teoría cultural del Istituto italiano di Scienze Umane, Università di Siena. Profesora asistente del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional.

<sup>3</sup> Doctora en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora asociada del Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes.

En este artículo recogemos algunas reflexiones sobre el proyecto Trasegares, realizado por un colectivo interdisciplinario —antropólogas, filósofas y artistas—, en el marco del XV Salón Regional de Artistas, zona centro, 2015, que llevaba el sugestivo título de Museo Efímero Del Olvido. Sin embargo, no queremos simplemente describir y argumentar, en la forma de un ensayo académico, lo que nos propusimos e hicimos en este proyecto; más bien queremos re-construirlo, para hacerlo dialogar con el tema propuesto en este número de la revista dedicado a pensar la relación entre prácticas artísticas y ciudad, siguiendo la apuesta constructiva del mismo proyecto; esto es, creando, a manera de collage-montaje, las resonancias entre nuestras apuestas conceptuales, el diario que escribimos a varias manos durante la realización del proyecto, e imágenes de la instalación en la que éste se escenificó. Un collage-montaje de voces —nuestras voces y las voces de otros/otras que nos afectaron; de nuestras voces también deviniendo otras—, a través de una escritura que, aunque suscribimos y firmamos, por razones que aparecerán más adelante en el texto, hace valer, sirviéndose del fragmento, una cierta dimensión del anonimato, de la impersonalidad. Como se verá, se trata de un collage-montaje que se propone como un ensamblaje entre imágenes y textos, en el que las primeras, lejos de asumirse como mera ilustración de lo textual, pueden leerse también como textos, mientras que los segundos exploran imágenes que pueden emerger de la escritura, en un encuentro de medios y voces que busca suspender una lógica representacional o explicativa, que fija de antemano las fronteras de lo decible y lo visible. Creemos, en efecto, que el dispositivo que aquí nos proponemos resulta consecuente con la pregunta, a la que se expuso el proyecto Trasegares, de cómo explorar y poner de manifiesto unos flujos de afectos que atraviesan espacios cotidianos de la ciudad, dejándolos resonar, vibrar, circular, sin fijarlos a narrativas o a andamiajes conceptuales, que solidificarían y neutralizarían su fluidez.<sup>4</sup>

Una de las líneas de problematización que impulsaron el proyecto Trasegares fue el interés por aproximarnos a la relación entre ciudad y producción de subjetividades. Pero no con el objeto de hacer una cartografía ‘esencialista’ o ‘identitaria’ (Guattari, 1989) (Preciado, 2008); esto es, una cartografía que buscara representar a sus sujetos asumiéndolos como subjetividades dadas y que permitiera ubicarlos histórica, psicológica o sociológicamente, identificándolos desde unas identidades de clase, raza o género, o desde criterios de normalidad psíquica, que se asociarían a ciertas localizaciones espacio-temporales y laborales. Se trataba, más bien, de reparar en ciertos cuerpos atravesados por múltiples relaciones de poder, y la manera en que circulan por espacios bien delimitados y codificados de la ciudad —del sur al norte, del norte popular al norte ‘estrato 5 y 6’; de sus casas a otros espacios domésticos, de una intimidad a otra—; para atender a cómo experimentan esas relaciones, codificaciones y fronteras, subjetivándose en el espacio, en las segmentadas geografías por las que transitan, al incorporarlas en sus formas de tener experiencia, en sus prácticas cotidianas. Y se trataba también de seguir la manera en que estos cuerpos podían desestabilizar, desdibujar, desplazar esas codificaciones y fronteras, haciéndolas ver también como ambivalentes; como menos nítidas y rígidas. De ahí que el proyecto se interesara, desde el comienzo, en seguir prácticas cotidianas en Bogotá, en las que se producen y viven unas formas de subjetivación atravesadas por desplazamientos y ambivalencias. En concreto, el proyecto se enfocó en las prácticas de cuidado de niños y de ancianos, partiendo de la reflexión sobre lo que está en juego en la misma actividad del cuidado; una práctica laboral que implica el involucramiento de las emociones, de los afectos y del contacto, como parte del proceso de trabajo y de las labores de servicio, y que por esto mismo parece exceder también lo que se considera como ‘actividad productiva’.

---

<sup>4</sup> Por supuesto, no asumimos que se trata aquí de un esfuerzo conseguido ni anticipamos el efecto de nuestro arreglo, pero sí consideramos que nuevos dispositivos de reflexión —entre lo sonoro, lo visual, lo textual, en sus ensamblajes— deben ser intentados en el esfuerzo por pensar experiencias surcadas por imperceptibles intensidades.

Además, se trata de prácticas que producen cierta feminidad como identidad cultural y social sedimentada —en nuestro medio el trabajo de cuidado, se sabe, es básicamente femenino—, pero que también permiten reinventar de cierto modo estas subjetividades, en sus formas de circular y habitar los espacios y los flujos afectivos, perforando las sedimentaciones socio-culturales que atraviesan las segmentadas geografías de la ciudad. Nos interesaba entonces atender a cómo la cotidianidad de unas mujeres, que viven en medio de relaciones estructurales, materiales, cotidianas y afectivas de poder, guarda dentro de sí violencias de acontecimientos personales y violencias históricas compartidas, que estructuran el presente silenciosa y fantasmalmente; atender a la forma en que estas mujeres padecen, perciben, persisten y resisten esas violencias, recuerdan u olvidan sus pérdidas y les hacen duelo, pero también las absorben, las sobrellevan y articulan a su cotidianidad; las usan para su beneficio; las evaden o simplemente coexisten con ellas.

Aunque con esto advertíamos, como lo explica Luz Gabriela Arango (Arango y Molinier, 2011, p. 30), que:

El trabajo del cuidado facilitó, por un lado, la configuración de nuevos mercados de trabajo y, por el otro, el desarrollo de una ideología mercantil, que transforma patrones de deseo e intimidad individual y social en bienes de consumo y en nichos de trabajos feminizados, racializados y sexualizados.

Y que esto hace parte de las espacializaciones y encarnaciones del poder presentes en la ciudad, nuestro acercamiento no tuvo como objetos describir y visibilizar estos diagramas de poder. Nos interesó, más bien, atender a la circulación de los afectos que atraviesan y conforman a los cuerpos, las prácticas, los rituales, los cuidados y sujeciones de la cotidianidad, en su dimensión efímera, banal e inestable. Por supuesto, no perdemos de vista que estas mujeres habitan espacios específicos y proceden de comunidades concretas, encuadradas y segmentadas por estructuras de poder presentes en relaciones de raza, clase, distribución espacial, acceso a bienes y servicios, etc. Pero desde los encuentros y conversaciones que sostuvimos con algunas mujeres dedicadas al cuidado de ancianos y niños, hicimos valer desde el comienzo que nos rehusábamos a sobre-determinarlas socio- lógicamente desde su contexto, fijándolas en una identidad —la de la mujer doméstica— y estableciendo por ejemplo formas de decir, presentarse y relacionarse que serían ‘propias’ a su situación, y que permitirían encuadrarlas fácilmente en rígidos diagramas de explotación y dominación, en los que quedarían atrapadas. Se trataba más bien de reconocer, desde el comienzo, que en las palabras, gestos y prácticas de estas mujeres circulan sí múltiples trazos de sujeciones, violencias, silenciamientos, pero también silencios buscados, formas singulares de manifestación y de hacer, en las que podían resignificarse esas marcas, y a la vez exceder de cierto modo lo esperable por parte de ellas. Atendimos así a las palabras y a los gestos exponiéndonos a sus momentos de desidentificación, resistencia y transgresión: a la manera en que lo siempre dicho se torcía y desviaba para intentar giros poéticos, giros irónicos, miradas paródicas, a veces autocríticas; reflexiones inesperadas, exigencias imprevistas, afectos arcaicos, afectos tristes, afectos alegres, afectos indignados, resentimientos, resignaciones, y risas que suspendían el resentimiento y complejizaban la indignación; atendiendo así entonces a la manera en que los traumas, las heridas, podían ser revelados en sus ambigüedades y tensiones; a las fricciones que ellas producen, en las ambivalencias de los dolores que hacen maldecir, pero que también se pueden afirmar. Así, con todo esto, nos exponíamos a la manera en que estas tensiones, fricciones y ambivalencias circulan en los espacios como afectos. Afectos que atraviesan los espacios mismos del cuidado; afectos que quedan del cuidado, en nuestros olvidos, en nuestros recuerdos, en nuestros deseos; afectos que son también las huellas del cuidado. Afectos, en fin, que marcan propiedades, fronteras, límites, criterios de pertenencia —lo íntimo y lo público, lo doméstico y lo de afuera, mi lugar y tu lugar, lo propio y lo ajeno—, pero que también expropián a los cuerpos, los trastocan, y dejan por momentos algo trastocados, los lugares y las posiciones, por ejemplo, entre el cuidador y aquel que es

cuidado. Nos preguntábamos entonces: ¿Acaso este trabajo, que atraviesa el día a día y la intimidad, se olvida? ¿Dónde queda? ¿En nuestros cuerpos?

¿En nuestros recuerdos? ¿En nuestros olvidos? ¿En las huellas de los afectos?

A través de encuentros con algunas de estas mujeres que tiene a cargo el cuidado de los otros y el contacto con los cuerpos, nos interesó aproximarnos a estos espacios íntimos y domésticos, acercándonos entonces a las formas en que los cuerpos, tocados por las diferentes violencias, los re-habitan; deteniéndonos en la manera en que ellos ponen en escena duelos íntimos y colectivos; acercándonos a las prácticas cotidianas transformadoras que les permiten ir resignificando sus heridas, rehabitando los espacios por los que circulan y conviven, y desestabilizar muchas veces con ello las fronteras —entre lo íntimo y lo común, lo visible y lo invisible, la pertenencia y la no pertenencia— con las que se produce su fijación identitaria. El proyecto se basó entonces principalmente en la generación de diálogos, encuentros y re- flexiones entre nosotras y las mujeres a las que nos acercamos, como lo dejamos consignado en un diario de campo, en el que se cruzaban sus voces con las nuestras, sin atribución, sin autoría, y que dejamos resonar también en este escrito, en su dimensión de fragmento y de anonimato, como lo destacaremos más adelante. De este modo, nos interesó atender a la manera en que estas mujeres ven ellas mismas los contextos que habitan, y cómo inciden en sus circunstancias a través de sus prácticas específicas; y a la vez cómo ellas podían afectar nuestra comprensión de sus/nuestras prácticas cotidianas y de los espacios en común en los que habitamos, desde la resonancia de flujos impersonales de afectos que, de aquí para allá, de acá para allá, se expanden, se contraen, circulan.

Así, la preocupación por reconocer los mecanismos de poder espacializados y encarnados en la cotidianidad de los cuerpos, como las divisiones ya mencionadas entre lo íntimo y lo público, lo doméstico y lo de afuera, lo que pertenece y lo que está excluido —mi lugar y tu lugar, lo propio y lo ajeno, las localidades que son para ellas y las localidades que son para nosotras—, y que nos atraviesan también a nosotras mismas, nos exigió repensar algunas coordenadas y sedimentaciones de sentidos, de regímenes de sensibilidad, que ordenan el paisaje perceptivo de la ciudad. Y al aproximarnos a estas especializaciones y encarnaciones cotidianas del poder a través de itinerarios, desplazamientos por las geografías, localizaciones, segmentos de la ciudad, y sobre todo al detenernos en la cotidianidad de los espacios domésticos, con las ambigüedades y fricciones de los afectos que tácita e intensamente circulan en ellos, aproximarnos también de otro modo a la ciudad: no sólo como espacio segmentarizado y encuadrado, sino también como punto de fuga; como espacio de posibles devenires y transformaciones. La ciudad como un escenario en el que las fijaciones y localizaciones a la vez que se representan en las codificaciones, rituales y roles sociales que asumen los cuerpos, también fácilmente se disimulan, tuercen, subvierten, con el anonimato de los cuerpos, y la suspensión de su reconocimiento. Por eso la ciudad puede vivirse también como un escenario abierto, de múltiples e indecibles apariciones; como un escenario en el que esos cuerpos, que viven y se han formado en medio de relaciones de poder, violencias estructurales y cotidianas —relaciones de raza, clase, género, desplazamiento de sus tierras, entre otros—, han comenzado nuevas vidas, otras relaciones con sus cuerpos y el espacio, otros usos de sus tiempos; desplegando así también con ello nuevos deseos; deseos otros que los han movilizado hacia direcciones impensadas, regresos nunca planeados y algunos jamás vueltos a encontrar; y tal vez también con esto, otras frustraciones. La ciudad entonces como un escenario múltiple donde la producción de subjetividades se entrelaza: donde unas subjetividades se enlazan impersonalmente con otras, a través de las espirales del tiempo, en medio de los intervalos de las memorias y los olvidos, los residuos, las huellas y los fantasmas que habitan los cuerpos; las vibraciones infra-individuales, las latencias de los afectos que vienen y van, perforando los contornos individuales...

[...] ¿Lugares que nos transforman o que nosotros vamos transformando con las acciones del día a día? Desde el pueblo llegamos a vivir en la ciudad, un espacio que nos era ajeno y



ahora es nuestro lugar, un lugar al que no pertenecemos, pero el cual nos ha atravesado, cambiado, permeado, afectado y nos ha ido haciendo tuyas. Una ciudad donde sin ella no podemos saber quiénes somos. El pueblo un lugar que quedó allá atrás, un lugar donde siento que el tiempo no hubiera pasado. Un lugar en el olvido, o mejor, el lugar de mi olvido.

## LUCES

Las luces de la ciudad le daban felicidad, siempre habían generado una sensación de libertad en ella. Esas luces rojas, amarillas y anaranjadas reflejadas en el pavimento mojado le traían los recuerdos de cuando las tías la llevaban a pasear a la gran ciudad. Recuerdos de esos anhelos de querer salir algún día de ese pueblo. Hoy vive en la gran ciudad, pero pocas veces puede ver esos reflejos de las luces en el pavimento mojado.

Desde estos planteamientos y cuestionamientos desde los que fue surgiendo nuestro proyecto, emergió también la necesidad de situarnos en la cotidianidad de los cuerpos como entramado de relacionalidad, como un arrojamiento afectivo en el que los cuerpos comparten, son unos-con-otros y se exponen a los residuos de sus marcas y sus huellas: a la posibilidad de afectar y ser afectados. Y fue a partir de este reconocimiento de la cotidianidad como lugar de ser-con otros (Das, 2016, p. 71) que construimos y trazamos nuestros itinerarios. Partimos entonces de los rituales cotidianos, deteniéndonos en las acciones que se repiten día a día, y en cómo en éstas no sólo se producen reiteraciones mecánicas que fijan y sujetan, sino también sutiles alteraciones de los cuerpos en su relacionalidad, en sus maneras de ser en el mundo y de hacerlo su morada. Alteraciones que se dan en afectos ordinarios que precisamente tienen la capacidad de afectar, de atravesar a los cuerpos con fuerzas que los impulsan, tensan y a veces también los quiebran, dotando así a la cotidianidad de una fluidez muchas veces imperceptible; de una sutil, pero continua movilidad de relaciones, contingencias y emergencias. Alteraciones que nos confrontaron con la pregunta por la potencia transformativa de los cuerpos, desde el arrojamiento en su porosa e inestable cotidianidad. Y por eso el proyecto es también una reflexión sobre esta potencia transformativa de los cuerpos en ese arrojamiento afectivo en el que ya siempre estamos...

[...] ¿Qué puede un cuerpo? ¿Qué puede un cuerpo que es juntura, juntura a veces más o menos junta, a veces más disyunta, juntura disyunta de esos afectos, que son marcas, traumas, residuos, pero también baches, omisiones, fallas? ¿Qué puede un cuerpo que es también no cuerpo, presencia que se ausenta y ausencia que se encarna en cruces de palabras, imágenes, sonidos, rumores, placeres y dolores, que se sienten siempre en retirada? ¿Qué puede un cuerpo que no sólo es presente sino presente del pasado, pasado del futuro y futuro del pasado? ¿Qué puede entonces un cuerpo atravesado por espectros, y más aún que puede un cuerpo trasegante, que acoge y a la vez conjura su espectralidad? ¿Qué puede un cuerpo espectral?

¿Qué puede? Una pregunta por la capacidad, por la potencia, por la potencia en la impotencia, por el saber hacer que se demuestra sutilmente en las prácticas más cotidianas y triviales...

¿Qué puede? ¿Y qué pasa? ¿Qué pasa? Pregunta por las virtualidades que acontecen, por los posibles tal vez impensados en experiencias que abren intervalos entre propiedad e impropiiedad, hospitalidad y reatamiento, vitalidad y desgarradura.

¿Qué puede ese cuerpo animal que todos somos y no somos porque cuando vibra en sus afectos menos conscientes, el cuerpo ya no es nuestro... ¿Qué pasa en ese cuerpo espectral, animal, residual, que somos y nos somos en sus vibraciones con otros cuerpos?

¿Qué puede ese cuerpo de mujer que se derrama sobre la cuna del niño a quien cuida día tras día, hora tras hora, con los más cariñosos cuidados, juego de voces alentadoras, sentidas caricias maternas? ¿Qué pasa con la virtualidad de ese como si, que se repite día a día, en una repetición cotidiana consoladora y agobiante, que va instalando robustos afectos? ¿De qué cárcel es arrancado, de qué soledades escapa ese cuerpo que encuentra

¿Alas en la risa del niño que cuida como su más dulce propiedad? ... ¿Acaso encuentra su libertad en lo que es también su cárcel? ¿Cárcel que deja de ser cárcel aun siéndola? Tal vez desgaste por las más triviales, a veces agotadoras, a veces desagradables, a veces sólo rutinarias, tareas domésticas; desgaste por una reiteración que no deja de estar atravesada por momentos imprevistos de interrupción y apertura: palabras compartidas, mutuos cuidados de quienes son más frágiles, o de quienes quieren ser oídos y calmados, sin ser oídos ni calmados; cuidados que traen consigo una cierta libertad o más bien vitalidad que es también la intensidad afectiva de risas, llantos, discusiones, reclamos, festejos de un espacio familiar, que ella habita como parte y como no parte; del que hace parte a veces amorosamente y a veces sólo para ser colocada en el presunto 'lugar' que le correspondería; y en todo caso, como un otro que habita en lo más próximo, no visible, privado e íntimo de la cotidianidad familiar; en lo más propio, cerrado, cuidado en su 'propiedad', y a la vez... y a la vez tal vez fugándose en medio de los intervalos entre el ocio y el trabajo, la distancia y la proximidad, lo propio y lo impropio; yendo y viniendo, con sus luchas, deseos, y su nostalgia por una vida de campo, que en todo caso recuerda dura, y que ya ni sabe por qué anhela; yendo y viniendo por fronteras y sitios sin frontera de la ciudad, donde se cree que ella acaba "y donde, en cambio recomienza, adversa; recomienza con "laberintos y puentes, obras y zanjas, marejadas" de moles grises "que cubren horizontes enteros" (Passolini); yendo y viniendo por la ciudad con un corazón que, en los labios del niño que cuida, también "relampaguea" y canta.

Así, partir de la cotidianidad de los afectos y de sus devenires nos hace cuestionar nuestras formas de relacionarnos, de vivir la ciudad y sus espacios, en sus violencias y fijaciones y en sus formas de alteración anónimas; en los residuos de tantos afectos sedimentados que nos traen esos olvidos y esos recuerdos. Esos recuerdos atravesados en todo caso por olvidos, que nos conforman y que han tejido nuestra forma de habitar en la ciudad, pero que también nos lanzan, nos impulsan dan lugar a múltiples deseos y anhelos que nos mueven en el día a día, sin que sepamos muy bien de dónde vienen o hacia dónde nos llevan. Y este cuestionamiento es también como un cierto extrañamiento con respecto a lo más familiar, un distanciamiento de lo que nos es más cercano, que nos permite desnaturalizar esas especializaciones y encarnaciones del poder que nos conforman, pero que también, como lo hemos sugerido arriba y lo buscamos hacer valer en el proyecto, pueden ser cuestionadas y reconfiguradas en y desde la cotidianidad.

Además, en este cuestionamiento encontramos una cierta dimensión ética que el proyecto también intentó poner de manifiesto y escenificar en la apuesta artística de la que hablaremos ahora. Con esta ética de la cotidianidad nos referimos a una atención reflexiva a cómo se vive, desde el arrojamiento a la finitud y vulnerabilidad de la vida; una vida que está conformada por hábitos, prácticas, usos, costumbres, reiteraciones, códigos de comportamiento sociales que se comparten con otros, en los cuales se conforma una mismidad, pero que, como lo hemos insistido aquí, también permiten sutiles, implícitas, poco visibles, transformaciones; formas de elaboración de sí, actitudes críticas con respecto a sí mismo y un deseo de devenir otro con respecto a lo que uno se ha acostumbrado a ser (Das, 2012, p. 135). Y es que la atención a la cotidianidad también muestra que este trabajo sobre sí, y esa reflexividad crítica no tiene que operar siempre discursivamente, ni en prácticas usualmente asumidas como 'intelectuales', sino que puede emerger en 'imperceptibles' y a veces consideradas prácticas banales de la cotidianidad —silencios, ocultamientos, gestos—, en las que se sostiene y altera la vida (Das, 2012). 'Se sostiene' porque hacen posible que la vida continúe, incluso cuando ha sido devastada por eventos muy dolorosos y traumáticos, con los que entonces se confronta; y 'se altera' porque en la repetición de hábitos, como lo quisimos afirmar en nuestro proyecto y lo hemos reiterado aquí, se pueden introducir reconfiguraciones y desplazamientos que permiten sentir y pensar de otra manera. Además, en nuestro proyecto también nos dimos cuenta que estas prácticas en las que se sostiene y se altera la vida también permiten un cierto trabajo con el tiempo, con los trazos del pasado, y una comunicación con lo porvenir, como ya lo sugeríamos arriba. Más aún, el proyecto también nos mostró que alteraciones éticamente

significativas, que indican tomas importantes de conciencia, el cultivo de una cierta sensibilidad hacia el mundo y transformaciones en el trato con los otros, comienzan con un trabajo con lo usual y repetido en y desde lo cotidiano, partiendo muchas veces de esto, para torsionarlo, resignificarlo, darle sutilmente la vuelta (Das, 2012, p. 134).

## EN EL BUS

Tomar el bus, ¡lleno! Trabajadores, estudiantes, ancianos ...ellos, madrugadores, iguales a mí, sus hijos, sus trabajos, sus necesidades, su almuerzo en una olla pequeña, sus maletas, sus herramientas de trabajo, ¡pesadas!! Sus cuerpos, sus horas como las mías, mis horas en el trabajo, mi trabajo, mis sabores, mi perfección en el arroz, mis olvidos, el polvo que cae como las horas, sus horas en el trabajo, sus miradas y mis horas.

## PREGUNTAS

Preguntas sin resolver que se sienten en la piel ¿unas formas de vivir y no otras? ¿Por qué?

¿Un trabajo y no otro...? ¿Por qué? Los años y las sonrisas, los cuerpos, las huellas y el sabor de una crema de vegetales que pruebo, antes de servir a la mesa. ¡Quizás!! La misma crema de vegetales, o una parecida, a la que hizo Elizabeth, mi hija, ayer por la noche.

## PROCESIONES

Virgenes, madres, esposas, abuelas, tías, sobrinas, todas salíamos a la procesión. Un día a mí me tocó ser la virgen y en plena procesión me quedé dormida. No me interesaba nada. Vivía ausente. No miraba a la gente a los ojos. A mi mamá le incomodaba mi temperamento. Yo no sé quién era yo en ese momento. Otra persona. Hoy en día no me explico quién era esa que se durmió en la procesión.

Este proyecto es entonces un proceso aún en devenir, que por ahora tuvo como producto una instalación presentada en la Universidad Nacional del 1 al 30 de agosto de 2015, en el marco del Museo Efímero del Olvido. En esta instalación nos interesó proponer un espacio donde las diferentes historias que nos habíamos encontrado a su vez se encontraran, chocaran y compartieran; no para recrearlas o reconstruirlas, sino para ponerlas a dialogar, escucharse y atravesarse mutuamente; pensando también en que estos cruces y encuentros pudieran interpelar a los espectadores con trazos y afectos que también de cierto modo los atraviesan. Cruzamos así historias cargadas de relaciones de poder, pero también de relaciones afectivas, donde la cotidianidad y la relacionalidad que en estas se despliega es la sustancia misma de su conformación. Así, le apostamos a trabajar en medio de los intervalos de las memorias y los olvidos, los residuos, las huellas y los fantasmas que habitan los cuerpos con los que nos encontramos.

Nos propusimos entonces seguir los trazos pero a la vez producir, trazar otras prácticas discursivas que reutilizaran y confrontaran fragmentos de archivos, de archivos del cuerpo, en particular desde una exploración de unos cuerpos que en nuestras circunstancias históricas han sido particularmente invisibilizados, subalternizados, fragilizados, como el cuerpo femenino doméstico, pero que también pueden reutilizar y expresar esa fragilidad en prácticas emancipadoras cotidianas, que muestran una inteligencia de los cuerpos y la manera en que ellos pueden apropiarse de su poder. Seguir porque nos propusimos recuperar historias y experiencias en las que se juega esta fragilidad e invisibilización de lo femenino, pero producir también porque al exponernos a ellas quisimos recuperarlas, acogerlas, experimentarlas desde formas de enunciación y de visibilidad que permitieran precisamente decir, hacer, pensar, sentir de otro modo. No quisimos así involucrarnos exteriormente con esas circunstancias locales como si se tratara de objetos de estudio distantes. Quisimos, más bien, reconocernos a nosotras mismas como afectadas por las fuerzas que atraviesan los lugares desde los cuales hacen experiencia estas mujeres, en tanto que nosotras también tomamos parte de algún modo de los espacios de domesticidad y en nuestras sedimentaciones femeninas compartimos algunas de las violencias que

constituyen a esos cuerpos, aunque sin duda desde posiciones muy distintas, que también pudieron verse alteradas, de cierta manera, a través del mismo proyecto.

La puesta en escena de todo esto en la instalación que titulamos Trasegares, consistió en un video proyector que en una pared presentaba simultáneamente dos videos documentales de primeros planos de actividades domésticas, alternados con imágenes de interacciones de las mujeres, los niños y los ancianos que cuidan. Paralelamente, se proyectaron en un lavamanos, imágenes de manos que lavan, cortan alimentos y friegan la loza. Asimismo la instalación presentó fragmentos de texto —del diario de campo, entrevistas, reflexiones, etcétera— que en el caso del espacio para el Museo Efímero del Olvido se montaron en plotter, en 28 pequeñas ventanas que funcionaban como paneles consecutivos. El registro sonoro de la instalación consistió en fragmentos de historias, conversaciones, reflexiones, risas, silencios y ruidos cotidianos, que fueron transmitidos por medio de parlantes. El audio y el video no fueron sincrónicos. Además del video, del sonido, y de los paneles con textos, la instalación tenía una parte análoga donde se expuso el diario 'hecho a varias manos', desarrollado durante el proyecto, que contiene fragmentos de entrevistas, reflexiones personales, pequeños mapas de recorridos vitales, historias de vidas y algunos retazos de imágenes.<sup>5</sup>

Lo efímero del trabajo del cuidado. ¿Cuidado que se olvida? ¿Dónde guardamos esos afectos que nos ayudaron a crecer, de los que estuvieron cerca, muy cerca, acompañándonos en el día a día? Trabajo del día a día que no puede parar, que tampoco puede detenerse, afectos que nos han formado, nos han constituido, nos han moldeado, ¿Dónde quedan? ¿En nuestros cuerpos? ¿En nuestros recuerdos? ¿En nuestros olvidos? ¿Las huellas de esas manos siguen presentes en nosotras o ya se fueron a algún lugar recóndito? ¿Estamos formadas, modeladas, vaciadas por esos cuidados invisibles y silenciosos?

Estas son frases que asaltaban la vista apenas se entraba en la sala que alojaba la instalación. Frases reflejadas en el piso, la pared y los cuerpos, que fluían con los ritmos e intensidades de la luz. Frases que aún nos atraviesan y resuenan en nosotras. Frases que surgieron en medio de conversaciones, encuentros cotidianos, reflexiones, recuerdos y olvidos. Frases que no operan referencialmente pretendiendo capturar una realidad dada, sino como ficciones que pertenecen a la realidad de la vida (Das, 2008). Frases que hacen parte del lenguaje y de los cuerpos no solo como significado, sino como portadoras de memorias y afectos.

La escritura fue así uno de los hilos conductores del proyecto, ya que partimos de esta como práctica corporal y afectiva en medio de una oscilación entre el ir y el venir, lo familiar y lo extraño; es decir, en medio de la tensión entre experiencia y reflexión. Y es que el mismo proyecto comenzó con reflexiones e inquietudes que teníamos en común y que nos lanzaron en primer lugar a la tarea de trazarlas a través de escritos, que fueron conformando el diario de campo del que ya hablamos. Además, uno de los soportes del proyecto fue un blog que creamos inicialmente para ir guardando material fotográfico y sonoro, y que pronto se convirtió en un espacio de reflexión que fue deviniendo en un diario a 'varias manos'. La escritura se convirtió así no sólo en una práctica de experimentación y de ejercicio de sí en la que podían asumirse, con esa cierta distancia del extrañamiento, experiencias que nos son muy próximas, familiares; sino que se convirtió también en una práctica del espacio, en una forma de acercarnos y repensar Bogotá a través de los espacios de domesticidad, las sedimentaciones femeninas y la cotidianidad que se da entre unos y otros. Por eso la escritura fue una práctica que, en lugar de simplemente transmitir descripciones y observaciones, operó desde el principio como una forma de andar del proyecto, que nos dio

---

<sup>5</sup> Ver página web del proyecto: <http://lasdisensuales.wix.com/lasdisensuales#!home/c123l>

la posibilidad no tanto de construir relatos sino de configurar recortes y ensamblajes de textos, imágenes y voces, a partir de la fuerza misma de los acontecimientos y de la manera en que éstos nos afectaron y modificaron. En este sentido, asumimos la escritura como práctica corporal que, desde la actitud ética de la que hablamos antes, parte de la vulnerabilidad y la intimidad que atraviesan nuestras relaciones con los otros en el mundo.

## ENCUENTROS Y ESCRITURA

Encuentros que nos generan preguntas, emociones, ansiedades, simpatías, solidaridades, fricciones, desacuerdos, en fin, encuentros que nos afectan y de alguna forma también nos transforman. Relaciones entre nosotras y ellas mediadas por el bagaje de experiencias que cada una trae consigo en el encuentro. Encuentros que hacen que nuestra escritura sea una práctica plenamente corporal y afectiva.

## EN MEDIO DE UNAS COPAS...

Conversaciones que iban y venían..., se cortaban y recomenzaban..., empezaban en anécdotas sobre las vacaciones de semana santa, las dificultades de las madrugadas para los niños, los problemas y expectativas laborales y terminaban en cuestionamientos sobre cómo mostrarles a nuestros hijos otras posibilidades y encuentros fuera de 'sus cómodos mundos', las diferencias de clase entre Colombia y Francia y las relaciones de nosotras con Bogotá. Encuentros que nos hacen preguntarnos sobre nuestras vidas cotidianas, nuestros deseos, miedos, y futuros cercanos. Conversaciones que generan pequeñas complicidades.

## ESTADOS DE ÁNIMO

Mientras meneaba la crema de mazorca en forma de ochos para que no se cortara, Nubia me contaba lo difícil que habían sido esos días con Tatica, como ella le dice. Días donde ha estado muy triste, baja de ánimo... "yo creo que es eso que llama depresión, pero hay que saberla llevar porque uno no sabe si a esa edad nos va a dar a nosotras lo mismo, y mi labor es acompañarla en las buenas y en las malas". Ella me cuenta que se siente muy sola, que no le dan ganas de nada, que el frío le vuelve rígida la columna y no hay forma de apaciguar el dolor. Espacios y cuerpos que comienzan a ser desplazados de las dinámicas y ritmos sociales y en esa separación que se va creando hay que construir nuevamente sentido. Estados de ánimo que, aunque no sean nuestros, nos atraviesan, nos afectan sin poder evitarlos y también sin poder ayudar a modificarlos. Tristezas y bajas que van al ritmo del día a día hasta que de pronto una llamada, una visita o un encuentro inesperado hacen que se escondan por un momento y vuelvan a nacer las ganas de seguir. "En esos momentos que estaba tan mal, sin ánimos para nada, Nubia me dijo que ella se quedaba a dormir conmigo para acompañarme. La única que sabía cómo estaba era ella"

Estos fragmentos del diario, que atraviesan también la textura compositiva de este texto, son fragmentos escritos en esos intervalos que se fueron dando entre lo que escuchábamos, imaginábamos y nos afectaba. Fragmentos que surgieron de lo que sucedía en los encuentros y nos hacían ir a otras historias parecidas, ya escuchadas o simplemente imaginadas. Fragmentos de ellas y de nosotras, fragmentos en los que ya se han cruzados las voces, testimonios de oídas; fragmentos entonces sin autor propio, sin firma, anónimos. Su fuerza, de hecho, tiene que ver también en gran medida con este anonimato: el anonimato que divide, que altera. El anonimato de una escritura que produce diferencia, ya que el otro me afecta y hace producir algo nuevo en mí, que ya no puede reconocerse como propio. Así se fue desplegando una escritura de la vida cotidiana que surge en medio de encuentros, recorridos, sonidos, silencios, afectos, deseos, entre otras fuentes cuya sustancia es la cotidianidad. Una escritura que, con el anonimato, hace valer también la impersonalidad de los afectos que la atraviesan.

Asumimos así el diario como un espacio de experimentación: como un espacio en el que uno constantemente se mueve entre la distancia y la intimidad, por medio de repeticiones y diferentes ritmos, que van desde lo banal y lo ordinario de los encuentros, reacciones e impresiones, hasta descripciones densas que se articulan con planteamientos teóricos. De

modo que, esta multiplicidad de movimientos entre el adentro y el afuera, lo externo y lo interno, que deja también inestables estas fronteras, hace parte del trabajo en forma de collage-montaje que nos propusimos también de cierto modo en este texto; un dispositivo que en la instalación nos llevó a explorar diferentes espirales de tiempos y espacios... aquellos que precisamente atraviesan los juegos de afectos de los que aquí hemos hablado.

Esta práctica experimental de la escritura también se relacionó en el proyecto, con otros lenguajes y medios. Así le apostamos a una articulación entre lo visual, lo sonoro, lo táctil y lo háptico que, interpelando los afectos, las tensiones, la imaginación, pudiera producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas. Por eso, en este proyecto los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados de la materialidad de la mediación, y de las intensidades que con ella se generan. Y por eso también, nos situamos en una reflexión sobre las posibilidades de producción de conocimiento y sentido desde los medios mixtos. Concretamente, nos interesó explorar formas de aproximación entre la escritura y otros lenguajes estéticos —fotografía, video y lo sonoro— donde las decisiones estéticas y el análisis sociocultural estuvieran ligados a las reflexiones teóricas y metodológicas. De ahí que, para este proyecto, las prácticas visuales y etnográficas, así como el despliegue de una escritura experimental, se asuman como formas de crítica cultural donde lo visual, lo sonoro y lo textual son entendidos como procesos sensoriales incorporados y situados culturalmente. Los intervalos que se generan entre la escritura, lo sonoro y lo visual, nos permitieron así jugar con el fragmento; con los fragmentos de experiencia, de memorias, del tiempo, buscando ensamblarlos de diferentes maneras para generar constelaciones de sentido perturbadoras, que inquietaran la percepción habitual.

Por su parte, la aproximación desde lo sonoro fue realizada desde la materialidad de lo acústico, es decir, partiendo de los modos de conocimiento y sentido que se generan desde lo sonoro (Ochoa 2006). Asumimos así el sonido como una modalidad de conocimiento y de estar en el mundo con sus distintos modos de silencio y de expresión. Más aún, el trabajar desde esta aproximación fue fundamental para aproximarnos desde la cotidianidad y los afectos que circulan en esta, ya que el sonido en nuestra instalación no correspondió únicamente a fragmentos de entrevistas, sino que también estuvo conformado por voces, silencios, rumores y lo acústico de la cotidianidad. En este sentido, el material acústico no se asumió simplemente como soporte para ayudar a significar y dar sentido a la instalación sino como un elemento por sí mismo alusivo, que carga, que hace sentir esas memorias, olvidos y afectos que componen y atraviesan los escenarios cotidianos, pues la materialidad de lo acústico se genera precisamente en los intervalos entre el cuerpo y la voz, lo sensorial y lo verbal, el silencio y el ruido, lo nombrado y lo innombrable. Y es que la materialidad misma de los flujos de afectos, con sus vibraciones e intensidades, puede muy bien asociarse a la materialidad de las ondas del sonido que vienen y van (Irigaray, 1985, pp. 106-118).

## RECUERDOS Y SILENCIOS

Era la única que decía sí a todo. Mis hermanas en cambio eran diferentes. Por eso me quedé siempre al lado de mis papas, cuidándolos, evitando que se sintieran solos. Desde pequeña me daba miedo la gente, no me gustaba hablar, me sentía más cómoda en el silencio. Hoy ya no vivo a su lado, dejé mi pueblo y me vine a la ciudad. Esa que era yo en ese entonces desapareció, pero todavía hoy me quedan sus recuerdos y silencios.

## VOCES

Después de escuchar pedazos de esas historias, en donde su voz también estaba incluida, Nubia me dijo en medio de risas: “Que diferentes suenan todas esas historias juntas y cuánto se parecen...Mi voz suena muy diferente y hay otras voces que suenan más fuertes, con más decisión”.

Me dijo: “Quiero que me grabe un cd de esas historias, para guardar las voces de Tatica y mías, así me queda un recuerdo”. Voces singulares que se juntan, rozan, chocan y en algunos puntos se permean. Voces desgarradas, pero también voces que suenan y

retumban desde esas intensidades que se cargan en el día a día. Voces que se conectan a través de sus relaciones con los objetos, las personas, las calles, el clima, los sonidos y movimientos. Voces que cargan, despliegan y recrean esos archivos que llevamos en el cuerpo. Voces como texturas de la experiencia.

## LLAMADAS Y SOLEDADES

“Ayer hablamos con mis hermanas dos horas, yo solo la llamé para contarle que me había encontrado con una amiga de ella. Pero ella no dejaba que le colgara...sentía la necesidad de hablar con alguien y olvidarse por un momento de sus preocupaciones. En esta ciudad las distancias no dejan vernos, nuestra forma de poder estar cerca es llamándonos”.

Momentos cotidianos donde se abren espacios para respirar y dejarse llevar por el alivio de dejar a un lado las preocupaciones y los pensamientos que nos acompañan el día a día.

“El bordar para mí, es un descanso, un alivio, entre puntada y puntada mi pensamiento se va y logra escaparse de los tormentos de mis pensamientos”. Soledades / escapes / pausas / intervalos “Algunas veces cuando me invaden las preocupaciones, me voy a mi cuarto, me siento en la mecedora y me quedo en silencio un buen rato, después de esto, me siento más tranquila, más calmada”.

Finalmente, el video de la instalación partió principalmente de un acercamiento a los rituales cotidianos a través de las acciones que se repiten día a día, y a las técnicas de los cuerpos que nos dejan percibir esas formas sutiles de estar en el mundo y de hacerlo su morada. Nos detuvimos en la repetición de esas prácticas y rituales como una forma de documentarlas desde la materialidad de la mediación y las intensidades que se generaban en el momento. Un espacio para lograr un acercamiento, un hablar acerca de y no sobre esas prácticas de re- significación que se desenvuelven en medio de la repetición del día a día; prácticas banales, imperceptibles, escurridizas, es decir, imposibles de ‘nombrar’, ‘fijar’ e ‘identificar’ fácilmente. Trabajar por medio del video, usando desde pantallas paralelas hasta la proyección de video en un lavamanos, nos permitió reflexionar así sobre la relación imagen-tiempo a través de la repetición y el montaje.

Como puede entreverse, con estas escogencias y planteamientos intentamos desestabilizar las fronteras que separan nítidamente las ciencias sociales y el arte, para reconocer no sólo que en las prácticas estéticas se produce pensamiento, sino incluso que en todo movimiento del cuerpo que se apropia de su potencia se manifiesta una capacidad pensante y se despliega un poder de transfiguración estético. En estos cruces de fronteras buscamos entonces resistir al privilegio de ciertos saberes y prácticas que definen de antemano lo que tiene sentido y resulta pensable, para reivindicar lo que esas fronteras presuponen, pero siempre niegan: un poder común que se despliega en prácticas, discursos, imágenes, y sus entrecruzamientos, en los que se configuran y reconfiguran objetos, experiencias, problemas y en general formas de visibilidad (Ranciére, 2009).

## COCINA

En medio de los sonidos de la licuadora, el agua que hervía y la cebolla sofreída, dos cuerpos se movían con meneos coordinados, sin pausa, pero con la lentitud y repetición que compone el día a día. Dos cuerpos que hoy en día comparten la cotidianidad, ese espacio y tiempo donde se crean, resignifican y desplazan nuestras formas de darle sentido a nuestros mundos. Las grafías de lo ordinario, lo banal, y la repetición. Grafías mudas, escurridizas, pero al mismo tiempo cargadas de intensidades, deseos y tristezas.

## TIEMPOS, FUERZAS Y DESEOS

Nuestra cotidianidad está plagada de deseos: Qué queremos hacer en unos años, dónde queremos irnos a vivir, qué trabajo nos imaginamos, etc. Viajes, objetos y lugares viven con nosotros sin todavía existir, pero ejerciendo fuerzas sobre lo ordinario del día a día. Llega un momento en la vida donde no hay adelante... después, proyecciones... solamente, la repetición, el aburrimiento y la monotonía del día a día. Pero en ese espacio muchas

veces se encuentran los impulsos para seguirle dando sentido a nuestras vidas: Arreglar el cuarto, tomarse las pastillas todas las mañanas, esperar a Nubia para desayunar juntas, regar las matas dos veces por semana y limpiarle las hojas, llamar a las hijas para ver cómo amanecieron, pensar que hacer de almuerzo y al final de la mañana ver el último capítulo de la telenovela. Acciones, repeticiones que generan conexiones, deseos y movibilidades.

## **MOLDEAMIENTOS**

Comienza el día de las terapias de Cloe: Luz y Claire se preparan para asistir a la primera terapia, ya que como dice Claire, “Luz y yo somos un equipo de trabajo”. Hay niños y mamás con muchas dificultades y las dos no saben dónde ubicarse, como situarse, de qué manera hay que comportarse. La incredulidad y expectativa las acompañan en esos momentos en medio de lo que cada una cree y supone y lo que los médicos exigen: la bebé tiene que gatear. Después de pasar la terapia del gateo pasan a la terapia de lenguaje, y los médicos diagnostican: le deben hablar solo en un idioma a la bebé. “Eso es imposible, Luz no habla francés y yo no quiero hablarle a mi hija en otro idioma diferente al mío, somos un equipo y esa regla no va a funcionar para nosotras”. El cuidado compartido y solidario en medio de sus diferencias, divergencias y complicidades.

Ya dijimos que una de las tareas principales que nos pusimos con este proyecto fue tratar de configurar un espacio que hiciera sentir las intensidades y banalidades de la experiencia en común y los encuentros cotidianos; esas experiencias íntimas en medio de los afectos, el cuerpo, las emociones y el tiempo que son las que nos atan al mundo y las que generan ese espacio íntimo y vulnerable que se construye por medio de encuentros, inter- cambios, presencias, en la tensión entre el adentro y el afuera. Por eso algo que caracterizó a este proyecto fue una reflexión constante acerca de cómo dar cuenta de la cotidianidad, de repensarla y complejizarla sin volverla objeto de estudio, sino dejándola aparecer en sus trazas, huellas, reiteraciones. Y fue por eso que buscamos una aproximación transdisciplinaria, o tal vez más bien indisciplinaria, que cruzara la etnografía, la crítica cultural, las prácticas audiovisuales, una escritura experimental y una aproximación sensorial a las formas de pensar y reflexionar sobre la cotidianidad. Se trató, en fin, de un intento de aproximación a las texturas, densidades, fuerzas e impulsos que conforman algunos de los espacios cotidianos de esta ciudad; un acercamiento a los límites y excesos; un descenso a la cotidianidad para seguir los ritmos, rumores, desvíos y eventos que transcurren en el terreno inestable de las subjetividades e identidades; un encuentro de itinerarios impredecibles, por ejemplo de mujeres líderes de barrios que cuidan niños durante el día y asumen las dos actividades como formas, a la vez, de sobrevivencia y, a la vez, de realización personal; o ancianas que encuentran en las mujeres que las cuidan la compañía y el afecto que sus familias no les dan y cómo en esa relación se cruzan historias de violencia, desplazamiento, discriminación, entre otras que configuran nuestra ciudad; todo esto sitúa el descenso a lo cotidiano en el terreno de la complejidad y la no garantía de sus arreglos; una contingencia que es también la del anonimato, de esos miles de cruces identitarios, intervalos temporales e intensidades afectivas que atraviesan la cotidianidad de esta ciudad...

## **CUIDADO**

En la mañana, hacer el desayuno, bañar al bebé, bañarme, desayunar y dejarlo en el jardín. Despedida, llanto de bebé y la señora del jardín que con mucha paciencia lo recibe, lo mese y calla, lo duerme y cuida hasta el anochecer. Luego... ¿contradicción? Llegar al trabajo, hacer el desayuno y en el fondo del pasillo un llanto de bebé, otro llanto, otra carita de un bebé que con ternura cuido, quiero y baño.

## **INFANCIA**

Infancia en una tierra que se amaba y se cuidaba, una madre linda que nos amaba y nos cuidaba un poco más o igual que a sus pollos, sus ovejas y sus flores. Esa tierra colorida llena de maticas que era todo y nada a la vez porque la gran ciudad era más grande y allí se



podía trabajar. Después... ausencia de color, nostalgia de un amor y lejanía de una madre linda.

## MAÑANA

Adela llega sudada después de una caminata de cuarenta minutos, desde su casa hasta la casa donde va a cuidar a Ana y a Martín. La casa está en pleno movimiento. Luis recoge la mesa del desayuno y Claudia se alista para salir a la reunión que tiene en diez minutos. Ana le lanza los brazos a Adela para que la alce, ve que su mamá se está poniendo la chaqueta y comienza a mover la manito diciéndole adiós: sabe que en pocos minutos su mamá se irá. Adela comienza a organizar el día, diciendo qué va a hacer de almuerzo, que actividades realizará con Ana, etc. Los papás se despiden y dicen que regresarán en la noche, después del trabajo.

## TARDE

Claudia regresa a su casa después de todo un día de trabajo. Adela y Ana están en el piso encima de una colchoneta intentando el gateo, ejercicios boca-abajo, juguetes por alcanzar, sonidos, palmas y aplausos. Ana se le lanza a su mamá para que la consienta y Adela le hace el reporte del día. Desde hace unas semanas, Ana tiene dificultades respiratorias, y entre las dos comienzan a conversar sobre qué será mejor hacerle a Ana: Inhalaciones de agua con sal, suero fisiológico, baño de hierbas... que el médico me dijo, que mi mamá me hacía, que el frío no ayuda, que tome algo caliente. Frases que cargaban con conocimientos y prejuicios... frases que iban y venían en medio del movimiento lento y repetitivo de la cotidianidad.

En este cruce de reflexiones teóricas, atravesadas por lo vivencial, fragmentos de textos que hacen emerger una cierta dimensión de anonimato e imágenes del proyecto Trasegares, quisimos recoger la manera en que este proyecto intentó exponerse a la difícil pregunta de cómo pensar y 'presentar' afectos, como esos que circulan en los espacios cotidianos de la ciudad; afectos que en su fluidez se resisten a toda fijación de sentido, representativa o explicadora, como la que está codificada para los textos académicos, y que en su vibración opaca, latente, imperceptible, se rehúsan a la presencia de toda presentación comprensiva, visual, conceptual. Quisimos proponer así, que repensar la ciudad, con sus móviles y también fijadoras coordenadas de sentido y percepción, con sus viscosas sedimentaciones afectivas, requiere también de un trabajo de intervención en esas coordenadas, que permita volver sobre esas sedimentaciones para explorar sus flujos y reflujos, y la manera en que ellos abren posibilidades que aún hace falta pensar y explorar más, para incidir también sobre el pensamiento y hacer pensables y decibles otras cosas.

## REFERENCIAS

Arango, Luz Gabriela y Molinier, Pascale, comps. El trabajo y la ética del cuidado. Medellín: Universidad Nacional de Colombia / La Carreta editores, 2011.

Colectivo las disensuales. Trasegares. Instalación. Variables: Collage-montaje que incluyó diversos elementos audiovisuales: la proyección de video en una pared y un lavamanos, registro sonoro, fragmentos de texto del diario de campo del proyecto plasmados en un plotter y la exposición del diario de campo. Presentado en el marco del XV Salón Regional de Artistas, Museo Efímero del Olvido, en la Universidad Nacional de Colombia, duración de treinta días. Bogotá. 2015.

Das, Veena. "Ordinary Ethics". En *A Companion to Moral Anthropology*, ed. Didier Fassin. London: Wiley-Blackwell, 2012. 133-149.

Das, Veena. "What does Ordinary Ethics Look Like?" En *Four Lectures on Ethics*. Manuscrito.

Chicago: HAU Masterclass Series, 2016.

Das, Veena. *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*, ed. Francisco Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colección Lecturas CES, 2008.

Guattari, Félix. *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Galilée, 1989.

Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

Ochoa, Ana María. "A manera de introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia". *Revista Transcultural de Música*. [En línea], núm. 10 (diciembre 2006). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia> (Acceso: 15 de enero 2016).

Preciado, Paul B. 2008. "Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle". En *Cartografías disidentes*. s.l.: SEACEX, 2008. 337-368.

Rancière, Jacques. "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge". *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 36, núm. 1 (Autumn 2009): 1-19.

Cómo citar este artículo:

Cortés Severino, Catalina y Quintana, Laura. "Trasegares: una exploración por espacios cotidianos de la ciudad". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 51-73, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.teec>

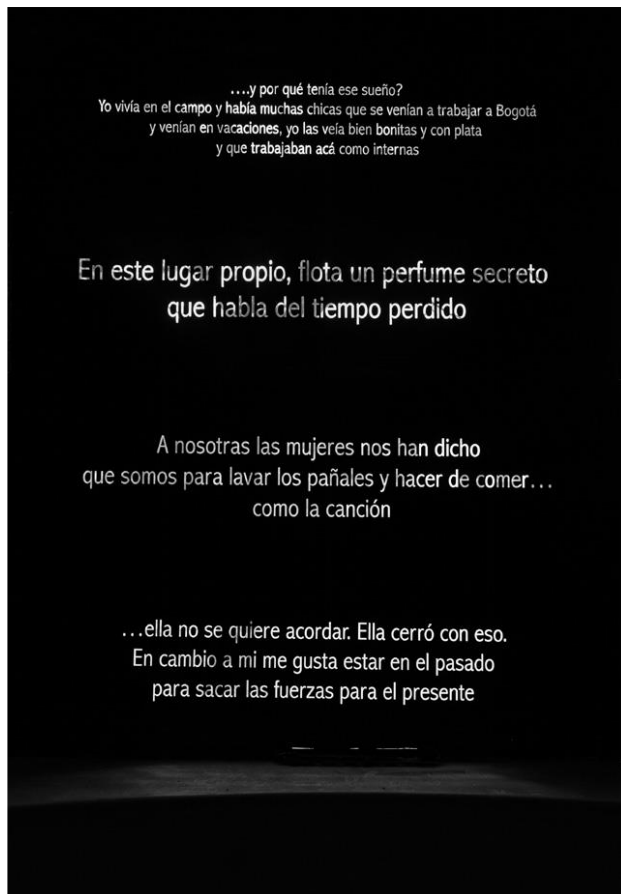


Figura 1

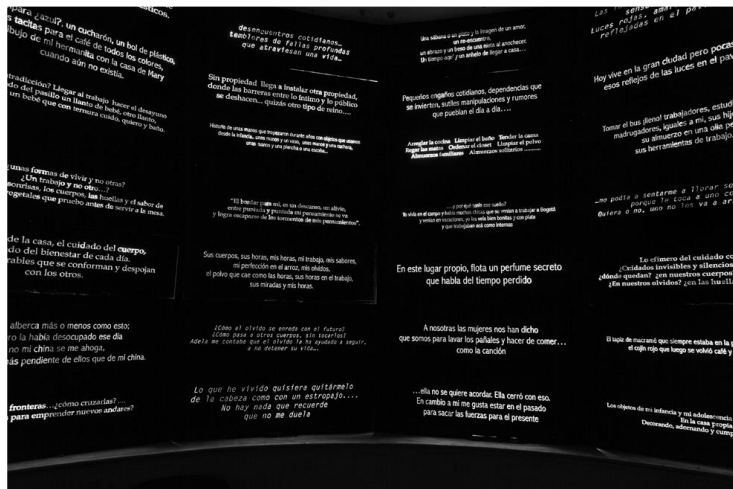


Figura 2

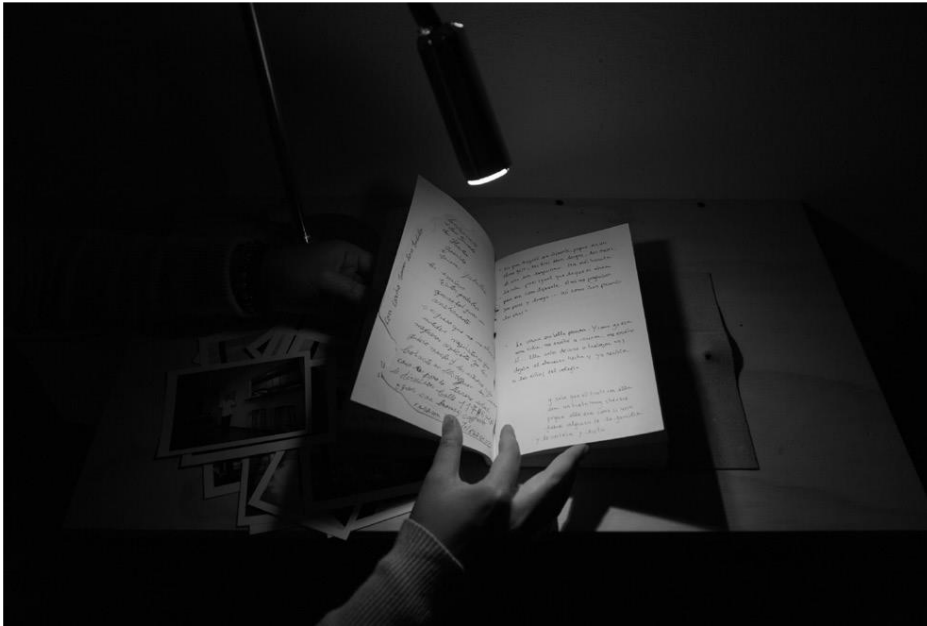


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10