



Revista N.º 8  
Guayaquil, Ecuador  
octubre 2023  
ISSN: 2697-3596

# Amor por los hechos

## Notas y divagaciones entre el arte y el gesto reparador

**Carolina de Mello Castanho Alves**

Investigadora-creadora independiente (Brasil)

[plataformalatidos@gmail.com](mailto:plataformalatidos@gmail.com)

### RESUMEN

Preguntas y apuntes sobre la presencia, los matices y las diferentes posibilidades de los gestos reparadores en los procedimientos investigativos, creativos, críticos y poéticos. Para ello recurro a los escritos de Maggie Nelson y Eve Sedgwick que en sus trabajos han planteado cuestiones sobre la estética del cuidado y su desdoblamiento con diferentes campos del saber. Por último, este escrito es también una carta de amor a Zé, director de la compañía teatral brasileña Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

**PALABRAS CLAVES:** Estética del cuidado, Lectura Paranoica y Lectura, Eve Sedgwick, Melanie Klein, Teat(r)o Oficina

### ABSTRACT

Questions and notes about the presence, nuances, and different possibilities of reparative gestures in investigative, creative, critical and poetic procedures. For this I turn to the writings of Maggie Nelson and Eve Sedgwick who have in their work raised questions about the aesthetics of care and its unfolding with different fields of knowledge. Finally,

this writing is also a love letter to Zé, director of the Brazilian company Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

**KEYWORDS:** Aesthetics of care, Paranoid Reading and Reading, Eve Sedgwick, Melanie Klein, Teat(r)o Oficina

«Tal vez la pregunta más adorable que hay en todas las lenguas es/ se puede decir eso?».

EVE SEDGWICK

## Nota 1: introducción

Cuando empecé a esbozar el deseo de hacer y experimentar esta escritura, tuve como enfoque y encantamiento dos obras que se entrecruzan. La primera de ellas es el libro *Sobre la libertad: cuatro cantos de restricción y cuidados*, de la escritora norteamericana Maggie Nelson; y los escritos de Eve Sedgwick, de quien Nelson fue alumna.

Me encuentro con estos dos escritos en un momento en que la apreciación sobre la ambigüedad y las zonas grises se ha convertido no precisamente en una bandera en la que fijarme, pero sí en un espacio fluido (lo que no quiere decir cómodo) y susceptible de convivir con aspectos perturbadores —personales y/o colectivos— que se mueven desde dicotomías claras entre el daño y la reparación, y entre las prácticas en el arte y las prácticas civiles.

Estas dos obras sobre crítica y procedimientos de creación-investigación se entrecruzan por el hecho de que Maggie Nelson indague cómo las prácticas reparadoras y los gestos de cuidado nos afectan en el hacer investigativo, crítico y artístico; para eso, Nelson recurre —en parte— a lo que planteó Eve Sedgwick con respecto de la lectura paranoica y la lectura reparadora en los estudios y prácticas *queer*.

Mi curiosidad e interés por las implicaciones del gesto reparador en el arte vienen acompañadas de una inquietud de cómo este giro (hacia un hacer reparador) nos ha afectado y atravesado desde procedimientos y modos de hacer poéticos, críticos e investigativos, líneas curatoriales, programas de financiación, así como en operaciones y tomas de decisión de orden estéticas.

Podemos rastrear diversas motivaciones o razones del porqué, en el hacer artístico actual, nos hemos involucrado con una estética del cuidado y/o un hacer reparador<sup>1</sup>. Seguro que sería necesario más tiempo y estudio de mi parte para dar cuenta de las diferentes líneas del campo del activismo, las luchas relacionadas con las políticas y modos de trabajo contemporáneos, los dilemas y luchas medioambientales, los diferentes polos de discusiones en torno a la racialidad, las políticas de género y el etarismo que han trabajado desde una perspectiva política de reparación y cuidado en detrimento de la crisis del mismo. Sin embargo, en lo que se refiere al campo de las artes, me pregunto qué gestos y procedimientos artísticos entendemos por reparadores y cuáles no, así como cuáles son los parámetros que marcan la distinción entre un gesto reparador y otro perjudicial. Me hago la pregunta de cómo nos ponemos en relación, o, al menos, cómo miramos con más atención diferentes maneras de experimentar y sostener una posición reparadora y sus múltiples desdoblamientos.

Parte de esa discusión, donde se busca dibujar una línea clara entre las prácticas reparadoras y el daño, es planteada por artistas que a menudo hacen del arte su espacio de manejo y cercanía en relación con afectos indeterminados, temblorosos, locales, opacos y perturbadores de sus propias subjetividades. Muchas veces, tales cercanías y las relaciones con sus materiales poéticos incluyen hallazgos y tomas de decisiones que a primera vista no parecen constituirse como un gesto que se dirija hacia el cuidado o tampoco tienen como punto final reparar o restaurar una situación (la mayoría de ellas situaciones de dolor, crisis, indagaciones paradójales y despedazamiento). Una amiga

---

<sup>1</sup> Es importante señalar que estos dos términos no son necesariamente equivalentes, aunque tengan aspectos similares. A continuación, haré una meditación entrecortada e indeterminada sobre cómo percibimos y cómo los dos términos operan y surgen de maneras distintas y divergentes.

querida una vez me decía al respecto: mostrar un trabajo o un gesto en arte es como mostrar una herida en el estado en que ésta se encuentra. Tengo la tendencia a concordar con ella, así como tiendo a una sensación similar frente al arte cuando Nelson discurre sobre su relación entre el arte y el cuidado:

Al meditar sobre esto, me di cuenta de que, aunque siempre me he mostrado en desacuerdo con el arte cuyo objetivo es amenazar o atemorizar a su público o a quienes participan en él, nunca he buscado el arte a procura del cuidado, al menos no de forma directa. De hecho, a menudo he sentido que el descuido del arte hacia mí es precisamente lo que me da el espacio para cuidar del arte. Ciertamente, un tipo de arte motivado por el cuidado me ha conmovido y alimentado, ya que a menudo me he sentido estimulada por dicho arte (aunque en general desconfío de esta motivación). Pero también he valorado durante mucho tiempo el descuido del arte como un portal hacia formas de libertad y alimento que difieren en aspectos importantes de las engendradas por la política, las terapias o la acción más directa (Nelson, 2022).

«El descuido del arte hacia mí» puede percibirse y sentirse de diferentes maneras. Esto incluye una indeterminación en cómo cada uno percibe y se relaciona, tanto con el cuidado como con lo que se espera de un acontecimiento o una situación estética. En mi propia experiencia, no guardo los mejores recuerdos de los espacios de cuidado convencionales. Esto no quiere decir que a lo largo de mi vida no haya buscado otro tipo de experiencias que incluyeran «una forma de sentir y sentir por y con, una forma de cuidar a los vivos y a los moribundos» (Sharpe 2016), que normalmente tenían lugar en obras de teatro en las que yo salía con los pies desollados. Además, para mí, leer ese relato de Nelson suena como una invitación a mantener abierto el diálogo y su complejidad cuando nos encontramos con obras de arte y situaciones en las que «el proyecto político y el proyecto artístico están a veces en oposición», como nos indica Nelson en los términos del artista Paul Chan. Sigue Nelson en relación al tema:

Reconocer y permitir esta oposición (cuando sucede) no es lo mismo que aislar la estética de la política. Se trata de abordar y permitir las diferencias —entre sensibilidades, entre esferas y entre tipos de experiencia— y dejar de insistir en que la estética y la práctica política se reflejan mutuamente, o incluso se corresponden de forma amistosa (Nelson 2022).<sup>2</sup>

Añadiría que el ejercicio de reconocer estas diferencias, cuando se producen, no hace al arte inmune o a salvo de sus/nuestras responsabilidades en el sentido de lo común, sino que, por el contrario, nos exige al menos dos posiciones que se superponen. La primera requiere un trabajo paciente y atento, tanto para los artistas que abren sus procesos en una esfera pública como para el propio público que nos acompaña. La segunda, también propuesta por Nelson, es el reconocimiento de que «la expresión necesita un contexto. El arte es uno de estos contextos y sus particularidades son importantes»<sup>3</sup> (Nelson 2022).

## Nota 2: temporalidades y conjeturas

Más allá de las prácticas del cuidado presentes en el escenario artístico actual, no podemos dejar de señalar que prácticas en confluencia con colectividades artísticas y sociales no es exclusividad de nuestro tiempo. Basta mirar los trabajos de la artista brasileña Lygia Clark, el Museo del Inconsciente, de Nise da Silvera; los conciertos de hiphop del gru-

---

<sup>2</sup> Por supuesto, aquí habría que definir más claramente qué entendemos por política, ya que hay un margen para la disputa, apertura, negociación y experimentación en relación a lo que comprendemos por prácticas políticas, principalmente, las que escapan a las nociones más institucionalizadas y convencionales de ese hacer.

<sup>3</sup> «Lo que queda es nuestra capacidad para distinguir entre los sentimientos producidos cuando, por ejemplo, lees un pasaje de una novela en el que alguien llama puta a un personaje y los producidos cuando sales a comprar un café con leche y te llaman puta [...], o cuando hay un montón de hombres a tu alrededor blandiendo antorchas Tiki y canturreando puta, o cuando te llaman puta en un juego sexual...». Este es uno de los ejemplos de Maggie Nelson sobre las variantes presentes en la relación entre los distintos afectos y sus contextos. Podríamos citar otros ejemplos de la importancia de los contextos y de cuando se rompen, por ejemplo, la interrupción de la obra de teatro de Angélica Liddell en 2014 en el transcurrir del MIT (Festival Internacional de la Ciudad de São Paulo) y el linchamiento virtual que sufrió el artista Wagner Schwartz tras presentar su obra de danza y *performance* *La Bete* en el Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

po Os Racionais de la ciudad de São Paulo, los bloques carnavalescos de festividades urbanas y populares, el Teatro Experimental Negro, y las obras de la compañía Teat(r) Oficina Uzina Uzona. Dichas prácticas y proyectos artísticos ya engendraban en sus creaciones y procedimientos artísticos una interfaz del arte en relación con las urgencias de sus y nuestros tiempos, aunque se llevan a cabo con procedimientos estéticos y artísticos significativamente distintos entre sí. Pero entonces, ¿qué ha cambiado y cómo?

La transformación reparadora, aplicada al arte, es en muchos sentidos una continuación de la estética ortopédica, que, a diferencia del siglo XX, imaginaba un público dormido y contrito que necesitaba ser despertado y liberado (en este caso, una estética del choque), mientras que el modelo del siglo XXI presupone un público herido que necesita ser curado, ayudado y protegido (en este caso, una estética del cuidado) (Nelson 2022).

La estética ortopédica, a la que se refiere Nelson, dice acerca de las vanguardias artísticas del norte global del siglo XX, que, a su vez, en sus procedimientos creativos contenían «la convicción vanguardista de que hay algo que falla en nosotros y que requiere una intervención artística para arreglarlo» (Nelson 2022). Imaginar procesos de creación e investigación en el arte como una intervención con el fin de solucionar nuestras desviaciones, equivocaciones y errores me parece una forma de abordar la creación, las prácticas y procedimientos artísticos a partir de la óptica de la heroicidad o el triunfalismo (ya sea desde una estética del choque o desde una estética del cuidado). Las prácticas de cuidados pueden tener (no todas, por supuesto) un cierto grado de anticipación, presunción, y control<sup>4</sup>, de manera que ambas (la estética del choque y la estética del cuidado) pueden contener, en el aspecto de la intervención y presunción, semejanzas entre sí. En contrapartida, lo que parece estar en transformación aquí son las oscilaciones entre distintos afectos, procedimientos y obra, en donde uno invierte sus energías y creencias en el choque y la

---

<sup>4</sup> Estoy pensando en las políticas de atención dentro del aparato estatal. En São Paulo, estas políticas son claras en la intervención y hospitalización obligatoria de los usuarios de drogas en la región de Cracolândia.

ruptura como una estrategia para lidiar con las mismas situaciones de choque<sup>5</sup> y dolor; mientras que la otra (la estética del cuidado) deposita sus energías en afectos hacia la estima, aprecio, autorreflexión, y una suerte de empatía por los otrxs y, tal vez especialmente, por nosotrxs mismos. Además, nos cabe reconocer la importancia de que, por primera vez, podamos estar ante un «otro» paradigma de la radicalidad.

Al igual que Nelson, no estoy de acuerdo con esta perspectiva heroica del arte, aunque sigo interesada y dispuesta a observar cómo las obras que operan desde la proximidad a afectos como la confrontación pueden hacerse desde sus localidades y contextos sin contener un destino fijo o un significado preestablecido. Dicho de otra forma, no es posible negar que nosotros nos encontramos delante de heridas y duelos compartidos que atraviesan nuestras prácticas y modos de vida adentro y afuera del arte, sin embargo, tal vez sea necesario mirar con más atención lo que comprendemos o cómo se aplica en el arte la noción de confronto, rabia y agresividad y si esos mismos tópicos y afectos están siempre o necesariamente en contraste con el intento reparador. Parte de nuestra tarea puede consistir en mantenernos atentos y abiertos a las singularidades que cada gesto pone en marcha. Lo importante aquí es que puede que no haya ninguna garantía de que los gestos que percibimos como reparadores o en relación con el cuidado no lleven en sí premisas o anticipaciones de cómo el otro experimenta, tanto dentro como fuera de una perspectiva moral, ser cuidado y amado.

### Nota 3: «La contribución millonaria de todos los errores»

He trabajado en espacios donde esta ambigüedad y los umbrales de lo que entendemos por confrontación, empatía, radicalidad, estima por el otrx se mezclan y marcan las diferentes estrategias abordadas por las prácticas del siglo XX y las prácticas más actuales (aquí, nuevamente,

---

<sup>5</sup> En 2016, la revista *Artforum* recopiló una serie de artículos titulados «El año del *shock*». En uno de estos artículos, la curadora Helen Molesworth hace una breve pero interesante reflexión sobre la relación entre el *shock* y la modernidad. Es una de las autoras que se pregunta por una nueva idea del radicalismo y la vanguardia en la escena artística contemporánea. Sigue el enlace a la revista <https://www.artforum.com/print/201610/helen-molesworth-64807>.

conviene subrayar que las prácticas varían a lo largo de nuestro tiempo, así como los trabajos son afectados por su presente, pero el marco temporal ni garantiza ni modela una unidad homogénea de procedimientos). Uno de los espacios es el Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, donde a menudo se le asumía como un teatro de vanguardia por trabajar con operaciones en las que el enfrentamiento y la confrontación estaban presentes. Zé Celso Martines Correa, director, realizador y uno de los creadores de la compañía, a quien tengo enorme aprecio, amor y cariño, nos dejó en el día 06 de julio de 2023 y mientras pensaba con mis sesos en todas estas cuestiones, empecé a preguntarme si durante mi trabajo en la compañía ya me había encontrado con tales preguntas, o si tales cuestiones de alguna manera resonaban con Zé y sus procedimientos poéticos.

«La contribución millonaria de todos los errores» es una de las máximas de Oswald de Andrade, con quien Teat(r)o Oficina trabaja regularmente. A Zé le encantaban los errores, los equívocos y las fallas. Algo que resuena con lo que Sedwick propone en sus aportaciones a los estudios *queer* cuando se pregunta: «¿Acaso leer de forma *queer* no significa aprender, entre otras cosas, que los equívocos pueden ser buenas sorpresas, no sólo malas?»<sup>6</sup>. La pregunta de Sedgwick relaciona los puntos de contacto entre humillación y error, así como en relación al concepto de la paranoia, desde la perspectiva de marcos clínicos, diagnósticos, trabajos críticos y de investigación que enmarcan, según la autora, una especie de insistencia en anticipar o recusar afectos y acontecimientos que pueden resultar placenteros o dolorosos en el marco de nuestras experiencias vitales. Más adelante hago consideraciones sobre el tema.

---

<sup>6</sup> Sigue la cita completa de Eve Sedwick: «Me parece que la importancia de los “errores” en la lectura y escritura *queer*... tiene mucho que ver con la traumática y aparentemente inevitable conexión entre errores y humillación. Lo que quiero decir es que si una gran parte del esfuerzo *queer* durante, digamos, la adolescencia, se dedica a lo que Barthes llama “le vouloir-être-intelligent” (como diciendo “Si tengo que ser infeliz, que al menos sea más sabio que los demás”), explicando en parte el enorme prestigio de la paranoia como signo de astucia (una astucia dolorosa), parte de la energía *queer* se dirigirá más tarde hacia prácticas que buscan sustraer el terror al error, haciendo que equivocarse sea sexy, creativo o incluso cognitivamente poderoso. Después de todo, ¿acaso leer de forma *queer* no significa aprender, entre otras cosas, que los errores pueden ser buenas sorpresas, no sólo malas?» (Sedgwick 2003).



## Nota 4: a veces sigue siendo necesario decir lo obvio

Suponiendo que estuviéramos seguros de todas estas cosas, ¿qué sabríamos entonces que no supiéramos ya? ¿Qué hace el conocimiento, su búsqueda, posesión y exposición, la recepción, una vez más, del conocimiento de lo que ya se sabía? ¿En qué sentido, en definitiva, el conocimiento es *performativo*, y cuál es la mejor manera de moverse entre sus causas? ¿Cuál es la mejor manera de moverse entre sus causas y sus efectos? (Sedgwick 2003).

En una entrevista reciente, en mayo de 2023, un periodista le preguntó a Zé: «¿Usted considera que su teatro es uno de los precursores del identitarismo?». Y él respondió: «Por supuesto, soy maricón». Nunca había pensado en esta lectura para la práctica o procedimiento artístico de la compañía. Recuerdo algunas discusiones en los ensayos donde Zé se mantenía en una postura que fugaba de intentos o discusiones de cuño identitario (vale aclarar que esa discusión es más compleja y necesitaba de más tiempo de formulación con el fin de abarcar matices importantes para esa cuestión). Sin embargo, hay que señalar que Zé pasó por diferentes momentos de su vida donde la norma heterosexista le atravesaba. Digo esto porque creo que es importante darnos cuenta de algunas cosas, cuando Sedgwick pasa a hacer la genealogía de la paranoia como una patología y diagnóstico, la autora se pregunta por una cierta intimidad en cuanto al uso del concepto de paranoia en relación con los estudios y prácticas *queers*, ya que el mismo (la paranoia) ha sido abordado como una enfermedad o reacción a los afectos homosexuales. Argumenta Sedgwick:

Freud, por supuesto, atribuyó todos los casos de paranoia específicamente a la represión de los deseos del mismo sexo en mujeres u hombres. El uso psicoanalítico tradicional, homofóbico y más común de esta asociación freudiana ha sido patologizar a los homosexuales como paranoicos o considerar la paranoia como una enfermedad específicamente homosexual. (Sedgwick 2003)

El giro que hace la autora, junto con otros pensadores, es que la cuestión de la paranoia como patología (pero también como formulación y modo

de relación con el saber y el hacer teórico-crítico y creativo) no nos habla de cómo «funciona» la homosexualidad (o cualquier otro afecto determinado o indeterminado que escape a la norma heterosexista), sino de la homofobia como sistema y conjunto de formulación social.

Si la paranoia refleja la represión del deseo del mismo sexo, argumentó Hocquenghem, entonces la paranoia es un lugar privilegiado para iluminar no la homosexualidad en sí misma, como en la tradición freudiana, sino precisamente los mecanismos de imposición homofóbica y heterosexista contra ella. Lo que ilumina la comprensión de la paranoia no es cómo funciona la homosexualidad, sino cómo funcionan la homofobia y el heterosexismo; en resumen, si se entienden como sistémicas, estas opresiones iluminan el funcionamiento del mundo (Sedgwick 2003).

Según la autora, el hecho de que la paranoia se haya postulado como un espacio privilegiado para iluminar cómo funcionan las violencias sistémicas, o el funcionamiento del mundo, provoca que esta entre como un procedimiento investigativo en los estudios críticos y en las prácticas discursivas, formales y artísticas *queer* para hacernos ver cómo operan y funcionan dichas violencias. Hacer ver, es decir, exponer y narrar el orden causal de los sistemas de violencia, es una de las operaciones presentes en el hacer crítico, artístico y social que nos atraviesa. Y creo que, efectivamente, es una posición importante, algo como la afirmación «a veces sigue siendo necesario decir lo obvio», y a menudo lo es. Sin embargo, rastrear y depositar nuestra creencia en la exposición de los circuitos de violencias sistémicas no invalida otras modalidades de gestos a primera vista más opacos. O, al menos, tal vez existan otros gestos que sobreponen estrategias de visibilidad junto a caminos más imprevisibles de caminar y gestionar nuestros dolores.

Zé tuvo un hermano asesinado en un caso de homofobia, el también director de teatro Luis Antonio Martínez Correia, y cada veintitrés de diciembre en la sede de la compañía se celebra un rito en el día y horario de su eternidad. Seguro que esta fecha es uno de los días en los que se llena de más gente la sede de la compañía, y uno de los días más emocionantes del año. Zé, en su teatro, parece haber optado por diferentes espectros y tex-

turas de esta tónica de hacer ver, o hacer saber. Su Teat(r)o se apoyaba en la exposición y apertura del cuerpo en diferentes estados de materialidad y memoria viva. Un hacer-ver desde la desnudez hasta la exposición temporal de obras de larga duración, pasando por una arquitectura escénica desprovista de puntos ciegos como camerinos cerrados, pasillos, una cristalera abierta a la ciudad y un techo móvil abierto al cosmos. En contrapartida, hay que señalar que la experiencia del espectador, al no configurar una relación frontal con la materia escénica, contenía diferentes momentos en los que no era posible ver o seguir todo o a todos. Parece que su teatro superpone una especie de opacidad y desenfoque junto con momentos de puesta en escena de un cuerpo abierto en comunión con los que están juntos en un rito poético.

Lo mismo ocurre con las textualidades y las sonoridades: no vamos precisamente al Oficina para fijar un discurso y que nos dé algunas pautas y certezas. Las canciones, la polifonía y la multiplicidad de voces juegan más con una especie de sensorialidad prismática que con una métrica en la que podamos contener y guardar mensajes predescifrados. De hecho, la narrativa de Zé y de la compañía nunca ha optado por una línea en la que un tema o asunto se revele en el transcurso de la obra; sus trabajos suelen aparecer expuestos al mismo tiempo que borrosos.

Lo que me parece estar en juego aquí es la cuestión de qué modalidades narrativas, o qué posibilidades de elaboración y gestos poéticos y reparadores están disponibles para ser experimentados por nosotros cuando una violencia sistémica y también íntima (como en el caso de la pérdida de un hermano amado) nos atraviesa. En efecto, Zé, como Antígona, va detrás de su hermano. Incansablemente, se podría decir. No solo para velar su cuerpo de forma cariñosa y civil, sino también en su hacer y prácticas poéticas de manera sorprendente.

## Nota 5: otros tonos y hallazgos finales

Además de recorrer la forma en que el concepto de paranoia se desarrolló en determinadas prácticas y lecturas clínicas como una defensa en contra de los afectos que se desvían de la norma heterosexista, o

como estrategia para mostrar cómo funciona la violencia sistemática, Sedgwick recurre a los escritos de Melanie Klein, quien, a su vez, da otras inflexiones al concepto. El primer cambio a destacar es que, para Klein, la paranoia no es una tendencia, una etapa, una fase, ni siquiera una predisposición de uno u otro sujeto. La paranoia es una posición que podemos experimentar y reexperimentar a lo largo de nuestra vida, así como una estrategia local a la que podemos recurrir cuando sea necesario. La paranoia es, en parte, como cualquier otra posición, una posición que oscila y se solapa con otras posiciones y modos de relación objetal.

Estas relaciones objetales se experimentan, según la autora, durante la primera infancia, con nuestros objetos queridos (el cuerpo de una madre y/o sustitutx). Según Klein, desde muy temprana edad fantaseamos que devorar el pecho y el cuerpo de una madre o substitutx incluye ansiedades en las que ese cuerpo que ahora hemos devorado y que nos ha proporcionado alimento y abrigo puede, en parte, volverse contra nosotros, convirtiéndose así en una relación persecutoria. La defensa y el control sería uno de estos gestos que emprendemos ante las ansiedades y los efectos persecutorios y a la vez ambivalentes.

La depresión, otra posición que forma parte del cuerpo teórico de Klein, sería la posición en la que nos damos cuenta de la posibilidad de perder y distanciarnos de estos objetos. Al mismo tiempo, la eventualidad de esta pérdida nos da la perspectiva de que los objetos de amor, cuidado y alimento (el pecho, la comida o el sujeto y/o sustituto materno) nos sobreviven, van más allá de nosotros. Lo que les confiere una realidad parcialmente autónoma. En suma, la reparación, para Klein, es un estímulo al que recurrimos cuando nos damos cuenta de la pérdida, y al mismo tiempo de la existencia y autonomía, de este objeto vivo y/o moribundo.

La idea de que, a pesar de nuestros esfuerzos y empeños, las indeterminaciones y las sorpresas siguen planeando sobre nosotros y nuestras vidas me recuerda algunas notas, una de ellas es la frase de Zé, «Amor a los hechos», que puede sonar a «¡seamos resilientes!», pero quizás tenga que ver con una insistencia, un mantenimiento, una continuidad en la que a pesar de los hechos —dolorosos o no— seguimos

trabajando pacientemente. Saidiya Hartman también parece proponer algo parecido cuando dice lo siguiente:

El deshacer de la trama es una acción discreta. Casi nunca se reconoce como algo que existe y, desde luego, nunca como algo importante. [...] El deshacer de la trama tiene lugar cuando ella no es muy notable, avanza a paso de tortuga, se alimenta de una persistencia silenciosa, [...] se mantiene en secreto al no dejar huellas de habitación humana. [...] El deshacer de la trama comienza cuando todo ha sido tomado. Cuando la vida se acerca a su extinción, cuando nadie se salvará, cuando todo lo que queda es nada, cuando ella es todo lo que queda. (Hartman 2022)

## Bibliografía

- Hartman, Saidiya. «A trama para acabar com ela». Traducción Stephanie Borges. *Revista Serrote*, n.º 40 (2022).
- Sharpe, Christina. *In the Wake. On blackness and Being*. Duke University Press, 2016.
- Nelson, Maggie. *Sobre Liberdade: Quatro canções sobre cuidado e repressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Klein, Melanie. *Amor, Culpa e Reparação. E Outros Trabalhos 1921-1945*. Ed. Imago, 1996.
- Kosovski, Giselle Falbo, Dantas de Mello Silva y Fábio Augusto. «Os limites do conceito de reparação de Klein e a antropofagia lacanianiana na arte contemporânea». *Psicol. USP*, n.º 31, 2020.
- Sedgwick, Eve, et al. «Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você». *Re-mate de Males*, vol. 40, n.º 1 (enero-junio 2020): 389-421.