



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

Cuando tu propio cuerpo (des)apropiado se aloja en palabras indisciplinadas y viceversa

Adriana Urrea

Mapa Teatro-Universidad Central de Bogotá (Colombia)

urreadriana@gmail.com

«Poner la palabra en movimiento».

ANCIANO ARAHUACO

«La verdad nace de la imaginación».

URSULA K. LE GUIN

«Hoy en día, nadie debe empecinarse en aquello que “sabe hacer”. En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer».

WALTER BENJAMIN

RESUMEN

Tras años de acompañar procesos escriturales para artistas y filósofos, este texto se pregunta por las formas de desobediencia posibles a formas escriturales preestablecidas en el campo de la academia inserta en la máquina del capital financiero, que ha cooptado fuerzas de trabajo, las fuerzas de creación y que ha colonizado inconscientes y que impide la emergencia de escrituras acordes con las urgencias poéticas de quien escribe. De la mano de las propuestas de las escritoras Edwidge Danticat y Cristina Rivera Garza, Marguerite Duras y Ursula K. Le Guin, y de cuatro figuras —el huracán, la ceiba, el látigo y Filoctetes—, abordo la pregunta de cómo transcribir al papel, el espacio tridimensional o la pantalla las fuerzas vitales, las memorias, los archivos afectivos y código genético que se alojan en los cuerpos de tal manera que puedan ser compartidas con su máxima potencia.

PALABRAS CLAVE: Escritura, lectura, peligro, figuras, artes vivas

ABSTRACT

After years of following writing processes for artists and philosophers, this text inquires the possible forms of disobedience to established forms of writing in the academic field as part of the machine of financial capital, that has coopted de labor forces, creative forces and has colonized the unconscious which prevents emergent writing to emerge according to the poetic urgencies of the writer. Following the works of writer such as —Edwidge Danticat, Cristina Rivera Farza, Marguerite Duras and four elements the hurricane, Ceiba, the whip and Filoctetes— I address the question of how transcribe to a piece of paper, the tridimensional space or the screen of vital forces, the memories, the affective archives and the genetic code dwelling in our bodies in such a wat that can be shared in its outmost potency.

KEYWORDS: writing, reading, danger, figures, living arts

Hablo desde...

Tantos años lidiando con la lectura y la escritura alfabéticas. Sesenta y dos, quizás. Esta imagen me acompaña: leo en una mecedora miniatu-
ra, de brazos, balancín y respaldo de madera, con paja entramada en su respaldo y asiento. Leo y me balanceo. Lectura y balanceo. Un ritmo, un aliento. (Me) falta la imagen de mis primeros trazos sobre algún pa-
pel, algún cuaderno. Mi amiga de pupitre de colegio desde nuestros siete años hasta la fecha me recuerda siempre con libros en la mano, en los brazos, en los bolsos... Según ella la palabra era mi destino.

Y, no obstante, mi palabra dicha, mi palabra escrita, mi palabra cantada me han sido esquivas. O las he esquivado. ¿Qué habrá sido? ¿Dónde se ha entorpecido, truncado, silenciado?

Llegué a la filosofía, tarde. No soy precoz. Sí «poscoz», esta pala-
bra que no aparece en el diccionario como contraparte a la que sí existe. Prefiero nombrarme con esa palabra por mí inventada, la que dice de mis destiempos. La coz: «esa sacudida violenta», ese golpe inesperado que viene de una «bestia»: asno, mula, caballo. Y, no obstante, he «ti-
rado coces», me he rebelado, de alguna manera.

En mis primeros años de estudio de la filosofía tuve dificultad de cómo contar la conmoción o el desapego que ciertos universos de pensamiento suscitaban en mí, es decir, en mi cuerpo, mente y es-
píritu: ¿cómo decirle a Husserl que su escritura era infernal?; ¿cómo abrazar a Nietzsche? Encontré una forma de abrazo para este pensa-
dor que se atrevió a sacar al cuerpo de su ostracismo: le escribí una carta. Desobedecí el formato ensayo académico. Un riesgo menor, pero que me ha acompañado desde entonces. Las correspondencias han sido vitales para pensar, contar, errar y ensayar. A veces se escri-
ben cartas sabiendo que no habrá respuesta, no habrá una respuesta, o tal vez sí... Habrá vivos que puedan responder por los muertos... Un ejemplo: la «Carta a Pedro», escrita por una de las voces de *La ceiba de la memoria*, Thomas Bledsoe, al final de la novela escrita por el cartagenero Roberto Burgos Cantor:

Querido Pedro:

Reconozco que Usted no podrá responderme y tampoco leerme.

Una lealtad conmigo mismo me lleva a escribirle sin saber a quién le escribo. A lo mejor a la imagen que he construido de Usted. De buena fe, sí: preguntando y preguntando sin descansar a papeles y papeles. Pocos. Escasos papeles en esta tierra a la cual Usted entregó 38 años de su vida y cuando quiso irse ya no pudo. Aquí los papeles se deshacen: bolas de babas desprenden hilos violetas o negros. Los estantes los anaqueles los archivadores los baúles se caen y dejan el polvo ligero de la madera o las escamas del metal oxidado. Y la gente, Usted lo sabe, prefiere la voz a la escritura. Usted mismo escribió poco. (...) La gente prefiere la voz. Y la voz se pierde en el tiempo y aquí en el mar.¹

La voz ha sido una de mis obsesiones. Me lleva a lo más entrañable de un cuerpo y a sus posibilidades corales. Estuvo presente desde el inicio, con ese sublevado que fue Nietzsche, que iracundo le aullaba a la dupla Sócrates/Platón.

Platón transpuso a la filosofía el procedimiento de los diálogos de la tragedia, que en el siglo V antes de Cristo era lo que para nosotros es el cine desde finales del siglo XIX. Y lo llevó a la calle. Inventó un personaje: Sócrates, un ágrafa Atenas, que cual tábano cuestionaba a los atenienses sin piedad. Entre persona y personaje, Sócrates abre unos de los problemas vitales de las artes: la relación entre lo real y la ficción. Y, no obstante, el filósofo abolió, lo más importante de esa forma comunal de la voz: el coro. Nietzsche le criticó este gesto de borradura: al darle protagonismo al personaje y a sus preguntas (que llevaban implícitas las respuestas seguras y ciertas del sabio), se perdía la fuerza coral de la tragedia y con ello empezó el declive de la fuerza de la vida en el pensamiento. Las diatribas iracundas de Nietzsche contra este gesto se entienden por cuanto era un vitalista que veía «la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...» (Nietzsche 1995, p. 28). El cla-

¹ Roberto Burgos Cantor, *La ceiba de la memoria* (Bogotá: Seix Barral, 2007), 404-406. Una de las voces es san Pedro Claver, S. J., que es conocido por su labor con las y los esclavizados que arribaban al puerto negrero más importante del siglo XVII en América, Cartagena de Indias, de donde era oriundo este escritor.

mor de la escritura de Nietzsche, este filósofo-artista, es por la fuerza de la vida, por el deseo, por la fuerza erótica que ha de estar presente en las artes, tanto en sus prácticas como producciones. Su vitalismo ha influido desde entonces a/en pensadores y artistas desde el siglo XX para acá. Diría que en esta época de necropolítica², en la que los Estados no protegen la vida, sino que proponen las más atroces maneras de matar a sus ciudadanxs, este vitalismo pulsa aún más fuerte. Las palabras de Cristina Rivera Garza³ me resuenan:

¡Qué significa escribir en este contexto? ¡Qué tipos de retos enfrenta el ejercicio de escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente rodeados de muertos? (...). En efecto, la muerte se extiende a menudo en los mismos territorios por donde avanzan, cual legión contemporánea, las conexiones de Internet. La sangre y las pantallas confundidas. Si la escritura se pretende crítica del estado de las cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticu- lar la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?⁴

2 Achille Mbembe, quien acuñó este término, que el necropoder es «el dominio de la muerte sobre el cual el poder ha tomado control».

3 Quise pegar la captura de pantalla que hice a este párrafo del libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, pero tuve que transcribirla porque la imagen no salía completa o se sobreponía a la escritura alfabética. Y claro, recordé a Walter Benjamin, quien en *Dirección única* escribe: «La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado» (p. 21).

4 Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (Barcelona: Tusquets, 2013), 19. Siempre he pensado que la herida profunda de saber a sus prójimos desaparecidos ha marcado la historia de ese continente. Aunque desde las dictaduras de los últimos años del siglo XX en América Latina se nos hizo palmaria la figura de lxs desaparecidxs, ese no saber qué ocurrió con quienes fueron arrebatadxs de un territorio en la época de la esclavización tuvo que generar la impotencia de no saber de los destinos de esos cuerpos. Recomiendo el encuentro que Cristina Rivera Garza, Gabriela Wiener y Lina Meruane tuvieron en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea) de Barcelona: Trenzar: santas, raras y mestizas. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/cristina-rivera-garza-lina-meruane-y-gabriela-wiener/240396>

Con estas in-quietudes...

Las coces suelen hacernos caer. Como los sismos, los huracanes y todas las violencias que ha imaginado la especie humana contra otras especies vivas y la propia. Levantarse de nuevo, mantenerse en pie de lucha para resistir contra las muertes es el desafío. Pero también para mostrar que otras formas de vida son posibles. Como lo han sabido las comunidades de los pueblos originarios de este continente que alguna vez se llamó Abya Yala o aquellas que llegaron de África esclavizadas. Levantarnos para no dejar que nos despojen de la fuerza de la vida.

Sí: la necropolítica nos mata de muchas maneras. Llega a lugares insospechados. Genera miedos que incorporamos y nos impiden. Mientras acompañé procesos de creación en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav), más que en los de formación como en la Facultad de Filosofía de la Universidad Javeriana, me percaté de cómo el pavor invade inconscientes y conscientes; cómo aniquila el Deseo, sí, con mayúscula, entendido como aquello que hace que pulse la vida-vida. La lectora de la mecedora se levantó para leer en colectivo, en torno a la mesa o a la pantalla, leer en voz alta y no en silencio y ver emerger palabras. Me convertí en lectora-acompañante. Desde esa figura encontré la fuerza transformadora de la lectura coral. Y no ceso de maravillarme al escuchar la fuerza de las palabras cuando se vocalizan: sus ritmos, colores, pesos, texturas y alientos se amplifican.

En esta lectura atenta, respetuosa he alentado la transcripción de las fuerzas vitales, memorias, archivos afectivos, código genético que se alojan está los cuerpos, a una forma que pueda ser compartida, hecha pública en la escritura alfabética en resonancia con la escritura escénica. Y que este «llegar a la escritura», como diría Hélène Cixous⁵, lo haga como en libertad, en plenitud, a contracorriente de la marca de dominación que trae consigo. El poder político, por la práctica política-religiosa y el fetichismo de la escritura que puede remontarse hasta la invención de la escritura alfabética occidental⁶. En todos estos años de acompa-

⁵ Hélène Cixous, *La llegada a la escritura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

⁶ Para este tema ver interesante el libro de Lienhard Martin, *La voz y su huella* (La Habana: Casa de Las Américas, 1990). Y para la modificación del pensamiento en Grecia por el surgimiento de la escritura alfabética puede consultarse Eric Havelock, *La musa aprende a escribir* (Barcelona: Paidós, 2008).

ñante, me he percatado del miedo que la escritura alfabética despierta a la hora de enfrentarse a la página o cualquier espacio vacío. Me asombran el terror ante la lentitud. Es como si todo el saber del cuerpo tuviera miedo al abismo, al salto a ese espacio que se supone que uno ha de llenar. Pero ¿hay que llenar el vacío? ¿O que el tiempo de tortuga nos es más difícil soportar? ¿O es miedo a producir solo? ¿Por qué creemos que se escribe solo? Si es un ejercicio comunal: hay lectores, cómplices... ¿Será que sentimos que estamos en peligro? ¿Será que nos da miedo ser desobedientes?

Sigo a Edwidge Danticat, la escritora haitiana que migró a Estados Unidos a los trece años y que, con motivo del terremoto de Haití de 2010, lejos de su país escribe:

Hay muchas interpretaciones posibles de lo que significa crear peligrosamente, y Albert Camus, como el poeta Osip Mandelstam, sugiere que es *crear como revuelta contra el silencio*, crear cuando tanto el acto de creación como el de recepción, *el acto de escritura como el de lectura*, son peligrosas empresas que *desobedecen una directiva*.⁷ (Énfasis añadidos)

Las artes, que empiezan donde termina la información, entendida esta como control⁸, desobedecen, proponen, disponen e indisponen diferentes maneras de testimoniar su presente. Cada cual con diferentes modos de narrar, de producir. Y es que la historia y el artista, creo, no pueden testimoniar sino en códigos de ficción que abren canales de liberación para que podamos ver, ser y hacer «desobedeciendo (las) directivas». Al

⁷ Edwidge Danticat, «Crear peligrosamente: el artista migrante en el trabajo», en *Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo*, edición de Camila Valdés León y Frantz Voltaire (Buenos Aires: Clacso, 2018), 484.

⁸ En una conferencia que en 1987 dictó Gilles Deleuze en la fundación FEMIS, dirigida a cineastas, el filósofo afirma: «Entonces, ¿por qué les cuento esto? Bueno, porque la información, digamos, es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada (...) la contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y los es por su naturaleza) cuando es o deviene acto de resistencia. (...) ¿Cuál es la relación entre la obra de arte y la comunicación? Ninguna. Ninguna, la obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia. (...) Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el arte. Dice que es la única cosa que resiste a la muerte».

testimoniar, los artistas vinculan los hechos banales de la vida cotidiana con la historia y los mitos, esa experiencia colectiva que se repite y puede variar al infinito como los sueños y que se enriquecen al reinventarlos. Tienen a disposición ahora miles de papeles a los cuales preguntarles, como le decía Thomas Bledsoe a Pedro, que pueden enloquecer. Tienen testimonios y tienen los archivos afectivos de sus cuerpos. Como lectora-acompañante, aliento a que escuchen con lealtad, sin prejuicios y con la verdad del Deseo esos materiales que se les presentan, que se permiten revelar.

El cine generó una manera potente de actualizar mitos, de contar historias: el montaje. Para el cineasta ruso Sergei Eisenstein, el montaje tiene su origen en el ideograma, la forma escritural japonesa y china cuyo principio es la composición y no la fonación⁹.

Las prácticas artísticas, desde la aparición de las imágenes en movimiento, son herederas de este modo de hacer que permite trasponer y sobreponer, más que yuxtaponer, bloques heterogéneos de materiales visuales, sonoros y espaciales generando encuentros, coincidencias o composiciones insólitas e inauditas. Ahora bien, la estrategia del montaje es similar a la de la canibalización.¹⁰ En esta se digiere algo para incorporar una parte y desechar otra. Quien se come a otro semejante inscribe en su cuerpo múltiples subjetividades y devenires. Un pensamiento montaje, por su parte, al cortar y pegar permite encuentros inesperados entre pasado y futuro; entre pasado y presente, o entre presente y presente. Así se constituye el arte como espacio de micropolítica que fisura a la macropolítica y a su *statu quo*. La apertura a estos insólitos e inauditos encuentros permite establecer relaciones de libertad entre el cuerpo, la escritura alfabética y el papel.

⁹ En *El principio cinematográfico y el ideograma*, Einstein afirma: «Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan “llorar”; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = “escuchar”; un perro + una boca = “ladrar”; una boca + un niño = “gritar”; una boca + un pájaro “cantar”; un cuchillo + un corazón = “pena”, y así sucesivamente.

¡Esto es montaje!

En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales».

¹⁰ Oswaldo de Andrade, poeta brasileño, escribió *El manifiesto antropófago* (1928) a partir de la pintura de Tarsilia do Amaral *Abaporo*, término tupí-guaraní que significa «hombre que come hombre». <https://coleccion.malba.org.ar/abaporu/>

Con el cuerpo en el papel...

En la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas¹¹ acompañamos a artistas a poner sus cuerpos en espacialidades diversas con formas de operar in-disciplinadas. Al cuerpo que se pone en espacio tridimensional lo hemos llamado gesto y no obra; y al poner del cuerpo en papel con escritura alfabética, huella. Ambos están en íntima resonancia. En cada uno de los momentos pedagógicos que la caracterizan —seminario de investigación, talleres de técnicas, incluida la escritura, y laboratorio de creación— hemos potenciado las experiencias y afectos que pongan en juego la pregunta por la producción de la vida y de la vida como producción. Con ello hemos querido ir más allá de la comprensión biológica de la vida y mostrar la importancia del Deseo, de Eros, para la creación y construir un espacio común de libertad.¹²

Hacemos énfasis en las dimensiones política y erótica de los distintos modos de producción de cuerpos singulares y colectivos, de subjetividades y acciones poéticas necesariamente improductivas y rabiamente vitales. Y nos apropiamos, con una borradura, de la propuesta de definición del erotismo de Georges Bataille: *El erotismo es la aprobación afirmación de la vida hasta en la muerte*. Partimos del Deseo como potencia y no carencia, es decir con esa fuerza que tiene múltiples devenires. Nos preguntamos por el saber del cuerpo, por los desafíos de poner el cuerpo, por lo que pueden los cuerpos/fuerzas —humanos y no humanos—. El reto ha sido resistir a formas de producción que han cooptado las fuerzas de trabajo, las fuerzas de creación y que han

11 La Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav), adscrita a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, fue creada en 2007 bajo la dirección de Rolf Abderhalden Cortés, cofundador y codirector de Mapa Teatro. Ha construido y consolidado un nuevo campo de pensamiento/creación —el de las Artes Vivas— en Colombia y en América Latina. En agosto 2023 inició su novena cohorte en Bogotá y ha tenido dos cohortes (2015/2017 y 2027/2019) en Barranquilla en convenio con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y una en Cali (2020/2022) en convenio con Bellas Artes Entidad Universitaria del Valle del Cauca. Hice parte del grupo fundador con Heidi Abderhalden Cortés (cofundadora y codirectora de Mapa Teatro), Rolf Abderhalden Cortés, José Alejandro Restrepo, artista visual. En este momento ha habido un relevo generacional. Para conocer su plan de estudios, puede consultarse: <http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos/posgrado/maestria/teatro-artes-vivas>

12 Pueden consultar el producto de nuestra investigación sobre los modos de hacer en las Artes Vivas en <http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos/posgrado/maestria/teatro-artes-vivas/produccion>

colonizado inconscientes. El desafío ha sido mantener vivo el valor de uso del trabajo improductivo, incluso cuando su misma producción de improductividad tiene que negociar con la lógica del capital financiero. Implica una suerte de salto al vacío, como el que hacen Butes el remero indisciplinado del mito griego de las sirenas y el paracaidista del *Altazor* de Vicente Huidobro.

Las sirenas y su canto encarnan el Deseo, sí como se encarnan las uñas. Ulises, el patrón, hombre racional y astuto, encarna la figura del hombre blanco, occidental, antropocéntrico, heteronormativo, quiere conocer el canto y no sucumbir ante él, es decir, quiere dominarlo. El canto de las sirenas representa un peligro demasiado grande, no solo para él, sino también para su empresa y el colectivo que rema para llevarlo a casa. Su poder sería demostrarles a las sirenas que puede escuchar su canto y no quedar seducido, desviado. Paradoja: para mostrar su poder se ata. Será el único que la oirá sin peligro. Orfeo, el poeta/cantante, canta, a todo pulmón, en la proa del barco. Ha sido contratado para que, con su *techné*, el canto armónico, opaque y neutralice la seducción del canto *disonante* de las Sirenas. Orfeo sólo parece escuchar su propio canto, su poderosa *techné*, su virtuosismo vocal, su *arte*, como lo llamaría Occidente siglos después. Se torna sordo a esa voz amenazante. Solo se escucha a sí mismo, no requiere atarse.

Ahora bien, esa nave que va camino a Ítaca se mueve gracias a los remeros. Son la fuerza de trabajo, responsables de la producción de movimiento que hace posible que la máquina/embarcación avance con el fin de que la empresa de la que hacen parte alcance su objetivo. Estos *operarios*, que viven para trabajar, trabajan para sobrevivir y obedecen las órdenes de sus superiores, realizan su labor mediante una *techné* específica, una tecnología del cuerpo —*remar*— que se vería perturbada por la escucha del canto de las sirenas. Esta escucha les será, por lo tanto, prohibida por Ulises mediante otra forma de ensordecimiento: el taponarse lo oídos. No obstante, Butes el remero indisciplinado¹³ (Quignard, 2011), desobedece las órdenes de Ulises. Se arranca la cera que taponan sus oídos, salta y *escucha*. Butes escucha, por encima de la voz armónica de Orfeo, el canto *disarmónico* de las sirenas y sin pensarlo, se

13 Quignard, Pascal, *Butes* (México: Sexto Piso, 2011).

arroja a las profundidades del agua para abrazarlo, a pesar del peligro, accede a la «música animal» como dice Quignard.

El paracaidista del poeta salta desde un aeroplano, puede imaginar esta lectora. Ese sueño de volar tan, tan atávico que se hizo realidad gracias a ese artefacto motorizado que ahora copa los cielos del mundo. Desafortunadamente, pocos años después del primer vuelo, la Primera Guerra Mundial se lo apropió. Y ya sabemos de los poderes de destrucción que lleva en su «vientre». En lugar de esa cantidad de bombas letales que han caídos desde entonces y de las cuales el poeta sí fue testigo, de esos cuerpos lanzados al mar para hacerlos desaparecer de los cuales este poeta (pero otros sí, como Raúl Zurita) no pudo testimoniar, este poeta propone la figura del o la paracaidista, un hombre o una mujer, que se lanza del cielo a la tierra, de la vida a la muerte.

Soy bárbarx tal vez /Desmesuradx enfermxx /Bárbarx limpio de rutinas y caminos marcados / No acepto vuestras sillas de seguridad cómodas / Soy la ángel salvaje que cayó una mañana / En vuestras plantaciones de preceptos...¹⁴

Y sí, he acompañado la emergencia de las escrituras que insurjan esas plantaciones. Ya sabemos lo que las economías de la plantación generaron: plusvalía para los dueños del capital y esclavización y Códigos Negros para los cuerpos de lxs africanxs quienes dejaron de ser dueños de sí. Y antes que barcos negreros y plantaciones consolidaran el capitalismo, el gramático Nebrija¹⁵ en España, contemporáneo de Colón, ya sabía cuál que la relación entre lengua e imperio:

Antonio de Nebrija le (a la reina) señala, con irreversible mentalidad de conquistador, que a los pueblos bárbaros y a las naciones de lenguas extrañas que España va a someter, habrá que imponer unas leyes y una lengua. Y con raro talento intuitivo añade: «Siempre la lengua fue compañera del imperio. (...)

¹⁴ Vicente Huidobro (1931), «Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos», en *Obra poética*, coord. por Cedomil Goic (Madrid: ALLCAXX, [1919] 2003), Canto I, vv. 385–399, 747. Texto intervenido por quien acá escribe.

¹⁵ La *Gramática* de Nebrija fue publicada en 1492, el mismo año de la expulsión de moros y judíos de España y de la llegada de Colón a las islas del Caribe.

(...) España va a ser la primera potencia que cruza el mar con el afán expreso de conquistar, o sea, de establecer «en las naciones de lenguas extrañas» su cultura. A ello suelen contribuir, con diversa eficacia, los ejércitos, pero éstos necesitan imponer ciertas manifestaciones «espirituales» llevadas con las armas, comenzando por la lengua —que así se vuelve «imperialista» y, en este caso, universal—, a los vencidos para que éstos acepten lo que en términos contemporáneos llamaríamos la ocupación¹⁶.

Como lectora-acompañante azuzo a estxs paracaidistas-escritorxs-insurgentes a que caigan con sus cuerpos sobre los preceptos para descolocarlos, aplastarlos, despotenciarlos. Con Cristina Rivera Garza afirmo que «[T]oda escritura es una forma de energía corporal disciplinada»¹⁷, pero, sobre todo, in-disciplinada.

Y esto porque sí, se pone el cuerpo en la escritura alfabética. Es un acto físico de alientos, incomodidades, tiempos lentos y muertos. Y a las palabras hay que alojarlas en un espacio. Piedra, muros como Chiribiquete en Colombia, superficies de tierra como Nazca en Perú, papiros, pergaminos, pieles de animales, hojas de papel que luego, quizás, se deshojarán. Rollos. Códices. Pincel, pluma, piedra, lápiz, teclado: la mano primero, las manos ahora sobre el teclado, activan o desactivan la circulación de palabras. Manos y ojos, cuello, piernas, torso parecen entrar en una conexión misteriosa. Tal vez eléctrica como la sinapsis. Las palabras transitan desde algún recóndito manantial. Y se pueden alojar en libros subvertidos.

El aullido, el grito, el salto, el desvío, el susurro, el lamento o la ira de lxs artistas que deciden arrojarse a escribir en libertad van en contravía de los preceptos, producto de una escucha y una relación al Deseo que potencia lo inútil, lo transitorio, el excedente de energía y lo superfluo como fuerza vital para la creación que ha puesto el cuerpo en espacios tridimensionales y de papel. Y esto a pesar del miedo, Clarice Lispector escribe:

16 Jorge Enrique Adoum, «La lengua y el libro», 1997, <https://congresosdelalengua.es/zacatecas/sesiones-plenarias/libro/adoum.htm>

17 Rivera Garza, *Los muertos indóciles...*

Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces en las profundidades del mar.¹⁸

A pesar del riesgo, el remero, xl/lx paracaidista, la escritora indisciplinada, se lanzan a lo desconocido. Nos recuerdan que la vida es abismal. Se arrojan y sabotean sus «destinos». Se desvían de las convenciones, transitan, transgreden, transponen. Cambian la posición, dislocan, toman posiciones insólitas, trastocan las preposiciones predispuestas, in-disponen. La meta inicial, segura, no constituye más el proyecto inicial. Al arrojarse a las fuerzas que movilizan el Deseo, abren la imaginación a los múltiples posibles del devenir. Se abren a la tensión entre el tiempo de la historia personal e historia colectiva, a las complejidades y densidades de su presente.

El poeta barbadiense, Kamau Brathwaite, decía que «El huracán no ruge en pentámetros. Y ese es el problema: ¿cómo conseguir un ritmo que se aproxime a la experiencia *natural*, a la experiencia *atmosférica*?»¹⁹. Entonces:

Silbidos, chirridos, rasguños, shak-shak, shekesheke, caja china, gong-gong, el cheng-cheng de la banda de percusión caribeña, el sonido del banjo o del platillo, el rasguido de la guitarra, vibrato de la voz, saxo, equipo de sonido, el largo redoble del ambos hasta que se convierte en trueno, los *sheets of sound* de Coltrane, los graznidos y gritos de Pharoah Sanders, onomatopeya, kinesis congregacional...²⁰

En esta época en la que hemos cuestionado la hegemonía de la especie humana sobre otras especies vivas, sabemos que las escrituras no vienen solo en línea recta. Estamos listxs para escuchar los tiempos geológicos con sus diversas duraciones y sinestesias.

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho a la luz de la sala, reflejada por el estanque. La

18 Clarice Lispector, *Un soplo de vida. (Pulsaciones)* (Madrid: Siruela, [1970] 2016), 17.

19 Kamau Brathwaite, *La unidad submarina. Ensayos caribeños* (Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010), 123. F. Bonfiglio, trad., ensayo preliminar y entrevista.

20 Brathwaite, *La unidad submarina...*, 37.

escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería una escritura. Desde el momento que podría ser una escritura ya lo es. Un día, quizás, a lo largo de años venideros, se leería esa escritura, también sería descifrada y traducida. Y la inmensidad de un poema legible se desplegaría en el cielo.²¹

Y entonces el/ paracaidista lo leería a su tiempo y escucharía el ritmo del trazo de esa escritura.

²¹ Marguerite Duras, *Escribir* (Barcelona: Tusquets, 2020), 44.