

Cuerpo y armadura: acción performática en tiempos de agitación*

María Isabel Naranjo Cano**

[RESUMEN]

Este artículo está basado en un proyecto de investigación+creación desarrollado en la Universidad de San Buenaventura de Medellín, que cobra vigencia en el contexto social, político y artístico actual, en que las manifestaciones sociales y culturales han emergido con evidente relevancia, de pocos antecedentes en nuestra sociedad colombiana. *Cuerpos bélicos* es una *performance* realizada en Medellín durante los años 2019 y 2020, y presentada en la VII Bienal Internacional de Performance (Bogotá, 2021), en la cual una artista camina por la calle portando máscaras de guerra como acto subversivo frente a una situación de conflicto. Tiene como objetivos profundizar en el arte de la *performance* como acción transgresora del espacio público, reflexionar sobre el cuerpo como generador de experiencia sensible y discutir sobre el lenguaje del arte asumido como subversión de la realidad. Esta apuesta aborda la acción artística como metodología para el debate sobre las fábulas de guerra, el cuerpo como potencia creativa y la *performance* como posibilidad de asumir la guerra en tanto modo de existencia. Por último, se generan conclusiones frente a las fabulaciones subversivas que el cuerpo puede crear en un espacio social y político, a partir de las representaciones de su corporalidad, transformada por el lenguaje simbólico del arte, mediante la figura filosófica del pliegue.

Palabras clave: cuerpo, subversión, *performance*, espacio urbano, guerra.

doi 10.11144/javeriana.mavae17-1.caap

Fecha de recepción: 16 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

- * Artículo de investigación asociado al proyecto de investigación+creación *Relaciones estéticas entre el cuerpo, los artefactos y los espacios*, Facultad de Artes Integradas, Universidad de San Buenaventura (Medellín).
- ** Docente investigadora. Maestra en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia (Medellín), magíster en Historia por la misma universidad y doctoranda en Artes en la Universidad de Barcelona. Directora de la Maestría en Creatividad y líder de la Línea de Investigación en Estética y Creación de la Universidad de San Buenaventura (Medellín). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9270-1669>. Correo electrónico: maestria.creatividad@usbmed.edu.co.



CÓMO CITAR:

Naranjo Cano, María Isabel. 2022. "Cuerpo y armadura: acción performática en tiempos de agitación". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 152-171. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.caap>.

Body and Armor: Performative Act in Times of Turmoil

Corpo e armadura: ação performática em tempos de agitação

[ABSTRACT]

This paper is based on a research + creation project developed at the University of San Buenaventura in Medellín, which takes effect in the current social, political and artistic context in which social and cultural manifestations have emerged with evident relevance, with few antecedents in our Colombian society. *Cuerpos bélicos* is a *performance* that took place in Medellín during 2019 and 2020, and which was shown at the 7th International Performance Biennial (Bogotá, 2021), in which an artist walks down the street wearing war masks as a subversive act in a conflict situation. The goals are to delve further into performance art as a transgressive action of public space, to reflect on the body as a generator of sensitive experience, and to discuss the language of art assumed as a subversion of reality. This paper addresses artistic action as a methodology for the debate on war fables, the body as a creative power, and performance as the possibility of assuming war as a form of existence. Finally, we draw conclusions in the face of the subversive fabrications that the body can create in a social and political space, from the representations of its corporeality, transformed by the symbolic language of art, through the philosophical figure of the fold.

Keywords: body, subversion, performance, urban space, war.

[RESUMO]

Este artigo é baseado em um projeto de pesquisa + criação desenvolvido na Universidade de San Buenaventura em Medellín, que se realiza no atual contexto social, político e artístico, no qual manifestações sociais e culturais emergiram com evidente relevância, com poucos antecedentes em nossa sociedade colombiana. *Corpos bélicos* é uma *performance* realizada em Medellín durante os anos de 2019 e 2020, e apresentada na VII Bienal Internacional de Performance (Bogotá, 2021), na qual um artista caminha pela rua usando máscaras de guerra como um ato subversivo diante de uma situação de conflito. Tem como objetivo mergulhar na arte da *performance* como ação transgressora do espaço público, refletir sobre o corpo como gerador de experiências sensíveis e discutir a linguagem da arte assumida como subversão da realidade. Esta aposta aborda a ação artística como metodologia para o debate sobre as fábulas de guerra, o corpo como potência criativa e a *performance* como possibilidade de assumir a guerra como modo de existência. Por fim, as conclusões são geradas diante das fabricações subversivas que o corpo pode criar no espaço social e político, a partir das representações de sua corporeidade, transformada pela linguagem simbólica da arte, por meio da figura filosófica da dobra.

Palavras-chave: corpo, subversão, *performance*, espaço urbano, guerra.

Introducción

> De poco vale tener derechos si la sociedad en la que se vive no brinda posibilidades de ejercerlos y defenderlos, de visibilizarlos y de luchar por ellos (Zuleta 2020, 18). Participar de los espacios donde se vive la democracia es aprender sobre las políticas que nos atañen como comunidad, pues el saber legítima estos derechos, por tanto, la participación es necesaria para poder decir, nombrar y tener derecho, incluso a equivocarse, ya que participando se aprende a participar, ejerciendo el voto como uno de los mecanismos de inclusión democrática, marchando y asistiendo a las manifestaciones públicas en que se discuten los asuntos comunes, el poder mismo; y es precisamente cuando las personas están dentro de estos espacios que se enriquecen tales discusiones. Temas como los derechos humanos y el derecho a la vida, a la paz y al respeto por la diferencia son motivos fundamentales por los cuales las multitudes salen a la calle a manifestarse. Esta disertación se enmarca en la ejecución de la *performance Cuerpos bélicos*, proyecto de investigación+creación¹ desarrollado en Medellín, que partió de unas acciones performáticas realizadas durante las elecciones del 27 de octubre de 2019 y el paro nacional del 21 de noviembre del mismo año. Un cuerpo de artista camina por la ciudad, llevando sobre su rostro un artefacto vestimentario-escultórico que representa la guerra que lleva por dentro y que estalla simbólicamente en el afuera al ser mirado; solo camina: el andar como práctica estética y política de un cuerpo en cuya membrana perceptible se instala el discurso perturbador o subversivo de la guerra como modo de vida.

En este artículo, en primera instancia, se expondrá la *performance* realizada como punto de partida para la reflexión sobre el cuerpo en el ejercicio creativo hacia una estética protésica que se instala en el rostro y se activa en el espacio de participación democrática desde la *performance* como lenguaje artístico. Desde ahí se ahondará en la discusión sobre el cuerpo como potencia creadora, como generador de experiencia sensible. Posteriormente, se profundizará en el espacio social en el que el cuerpo activa su percepción y cómo desarrolla un lenguaje corporal que lo hace atravesar el desierto urbano. Luego, se entenderá el papel del cuerpo en una fabulación de guerra y cómo se desarrolla la gestualidad bélica a partir del concepto filosófico de la *guerra minoritaria*.² Finalmente, se plantearán las conclusiones del proyecto en mención, desde el punto de vista de las fabulaciones subversivas que el cuerpo puede crear en un espacio público, social y político, a partir de las representaciones de su corporalidad, transformada por el lenguaje simbólico del arte, mediante la metáfora del *pliegue*.

La performance como lenguaje del guerrero menor

Según Albarrán (2019), para que ocurra el arte de la *performance*, se requiere de la copresencia de cuerpos en un mismo tiempo y espacio: “la *performance* es un arte vivo, fundamentado sobre las experiencias obtenidas en tiempo real, y que, por ello, consigue re-tensionar la relación entre arte y cotidianidad” (20). De esta manera, sucede *Cuerpos bélicos*. La corporalidad de una artista es transformada a partir de elementos escultórico-vestimentarios que se instalan en su rostro y, con un vestuario cotidiano cromáticamente definido, sale a la calle de Medellín a entrar en contacto directo con quienes se encuentran ejerciendo el derecho a la democracia: una acción se desarrolla el 27 de octubre de 2019, día de elecciones regionales, mientras la otra el 21 de noviembre de 2019, día del paro nacional.

Esta práctica artística y efímera está altamente vinculada con el elemento de presencialidad. No hay un guion que determine una secuencia de movimientos simbólicos que representen algo más allá del estar ahí, junto a los demás cuerpos cotidianos que se encuentran desprovistos de una preparación para leer la obra. Son espectadores de un acto performático por accidente. Sus sentidos se enfrentan a un encuentro visual y cinestésico que los ubica en el límite de las consideraciones y prejuicios frente a lo que se conoce como arte usualmente en los museos y lo que se conoce como cuerpo cotidiano que transita la ciudad. Pero sucede algo aún más contundente para la experiencia estética: el encuentro con un rostro bélico, agresivo visualmente, pero que, en realidad, al detallar su estructura y su factura, solo se observa una máscara ataviada de pequeños elementos: forma ergonómica de materiales blandos con clavos, taches metálicos, soldaditos de plástico, tacones miniatura de juguete, alambre y un tenedor (figura 1). Esta precisamente es la descripción de uno de los dos artefactos con los que se realizaron dichas acciones; con esta escultura protésica facial, de fondo negro, el cuerpo estuvo vestido de rojo y, al paso de una marcha tranquila, al compás del ritmo del paro; acción que se puede comprender como acontecimiento en el espacio público desde la reflexión que hace Delgado (2006).

La vida urbana se puede comparar así con un gran baile de disfraces, ciertamente, pero en el que, no obstante, ningún disfraz aparece completamente acabado antes de su exhibición. Las máscaras, en efecto, se confeccionan por sus usuarios en función de los requerimientos de cada situación concreta, a partir de una lógica práctica en que se combinan las aproximaciones y los distanciamientos con respecto a los otros (Delgado 2006, 14).

Se comprende que la acción performática se puede asumir como una inmersión en un carnaval urbano al que se accede mediante un artefacto facial que le permite a la artista inmiscuirse y al mismo tiempo distanciarse de los demás.

El segundo artefacto es una máscara roja, hecha de látex sobre espuma, intervenida con palitos de madera, bisutería y herrajes (figura 2). Con este elemento, la artista va a caminar por la ciudad mientras las aglomeraciones estaban ejerciendo su derecho al voto, una manera de ponerse en evidencia. Tanto de este artefacto facial como del ejercicio de caminar al encuentro con los otros se podría decir que su poder descansa en que se inserta en la multitud cuando se la mira: “Yo soy exactamente lo que ves —dice la máscara— y todo lo que temes detrás” (Eliás Canetti, citado en Delgado 2006, 16). Estos elementos simbólicos que constituyen el artefacto facial intentan develar lo que se esconde, la herida que se advierte bajo la apariencia de un artefacto agredido-agresor, como el mito de Quirón, el sanador herido, que cura precisamente porque lleva la herida consigo. La *performance* instala el cuerpo violentado mediante una máscara que afecta porque está afectada, al igual que el cuerpo que la lleva, que, como dice Serres (2011) a este respecto, “lo único constante en un cuerpo es el poder de ser afectado que hace de su estructura la composición de su relación y de lo que puede, la naturaleza y los límites de su poder de ser afectado” (20).

V
V

Figura 1. María Isabel Naranjo, estudio de máscara, *Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.





Al estar constituida la máscara por elementos belicosos en una composición agresiva compuesta por estilismo, cuerpo y artefacto, es el rostro el que se convierte en armadura, transgrediendo la actitud de quien la observa, pues la explosión que la artista lleva consigo exhibe el acontecimiento simbólico: un artefacto vestimentario que representa la ficción bélica que lleva consigo y que habita al mismo tiempo en el espacio público compartido con quienes marchan, e instaura un ejercicio de poder desde el estar ahí. Esta presencia se podría pensar desde la *parresía* en su asociación con la práctica de la marcha urbana: “En su sentido etimológico, *parresía* alude en consecuencia a ‘decir todo’. El *parresíastés* —aquel que practica la *parresía*— sería así el que dice, con franqueza, lo que tiene en mente; el que no oculta nada y se expresa con sinceridad a través del discurso” (Fernández y Beltrán 2015, 5).

En este sentido, salir a caminar en el espacio público portando una máscara que enseña la herida de la guerra, el cuerpo desgarrado (figura 3), se vive la *parresía* porque implica un acto simbólico individual, que exhibe el símbolo en la soledad y franqueza de su estrategia, ya que la artista expone en la escena pública los fragmentos de esquirlas, armas y vestigios de la batalla sobre el rostro mientras camina. Evoca, pues, un pacto del sujeto consigo mismo, de la artista en su interior y en exposición a todas las posibles situaciones que se pudieran generar en la marcha; “la *parresía* representa el deber de todo ciudadano de enjuiciar sus circunstancias, al tiempo que implica la irreverencia, subversión y el riesgo al ejercer este derecho y obligación contra los poderes establecidos” (Fernández y Beltrán 2015, 2). Desde esta definición, se puede entender que el encuentro sensible efectuado entre el cuerpo de la artista con los espectadores reviste el acontecimiento de un carácter irreverente y sincero desde el lenguaje performático. El choque afectivo se da en la sorpresa de un cuerpo que pertenece tal vez a una guerra que ya pasó, pues lleva en su rostro los vestigios de una armadura caduca, quieta, posada sobre sí, pues las formas convencionales de la guerra (a la

Figura 2. María Isabel Naranjo, performance *Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.

que estamos habituados a reconocer desde nuestra historia bélica colombiana) quizá crean un referente para interpretarla como una apariencia agresiva o, más bien, como imagen de un cuerpo ritualizado por el fenómeno de la guerra, que encarna una fábula que simplemente transita sin violentar.

Las fábulas, simulaciones que creamos para comprender e imaginar, para debatir también con nuestros propios pensamientos, producen imágenes sensibles que llegan a nuestra corporalidad y hacen que se generen variaciones sobre la masa y la estructura corporal, además que cobran materia en nuestro cuerpo y lo transforman estéticamente. Caminar con, ir al paso juntos, significó para la artista entrar en el mismo tiempo de fabulación de los otros. Sentirse colectivo en una especie de festejo viviendo cómo la masa humana marcha hacia delante con el mismo propósito, haciendo de la lucha una fiesta, marcando el ritual de la *performance* que sucedía al mismo tiempo que se confundía con la multitud. Se entiende la reflexión de Zuleta (2020) sobre la felicidad de la guerra: “Porque si se quiere evitar al hombre el destino de la guerra hay que empezar por confesar, serena y severamente la verdad: la guerra es fiesta” (38). Además, Zuleta señala que una sociedad es mejor porque es capaz de tener mejores conflictos, no de funcionar pese a ellos, sino precisa e inteligentemente en ellos. Participar de la manifestación desde la *performance* genera la idea de estar viviendo un espacio político preparado para el conflicto, por tanto, maduro para la paz, pues demuestra la comprensión de las causas del problema y, por ende, se puede desenvolver mejor hacia las soluciones.

Figura 3. María Isabel Naranjo, *performance* *Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.



Usualmente el arte de la *performance* se asocia con “dramas sociales y prácticas corporales” (Taylor 2011, 7), se desarrolla como arte de acción o puesta en acto, y lleva consigo la idea de una forma artística específica que ejecuta una práctica simbólica para romper lazos sociales, institucionales, económicos o políticos. De hecho, según Taylor, la *performance* se concibió por mucho tiempo como antiinstitucional, antielitista, anticonsumista, de resistencia, “viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como una postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (8). Y así sucedió en *Cuerpos bélicos*, pues, más que representar una postura política específica, la pertenencia a un partido o la predilección de un candidato, se intentaba instaurar una actitud de desafío corporal o de transgresión al llevar el simbolismo del conflicto político instalado en el rostro.

La *performance* desató el encuentro con un acto de simulacro, pues la guerra que habitaba en el rostro de la artista la transformaba en una posible representación, “parece que nos encontramos, entonces, ante el rostro como ante el lugar del ser, pero también del simulacro y del fingimiento y, más importante aún, como lugar que se percibe y que es mirado” (Gómez 2019, 34). El acto artístico tuvo lugar en el hecho mismo de exhibirse y de ser observado por los cohabitantes del espacio social. Y ahí, al frente de la experiencia corporal dibujada en este escenario, aparece la expresión simbólica del agredido-agresor, la máscara bélica que representaba la fábula subversiva en el lugar de la subjetividad. El artista *en performance* nos hace re-pensar el cuerpo como construcción social, a veces con una finalidad artística, a veces política, a veces ritual (Taylor 2011, 11), o finalmente todas ellas en una sola presencia que combina estos elementos funcionales para crear algo inesperado, controversial, llamativo, que hiciera un alto en el camino rutinario a partir del arte.

¿Cómo repercutió la ejecución de la *performance* en el espacio social de la ciudad? Vale aproximarse a Delgado (2006) para comprender la experiencia en lo público producida a través de relaciones que se constituyen a partir de “pautas dramáticas o comediográficas —es decir basadas en una cierta teatralidad—, que resultan al mismo tiempo ritualizadas e impredecibles, protocolarias y espontáneas” (13); el devenir del cuerpo simbólico en una acción transeúnte que simplemente pasa, pero deja en su recorrido la huella de la transgresión del momento cotidiano, en la vecindad inmediata de lo local, como sostiene Taylor: “El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales” (11), repercute, impacta la topografía cercana. Un acto espontáneo corporal perturba el devenir rutinario del día, que también se puede considerar una acción performática de resistencia a la censura y al aislamiento, encarnando la diferencia. El día del paro nacional, el 21 de noviembre de 2019, estaba Medellín en tensión. Las especulaciones sobre la posible desatadura de un acto violento por los protestantes invadían el escenario de la calle. Pero el acto simbólico desatado por la *performance* insinuaba una fabulación bélica escenificada en la parte más visible y sensible del cuerpo, el rostro, lugar de la identidad y de la desidentificación.³ Cabe proseguir con la discusión sobre la potencia del cuerpo.

El cuerpo como potencia creadora

El cuerpo es multiplicidad, todo en él sucede, todo llega hasta él y funciona como un intercambiador de sensación y sentido. Su estructura biológica, orgánica y su aparataje simbólico condensan la experiencia de lo que vivimos en el trasegar de los días, pues la sensibilidad no solo es una facultad cognoscitiva, también funciona como un dispositivo para otorgar sentido a la vida. Como señala Coccia (2011): “somos sensibles en el mismo grado y con la misma intensidad con la que vivimos de sensibles” (9); por tanto, ser y vivir desde el acontecimiento producido por los sentidos es una virtud que radica en la más profunda potencia creadora que personifica nuestro cuerpo cotidiano; por ende, somos un cuerpo de representaciones que dan sentido a nuestra vida y a la de quienes nos perciben.

El cuerpo, en el campo de la experiencia sensible, invita a bifurcarse más que a adaptarse a cualquier dirección comprendida como natural (Serres 2011, 136). Bifurcaciones de su sentir, rizoma de la vivencia que toma las direcciones diversas según las variaciones de la percepción que lo constituyen, producen múltiples realidades posibles de ser sentidas (figura 4) y generan un aparato de representaciones que encarnan lo vivido. Lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos: pensamiento, afecto, concepto; es, por tanto, el corazón de la expresión del artista. “No solo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los deseos más violentos, las imaginaciones más diversas” (Coccia 2011, 10). En el cuerpo, se confirma el conocimiento que se intercambia con los otros, se asienta en su materia lo que conoce de manera objetiva, en su experiencia sensitiva, pues es a través de él y su modo del sentir mediante el cual nos acercamos a lo otro. De hecho, no se conoce algo, una persona, una sensación, un concepto, antes de que el cuerpo tome su apariencia, su forma, su percepción, su gestualidad y se incorpore en él un diálogo a través de sus sentidos. Por esto, el cuerpo se considera sensual mientras recibe el mundo; es un recipiente activo que posee una estructura que le permite sentir, percibir lo otro, su estética. Siguiendo a Coccia (2011), la sensibilidad puede comprenderse como una facultad específica que permite relacionarse con las imágenes que están en el contexto, pues entrar en contacto o diálogo con ellas es lo que podemos determinar como el espacio intermedio en el que ocurre el fenómeno sensible, cuando entramos en intercambio con los afectos que emanan de las imágenes y llegan a nuestra corporalidad. Se puede pensar que el cuerpo es la condensación sensitiva de lo que percibimos en la realidad que nos acontece, al igual que es creador de lo que se encuentra afuera de sí, en la medida en que solo mediante su percibir el mundo lo crea como modo de existir.

Figura 4. María Isabel Naranjo, *performance Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.



Ahora bien, comprendiendo el cuerpo como creador del sentido de la experiencia, también debe entenderse lo que ocurre cuando entra en diálogo con los otros cuerpos, especialmente en el espacio social. Pues, siguiendo a Le Breton (2018), las interacciones y las acciones que constituyen el entramado de la vida cotidiana implican la participación corporal, así solo sea concebida desde la mera actividad de percepción que el ser humano despliega en cada momento y que, por tanto, le permite percibir: escuchar, ver, degustar, tocar, olfatear lo otro, lo real, y, en esa medida, asignar significados, otorgar sentidos específicos al mundo que habita y a quienes cohabitan con él. El cuerpo es ese medio semántico a través del cual se construyen las evidencias de las relaciones que se dan con la realidad, esto es, no solo las actividades perceptivas, sino también los intercambios, las expresiones, las interacciones y las gestualidades que hace mientras cohabita con los otros.

Según Le Breton (2018), se puede afirmar que la puesta en escena de la apariencia de los seres y de las cosas es ante todo provocada por el cuerpo, “la existencia es, en primer lugar, corporal” (9), y esta escenificación ocurre en el espacio colectivo, pues es en este lugar de los encuentros y desencuentros que los cuerpos entretejen y comparten las percepciones del entorno. Le Breton nos ayuda a comprender que el cuerpo personal que habita el campo social abraza físicamente, aprehende el mundo y lo hace suyo, humanizándolo a través de sus percepciones, y lo convierte en un universo particular, familiar y comprensible, cargado de significado y de valores, asible, compartible, en tanto experiencia, por cualquier persona que, como él, se inserte en el mismo sistema cultural. Por tanto, el cuerpo como potencia creadora se concibe, en particular en el proyecto que subyace bajo este artículo, desde el intercambio que emerge entre los cuerpos y el espacio de interacción social y política en el que se realiza la *performance*.

Vale la pena adentrarnos en la comprensión del diálogo corporal al que se hace referencia, pues este intercambio, este espacio de relacionamiento, el diálogo, es un elemento importante a resaltar en nuestra época, tiempo que nos exige entrar en contacto con las ideas, con las políticas, con las imágenes que circundan en el espacio social; pero detrás de este diálogo se necesita que exista una fuerza respaldada por el cuerpo y por el pensamiento. Un encuentro sensible que parte del acercamiento o del relacionamiento corporal con la imagen del mundo y todas sus sensaciones. Lo sensible define, pues, todas las cosas, las formas, las realidades y los límites de la vida (Coccia 2011). Esto es gracias a la capacidad que tienen los cuerpos de producir imágenes y de ser afectados por ellas. ¿Cómo el cuerpo produce encuentros sensibles con la realidad para procurar su entendimiento, su activación o su percepción? Un cuerpo que piensa el espacio social es un cuerpo armado de poder enunciativo, que, mediante su propia corporalidad, su gestualidad, se activa en el espacio democrático en el que se le pide alzar su voz y, con ella, toda su biología, es decir, su estructura ósea, muscular, cardiovascular, linfática, nerviosa. El cuerpo es un todo que siente y, por tanto, piensa en conjunto, como un sistema. Esta práctica del pensar a la manera que indica Foucault (Márquez, 2007) permite activar el cuerpo sensible desde una experiencia móvil, nómada, en que se pueda generar diversidad de movimientos, de invasiones, libertades y exploraciones. Tal vez por esto sea importante proponer una fuerza del pensar que nos posibilite rasgar el pensamiento, y así invadir el mundo del afuera. En este sentido, el cuerpo del *performer* sale al espacio social para ejercer la condición ética y estética de la experimentación en libertad, en la libertad que le otorga sentirse como un cuerpo hecho de representaciones, de pensamientos y de sensaciones que le cargan de sentido su existencia en ese espacio colectivo.

Encuentro sensible en la calle: atravesar el desierto urbano

En este apartado, se pretende explicar, en primera instancia, cómo se da el encuentro sensible en el espacio de la calle y, posteriormente, se entrará a comprender la metáfora del desierto urbano y la actividad nómada que implica.

La activación del diálogo sensible que le ocurre al cuerpo cuando se encuentra con el afuera despierta su aparato perceptivo, orgánico y gestual, así como su estructura estética y sensible, desde el juego lúdico de construcción del lenguaje. Esto le permite al cuerpo conocer de qué es capaz lo sensible en el ser humano y en su corporalidad al enfrentar el reto de hacer presencia en un espacio colectivo; sin embargo, cabe preguntarse ¿hasta qué punto pueden llegar la fuerza, la actividad corporal, el caminar y la participación de la presencia y del símbolo creado por una artista *performer* en un entorno social?, ¿qué influencia tiene la sensación en las actividades sociales y políticas que el cuerpo realiza?

Comprender las posibilidades que el cuerpo le ofrece al ser humano, desde la activación de su sentir, requiere entender la corporalidad como potencia sensible, creadora de la actualización permanente de lo que se reconoce como real, ideológico, perceptual. Es a partir de la vivencia de los acontecimientos y del encuentro de aquello con los sentidos como se da materia a las actividades cotidianas, lo que ocurre desde lo que la estructura corporal en diálogo sensible con lo otro le brinda al sujeto. “La existencia del hombre basta por sí sola para explicar la existencia y el funcionamiento de la sensación” (Coccia 2011, 16), por ello, es suficiente exponerse al encuentro para conformar un bloque de sensaciones que nos ayuden a representar el mundo del afuera.

Siguiendo a Zuleta (2020), la humanidad tuvo que inventar el lenguaje, las instituciones, las leyes, el Estado, porque solo en grupos se podía hacer frente a los desafíos de un medio hostil externo. Es en el espacio político contemporáneo en el que la sociedad crea, reinventa y activa el diálogo como estrategia para subsistir, pues esta ya no se siente amenazada por agentes externos, sino precisamente por los cuerpos, por los pensamientos y afectos que habitan en su interior, y así es como el intercambio entre sensibilidades permite socialmente concertar las ideas. Es, pues, el diálogo corporal, sensible pero también racional, el espacio de activación e intercambio en que se exponen las percepciones, las argumentaciones, las diferencias, las aproximaciones a la realidad que caracterizan la pluralidad, la diversidad que nos identifica como sociedad, y esta variedad es la que enriquece el diálogo que nos permite ser iguales en la calle, en el espacio político, en el espacio de pensamiento y de gobernabilidad al que pertenecemos como conjunto humano. Como afirma Arendt (1993), “hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir” (78); por ello, salir al encuentro en el espacio social y público, urbano, permite la creación del encuentro sensible y del acto estético, precisamente porque se está expuesto en el afuera. Pero la calle como espacio social no solo se establece como el lugar del intercambio de pensamientos e ideas, es precisamente, y de manera inevitable, el lugar en que los cuerpos dialogan desde su activación sensorial cuando se sale a transitar por ella. Los fenómenos sensibles ocurren en aquel espacio donde los cuerpos ciudadanos se encuentran con las percepciones que emanan de lo que acontece y se genera la experiencia estética que deviene colectiva. Careri (2013) nos invita a pensar que es en el espacio urbano donde ocurren las percepciones obtenidas al hacer un recorrido, comprendiendo este andar como estructura narrativa que visibiliza las pulsiones que la ciudad provoca en los transeúntes, de lo que se infiere que la calle propicia encuentros sensibles. Cuando este espacio deviene fenómeno perceptivo, el cuerpo lo aprehende y genera una experiencia, que, en el caso de la calle, se asienta y acontece en la vivencia colectiva.

Volviendo a Serres (2011), es el cuerpo el que permite entrar en diálogo con los otros y con sus ideas, que llegan a nosotros a partir de la percepción, pues “no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo” (77); este entendimiento por la vía los sentidos se hace a partir de todo el aparato corporal. Así como el lenguaje se instala en el cuerpo, este es producto del contexto circundante. Nuestra corporalidad es potencia creadora, “¿qué es lo que pueden nuestros cuerpos? Casi todo” (Serres 2011, 53), y al mismo tiempo la corporalidad es creada, moldeada por el afuera. La cara imita las muecas, la boca se transforma de acuerdo con las sensaciones que recibe, las cejas se levantan, las mejillas se distorsionan, la frente se mueve: rostro en transformación, aparato óseo en devenir; nuestra corporalidad hace mimesis del mundo mientras dialoga con él desde el instante en que es exhibido y, por tanto, mirado.

Este diálogo corporal se instala en el espacio urbano como lugar de la experiencia sensible (figura 5), en que sucede una transformación del caminar en un acontecimiento estético colectivo. Se podría imaginar que una sociedad es como una coreografía de baile, como acción de un lenguaje corporal que se ejecuta solo colectivamente, no de manera individual. Y es justo en esa danza colectiva y participativa, en ese movimiento de masas, en el que un cuerpo puede encarnar los afectos, los pensamientos, las posiciones y las ideas, y de esta manera se puede percibir la calle como el escenario natural de la acción performática, lenguaje escénico, colectivo y potencial para la transgresión.⁴ En el espacio social, se conforma nuestra corporalidad múltiple como potencia colectiva que toma forma en nuestra propia estructura orgánica

Figura 5. María Isabel Naranjo,
performance Cuerpos bélicos,
2019, fotografía.



y sensorial, pues el mundo, el afuera o la calle de una ciudad en día de elecciones o de protesta devienen experimentables y solo por eso se convierten en una posibilidad política y, ante todo, sensible para que los cuerpos tengan el encuentro con las ideas, los objetos, los espacios, los otros, con lo otro, en especial, a partir de las percepciones.

El cuerpo de la artista camina dentro del encuentro estético con lo real que acontece en el espacio público, se encuentra en ese lugar intermedio donde ocurre el fenómeno sensible: “la experiencia, la percepción, no se hace posible por la inmediatez de lo real, sino por la relación de contigüidad con ese lugar o espacio intermedio en el que lo real deviene sensible, perceptible” (Coccia 2011, 26). Camina como restaurando la práctica o la conducta cotidiana del andar, desde un espacio de percepción que le permite resignificar este caminar y, en ese sentido, puede, incluso, hacerlo como si fuera otro, puede, por tanto, ser cualquiera. Como sostiene Taylor (2011), hablando de la *performance* como práctica de restauración de la conducta, “es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente. Estos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un rol o conjunto de roles” (36).

Entonces el cuerpo transeúnte que deviene acción performática *puede* porque percibe, porque deviene posibilidad en la medida en que se encuentra con la sensibilidad del mundo, y así genera imágenes, conforma un lenguaje desde el arte. Es en esta capacidad de crear visibilidad en que radica su potencia creadora.

Nuestros cuerpos pueden casi todo (Cangi 2011, 9), mientras piensa en la capacidad que poseen de crear ficciones a partir de las vivencias que tienen durante sus viajes por el mundo. Desde aquí se puede pensar que la experiencia estética se activa en la medida en que la fábula del mundo habita la piel y se involucra sensiblemente con el entorno, y convierte al cuerpo en un lenguaje simbólico que genera una vida desde el sentir para quienes cohabitan el mismo espaciotiempo social del afuera. El cuerpo “se conoce en la exposición al mundo, en la más intensa actividad. En movimiento, el cuerpo unifica los sentidos como membrana” (Cangi 2011, 13), y se transforma en piedra, acera, asfalto y calle, mientras habita el espacio público que lo constituye como ser urbano perteneciente a una colectividad. Pero ahora no es una estructura biológica solo compuesta de órganos, también es un cuerpo sensible que crea experiencia estética mientras transita por la urbe con su aparataje simbólico para devenir el cuerpo de las representaciones.

Ahora bien, comprendamos ese espacio público de la ciudad como *el desierto*, lugar de pliegues, complejo, misterioso, espacio de hombres nómadas, trashumantes, “el desierto es el reflejo del mundo que habita el hombre” (Machado 2021, 51), funciona como analogía de la urbe, donde los caminos varían, las huellas se dibujan y desdibujan. Este desierto, metáfora del pensamiento moderno, racional, y por tanto del espacio árido de la ciudad, la calle, espacio-fuerza, urbe en transformación, donde los hombres se pierden en la fábula, hace que lo real se hunda en lo imaginario, ahí todos los que transitamos somos nómadas. El cuerpo funge como entidad que transforma el espacio, su escala, sus caminos y bifurcaciones. En este espacio de la calle y la razón, un cuerpo simbólico sale a transitar como el geógrafo, realizando una cartografía sensitiva de sí mismo en el desierto que lo sobrepasa. Va hacia el exterior y alcanza el afuera de sí mismo, el afuera también del pensamiento, el ser nómada desde el ejercicio del pensar mientras se camina, o del caminar ya después de estar cansado de pensarse. Un nómada para Foucault corresponde con quien va lejos, quien se dirige a un afuera, quien busca alcanzar un más allá, quien busca alejarse del sedentarismo (Márquez 2007, 162). Un nómada creativo sería aquel que siempre está buscando el afuera del espacio común, la línea de escape, el pliegue en que activa su aparato simbólico para plantear una experiencia pública. Nomadizar es la acción que le permite al artista ser *gitano* de un espacio colectivo y social, mediante el trance que le ofrece el lenguaje de la *performance*.

Siguiendo la tradición francesa, se podría acudir al pensamiento deleuziano para comprender dos maneras de poblar políticamente un espacio, a saber, la manera polis y la manera nomos (Márquez 2007, 162). La primera, la manera *polis*, se da en una espacialidad delimitada por un régimen de ser contenido por el estamento político, un espacio potencial de controlar. En cambio, la manera *nomos* propone un movimiento en extensión, en arabescos, remolinos y desviaciones, en líneas que quiebran la geometría de las instituciones; en fin, opera en espacio abierto y dinámico imposible de controlar, donde los cambios de dirección espontánea y la experimentación son una necesidad. Por esto, la acción performática, objeto de esta reflexión, se asume desde la noción del guerrero menor acuñada por Garvito (1996, 13), quien no se deja colonizar por una sola forma política, sino que está abierto a la multiplicidad, como guerrero deleuziano, solitario, nómada, silencioso y transitorio, azaroso y en fuga, que asume la situación bélica de su contexto como un gitano (Márquez 2007, 157). Es la artista quien nomadiza mientras se sumerge en la marcha, realizando con su cuerpo una cartografía que señala su encuentro sensible con la ruta, con caminos, accesos, salidas y demás orientaciones y desorientaciones que percibe al entrar en el desierto urbano mediante su corporalidad transformada, instaurando el lenguaje corporal como modo de asumir el mundo, como “aquel que escoge la diferencia y no la identidad, es aquel que escoge una vida en devenir guerrero, afirmando múltiples opciones de variación; es aquel que no escoge unos valores eternos o una forma social rígida o una identidad” (Márquez 2007, 157-158).

El papel del cuerpo en las fábulas de guerra

“Las fábulas, relatos en que todos los seres vivientes dan una señal, enseñan esas cosas profundas” (Serres 2011, 64). De esta manera, en un entorno históricamente bélico como el colombiano, se suscita un diálogo sensorial entre los cuerpos que habitan su territorio, que genera una fábula que muestra el sentir profundo de quienes la componen. *Cuerpos bélicos* funciona como imagen de una guerra simbólica; conjunto de gestos artísticos que devienen corporalidad andante, enmascarada, transformada en una estructura con variaciones de la guerra que se instalan en la artista mientras camina por la ciudad. Se hace referencia a la corporalización de las ficciones a partir de la utilización del cuerpo de la artista con una máscara como dispositivo de guerra, para hacerlas entrar en intercambio dialógico con la realidad.

Elecciones de gobernantes, devenir público, marchas en el espacio democrático, el cuerpo, mixto de fuerzas y sensaciones comunitarias, de pasiones colectivas, vive la experiencia sin *a priori* (figura 6). Está en el presente siendo lo que el mundo hace que sea en el espacio-tiempo del ahora social. Un cuerpo que marcha en el acto político de levantar la voz ejerciendo la democracia permite que las fuerzas del pensamiento colectivo moldeen su gestualidad, su potencialidad simbólica, en ese mismo momento de la marcha. Volviendo a Zuleta (2020), se comprende que el pluralismo de posturas y pensamientos no es una aceptación resignada del hecho de que los hombres no pueden marchar al unísono como los relojes, de que se encuentran en desacuerdo entre sí; por el contrario, es la afirmación de las diferencias como el único territorio del pensamiento y del gesto corporal de los individuos en su distinción. La calle y la marcha que ocurre “es el espacio social de todo pluralismo y de todos los centros en que se combate, se prepara o se apoya dicho combate” (Zuleta 2020, 83); el tiempo de esta marcha es tiempo histórico porque da continuidad a anteriores batallas y es el sentido de nuestro combate permanente, como el guerrero menor que hace de la guerra un modo cotidiano de existencia.



V
V

Figura 6. María Isabel Naranjo, *performance Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.

Si la guerra menor o minoritaria es aquella en que los actores y las condiciones del conflicto viven en continuo devenir, en continua variación (Garavito 1996, 11), aquel que no asume la lucha en su cotidianidad no sufrirá jamás de la derrota de una fuerza adversaria (creada en sus fabulaciones políticas o en sus ficciones cotidianas), porque ha hecho de la derrota la esencia de su estar en el mundo, es decir, hacerse guerrero menor implica ir en contra de la fuerza adversaria en su cuerpo y en su modo de existir; por esta razón, *el performance Cuerpos bélicos* se define como lenguaje para transgredir una postura sedentaria que podría advertir la caída en las batallas que no se emprenden.

Se puede inferir de Garavito (1996) que toda guerra tiene un uso mayoritario y un uso minoritario; pero, en particular, es desde este último, en las secretas variaciones y devenires menores propios del uso minoritario, en que se experimentan las transformaciones que dan sentido al proceso guerrero en su totalidad. Es decir, enfocar la mirada en lo pequeño, en las batallas más cotidianas, insipientes pero intensas, es precisamente lo que se intenta encarnar con la *performance Cuerpos bélicos*, ya que la artista asume su existencia desde el ejercicio menor de la guerra, como fábula que subvierte el uso mayoritario y lo escenifica de manera cotidiana, personificada en su cuerpo y, por tanto, subversiva, en que cada batalla es librada y planeada como un espacio vital que le permite definir su estar en el espacio social.

La situación de violencia en la que se encuentra Colombia atraviesa esta investigación, pues se encuentra viva en cada uno de quienes habitan este territorio. Ser artista permite enfocar esta situación desde la construcción simbólica y trasladar la mirada hacia los rincones y los espacios en que aquella guerra no se instala de manera mayoritaria, en el devenir habitual de un cuerpo que transita sus días como habitando una guerra frecuente. La práctica artística promueve lo contrario a los discursos mayores de la guerra, pues intenta promover la búsqueda del escudo propio con el que se enfrenta el día a día, a las propias ficciones bélicas, a las innumerables cohesiones que intentan esquematizar u homogeneizar la existencia. Para Deleuze (1989),

es evidente que “las sociedades disciplinarias controlan cuerpos y las sociedades de control controlan mentes” (Márquez 2007, 159). El artista crea, porque, a través de su acto poético, instaura un nuevo orden para su territorio de vida, para dar un paso adelante en la fabulación de su propia estrategia de paz, para planear su táctica de supervivencia.

Fabular es también planificar. Para el general chino Sun Tzu (2009), “la buena planificación de una batalla equivale a veces a ganarla antes de enfrentarse al enemigo, mientras una mala planificación derrota a un ejército antes de entrar en combate” (12). Desde la potencialidad poética del arte y desde la experiencia creativa, se plantea la posibilidad de crear tensiones y quiebres simbólicos en la realidad, nuevas apuestas estéticas desde la guerra menor, desde la reconfiguración del estar en el mundo a partir de una narrativa afilada, ilusoria, corporal y puntiaguda que afecta a los espectadores, a quienes transitan el mismo espaciotiempo de guerra, un espectador que tiene latente el ruido del metal, que se arma día a día exponiendo su batalla distópica para intentar sobrevivir desde la experiencia sensible.

Ahora bien, *Cuerpos bélicos* es el devenir de una estrategia que se arma en pro de un botín colectivo: la fantasía de quienes perciben la acción performática, pues el arte permite hacer *zoom* en el vestigio o en el indicio, en el otro lado de la situación mayoritaria, para definir al sujeto artista como el guerrero menor, y generar en los otros una poética creada a partir de sus artefactos vestimentarios, prótesis afectivas de lo minoritario que permiten afectar las situaciones cotidianas del espacio público desde la relación entre el cuerpo y sus ficciones bélicas.

Vivir en devenir creativo es la propuesta de la artista que descifra y lee en el contexto mientras refleja su modo de existencia en la acción de trasegar simbólicamente, en la puesta en escena de sus fábulas bélicas que escenifican la elección de la guerra como modo de habitar el mundo. Cada una de las guerras se viven en el contexto colombiano, la minoritaria y la mayoritaria, pero en los ciudadanos está apropiarse o experimentar uno u otro modo de asumirla, constituyendo una experiencia cotidiana y en transformación. Es el arte el lenguaje que permite acceder a estas variaciones como vivencia sensible y crítica, pues quiebra los esquemas trazados social y políticamente, desestabiliza los órdenes rígidos. El artista se conjuga en un fondo social múltiple y abierto para crear su propia realidad en el sentido de dialogar con ella y de interpretarla, reflejando su alma, su pensamiento, su percepción, es decir, “el artista se hace mediador, más aún, testigo de su realidad, pero ya no una realidad prefabricada a la luz de la moral y los ideales, sino de una realidad que se construye y se interpreta” (Machado 2021, 49).

Volviendo a la reflexión sobre el devenir deleuzeano, “vivir la creación y la experimentación como un atletismo vivido en el borde de las posibilidades del decir, del sentir, del pensar. Es decir, hacer de nuestra vida una obra de arte” (Márquez 2007, 143), se intenta activar el lenguaje del arte para decir lo que somos, para vivirlo como un espacio de creación permanente de la vida desde los sentidos, en que los actos se vuelven acontecimiento. Se acude al arte, porque, como infiere Machado (2021), este se asume como “un campo privilegiado del acontecer y de la experiencia de creación” (49), o como una fábula que al acontecer se pliega sobre sí misma, sin que se pueda descifrarlo todo desde un lugar exterior, pues el lenguaje del arte sucede para ser experimentado desde ahí mismo, desde un lugar simbólico: “se trata de lenguajes que se autoimplican, en el que cada discurso tiene su propio código de desciframiento, no descifrible desde una lengua universal” (Márquez 2007, 148). La *performance*, por tanto, carece de traducción o interpretación de los otros en el mismo tiempo en que sucede, acontece porque pasa mientras afecta a los espectadores, porque no hay un distanciamiento entre el acto y la razón del intérprete, es un mismo entorno de interacción, de afección y encuentro sensible que se pliega sobre sí mismo en el aquí y el ahora de la *performance*.

El pliegue instaurado por el arte: conclusiones

En esta fábula bélica creada desde el arte de la *performance*, el lenguaje del guerrero minoritario se comprende desde la idea de pliegue. La *performance* desde siempre ha tenido un enfoque de controversia, de resistencia, de oposición, de vivencia del límite. Según Deleuze (1989), el pliegue se corresponde a lo múltiple, en este caso lo que *puede* el cuerpo del *performer*, ya que, como se exponía en acápite anteriores, en él todo sucede mientras intercambia sensación y sentido: “lo múltiple no es solo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (11); pero esta condición múltiple del cuerpo señala que toda construcción de un pliegue o de una línea de fuga implica un desgarre en el tejido mismo del lenguaje, entrando en consonancia con la naturaleza del arte de la *performance*, es decir, el pliegue se constituye una acción del lenguaje que expresa un acto creativo cuyo doblez sucede porque se fuga constantemente. En este sentido, la pregunta que nos surge es ¿cómo comprender el pliegue desde el lenguaje de la *performance* y su fábula de guerra?

Es evidente que la vida y el lenguaje están estrechamente relacionados, pero “hay una vida que intenta entrar en el lenguaje, que se expresa diferentemente, como pulsiones, como multiplicidad de voces, como devenires, como lenguaje automático, como simulacros del lenguaje” (Márquez 2007, 163). En este sentido, la creación performática instala el simulacro y la multiplicidad; una voz que se expresa de manera diferente de las de quienes votan o quienes marchan en un escenario político. Sin instaurar una dirección del pensamiento, la *performance* permite irrumpir, quebrar el devenir social de estos espacios para crear un pliegue en la vida desde el campo creativo.

Si la tarea del lenguaje es expresar y si el lenguaje que se elige es el performático, dicho expresar es más que repetir lo que los demás dicen, lo que dice la prensa, la radio y la televisión frente al contexto de guerra. Hablar desde la *performance* es decir lo que no se ha dicho, es romper el lenguaje a partir del quiebre propiciado por la presencia del cuerpo, es detener el torrente de palabras inútiles que escuchamos diariamente en los medios de comunicación, es hablar desde el andar en el desierto urbano, y propiciar un acontecimiento sensible que afecta la noción de *guerra* desde un espacio más íntimo, desde el silencio. Se trata de “pasar por el silencio y decir lo que jamás se hay dicho. Hablar es tocar el afuera del lenguaje, es ir más allá de la identidad del sujeto, es ir más allá de los objetos conocidos, es ir más allá de las significaciones conocidas” (Márquez 2007, 164). En *Cuerpos bélicos*, la artista hace pasar por su cuerpo lo que considera que estaba en silencio, mediante el uso de máscaras que se ubican en el afuera del lenguaje común e instala un lenguaje que trasciende las significaciones preconcebidas en el espacio de la calle.

El proceso de construcción de un pliegue desde el arte permite la fuga de los sistemas establecidos de saber y de poder, afectando la vida misma de la artista, produciéndole un sentimiento de extrañeza profunda representado mediante su máscara; un sentimiento que la desterritorializa, le hace sentir en otro mundo, el de sus fabulaciones bélicas.

En tiempos de alteración social, es necesario el arte como instauración de un pliegue en la cotidianidad, que permite que la artista se comporte como el parrhesiasta, quien levanta su voz desde la creación de un lenguaje visual para decir su verdad a partir del acto creativo que propone desde su experiencia corporal (figura 7). Comprendiendo el hablar desde la imagen, se entiende que el acto performático permitió la posición de la parrésia al hablar desde el cuerpo como metáfora: “ciertos regímenes discursivos que dan primacía a la visualidad como fuente de verdad, frente al lenguaje hablado que, como apuntaba Nietzsche, es esencialmente anafórico —una cosa en lugar de otra—, retórico en sí mismo” (Fernández 2015, 3-4). Con la acción artística, no se pretende vencer, se trata de la creación de un acontecimiento sensible demoledor que parte esencialmente de dar imagen a una fabulación subversiva cuya actitud expone su verdad. “El decir-verdad del parrhesiasta: no crea un sistema, no se reviste de enigmas. Abre la guerra frente



al otro diciendo-verdad, implicando el riesgo de perder la vida” (Márquez 2007, 151). El lugar vivido desde esta acción artística se ubica en el borde del discurso social y político, en el lugar donde el lenguaje simbólico toca la existencia; donde decir su verdad implica un riesgo, una muerte, un peligro que se desconoce a la hora de atravesar el desierto urbano.

La *performance* permite devenir. No se trata de hacer filosofía, sino de pensar, hacer y vivir desde el desprendimiento del sí mismo y activar el devenir de un guerrero menor que transita el espacio mientras lo subvierte desde su actitud nómada y silenciosa, desde el acto de exhibir su cuerpo enmascarado, abriendo y cerrando la grieta instaurada en lo social y que solo se cura en una fabulación que se construye mientras muestra su rostro herido.

Hoy, la producción de pensamiento va articulada a la multiplicación de los márgenes, de los bordes, de los discursos menores que se crean mediante el lenguaje del arte, que permite nomadizar los fundamentos de la cultura. Abrir los sistemas de pensamiento, los paradigmas, es la condición necesaria para la creatividad en nuestro tiempo y, a la vez, es la condición necesaria para la expansión propia de los espacios sociales en su devenir cambiante, en su posibilidad nómada. Márquez (2007) retoma las palabras de Deleuze al referir “que el gran problema de la creación contemporánea es cómo dar consistencia a unas fuerzas que tienden a escaparse” (147-148). Es decir, hoy la creación performática no trata de generar formas, sino de captar fuerzas a partir de la potencia creadora del cuerpo del artista.

Con esta investigación+creación, se plantea la necesidad de hacer nacer dentro de cada uno de nosotros un guerrero menor (figura 8), que haga devenir nuestro cuerpo en una máquina de guerra minoritaria para no dejarnos configurar por una sola forma social y política, sino para que nos abramos a la multiplicidad de posibilidades minoritarias, todas ellas posibles de ser nomadizadas desde el habitar sensible.

Figura 7. María Isabel Naranjo, *performance* *Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.



V
V

Figura 8. María Isabel Naranjo, *performance* *Cuerpos bélicos*, 2019, fotografía.

Cuerpos bélicos es una apuesta de acción performática desarrollada en tiempos de agitación, como planteamiento que subvierte la realidad del contexto nacional desde una fábula bélica instalada en el rostro. Esta escenificación del guerrero menor propone no dejarse ubicar en la condición de víctima de la guerra que acontece en Colombia o de la catástrofe violenta que día a día invade la cotidianidad. La fábula bélica propuesta mediante esta *performance* es la materialización de la subversión en el cuerpo, la creación del guerrero solitario, nómada, luchador y altanero, agresivo como el más potente de los combatientes; es un guerrero que escoge la diferencia y no la identidad, es aquel que escoge una vida en devenir batallante, asume múltiples variaciones que le permiten devenir en cuerpo simbólico mediante el lenguaje del arte para crear una nueva realidad, es decir, para crear una nueva dimensión del pensamiento: en otras palabras, para crear un pliegue.

[NOTAS]

1. Proyecto de investigación+creación Relaciones estéticas entre el cuerpo, los artefactos y los espacios, Facultad de Artes Integradas, Universidad de San Buenaventura, Medellín. Iniciado en septiembre de 2019 con resultados parciales en 2020 y marzo de 2021.
2. Se comprenderá guerra minoritaria o menor como “aquella en donde los actores y las condiciones del conflicto viven en continuo devenir, en continua variación, sin que haya lugar a identidades y posiciones rígidas de quienes están envueltos en el conflicto”. En contraposición, la guerra mayoritaria es el “conflicto que define la identidad de los contrincantes, que confiere un carácter irreconciliable a sus posiciones, y que parte de la necesidad de que un contrincante se imponga sobre el otro” (Garavito 1996, 11).
3. “El rostro, por su desnudez, su vulnerabilidad y su exposición, es la primera instancia directa del cuerpo que es mirada en el encuentro con el otro” (Gómez 2019, 37).
4. La transgresión es entendida como parte de la definición que Taylor (2011) acuña a la acción performática. “Perform, evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión” (27).

[REFERENCIAS]

- Albarrán, Luis. 2019. *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra.
- Arendt, Hannah. 1993. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Cangi, Adrián. 2011. "Escribir el cuerpo: Indicios, querellas y variaciones". En M. Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*, 9-26. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Coccia, Emanuele. 2011. *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, Manuel. 2006. *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Vicente, Antonio y Manibardo Beltrán Almudena. 2015. "El concepto de parresía: Verdad y libertad de palabra". *Razón y Palabra*, n.º 92: 1-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5415568>.
- Garavito, Edgar. 1996. "Del uso mayor y menor de la guerra". *Nova y Vetera*, n.º 23, 11-15.
- Gómez Vélez, Alejandra. 2019. *La imagen intermitente: Espera y contestación ante la presencia desnuda de lo otro*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Le Breton, David. 2018. *La sociología del cuerpo*. Madrid: Siruela.
- Machado Toro, María Cristina. 2021. *Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/8788>
- Márquez Estrada, José Wilson. 2007. *Gilles Deleuze-Michel Foucault: El continente fascinante de la filosofía moderna*. Cartagena: El Caribe. http://leopoldoranke.blogspot.com/2011/05/gilles-deleuze-michel-foucault-el_24.html.
- Serres, Michel. 2011. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sun Tzu. 2009. *El arte de la guerra*. Madrid: Planeta.
- Taylor, Diana. 2011. "Introducción, performance, teoría y práctica". En Marcela Fuentes, *Estudios Avanzados de performance*, 7-30. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuleta, Estanislao. 2020. *Colombia: Violencia, democracia y derechos humanos*. Bogotá: Planeta.