

Contra-relatos de vida y arte

Ana María Vallejo de la Ossa

Universidad de Antioquia
Medelín, Colombia
anam.vallejo@udea.edu.co
orcid.org/0000-0002-0215-1465

Resumen | A través de un acercamiento a la cotidianidad y al trabajo creativo de cuatro mujeres suramericanas, vislumbramos posibilidades de formas de hacer y de vivir que se dan por fuera de las lógicas convencionales de la producción artística ligada a las dinámicas de consumo. El cuidado, de sí, de los otros, del entorno, de lo viviente y de las cosas, es importante dentro de estos procesos y es la dimensión común que los relaciona. Gracias a estos gestos de cuidado y arte, se gestan poéticas que se oponen al gran relato de miedo y muerte dominante hoy.

PALABRAS CLAVE: Mujeres. Capitalismo. Poéticas.

Contra-relatos de vida e arte

Resumo | Por meio de uma abordagem do cotidiano e do trabalho criativo de quatro mulheres sul-americanas, vislumbramos possibilidades de formas de fazer e viver que ocorrem fora da lógica convencional da produção artística ligada à dinâmica do consumo. O cuidado - de si, dos outros, do ambiente, do vivo e das coisas - é importante dentro desses processos e é a dimensão comum que os relaciona. Graças a esses gestos de cuidado e arte, são gestadas poéticas que se opõem à grande história de medo e morte que dominante hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres. Capitalismo. Poética.

Counter-stories of life and art

Abstract | Through an approach to the daily life and creative work of four South American women, we glimpse possibilities of doing and living that occur outside the conventional logics of artistic production linked to consumption dynamics. Caring for oneself, others, the environment, the living and things, is important within these processes and is the common dimension that relates them. Thanks to these gestures of care and art, poetics are gestated to oppose the grand narratives of fear and death that dominate today.

KEYWORDS: Women. Capitalism. Poetics.

Enviado en: 25/10/2020
Aceptado en: 14/12/2020
Publicado en: 18/12/2020

Han pasado varios meses desde que se declaró la pandemia en el mundo. Las más simples libertades de la vida diaria están, ahora, limitadas. Parece lejana la posibilidad de romper con los nuevos hábitos que imponen el miedo y el encierro, de cortar la rutina de los días, de movernos, de encontrarnos o de viajar para entrar en contacto con otros lugares y con otras personas. La muerte, la enfermedad y su contagio tienen un verdadero protagonismo en nuestras vidas. Encendamos o no la televisión para ver los noticieros, hagamos parte o no de las redes sociales, los rumores sobre la nueva peste nos alcanzan con frecuencia, se cuelan en nuestras conversaciones, se instalan con mayor o menor fuerza en nuestros pensamientos. Es difícil en general obviar el gran relato de la catástrofe, de la pérdida y de la angustia. Al mismo tiempo, y esto es quizá lo más significativo, la pandemia ha actuado como una clarísima radiografía de una catástrofe aún mayor, la de la creciente inequidad social en razón del modelo económico capitalista. En Colombia, por ejemplo, hay una gran población que fue confrontada a una elección trágica entre el contagio o el hambre. El gobierno no ofreció una renta básica, alegando el riesgo de desaceleración del crecimiento económico y empleando los eslóganes del culto al progreso. Ante semejante crisis general lo peor sería, sin embargo, entregarnos al desánimo y jugar el juego de la total impotencia. Por esta razón, a través de mucha creatividad y gestos de resistencia, se logran aquí y allá, aunque sea temporalmente, otras miradas de mundo. La capacidad de invención demuestra ser una de las armas más eficaces contra el pesimismo paralizador propio de lo que Isabelle Stengers y Philippe Pignarre llamaran en su momento el *embrujo capitalista*. Lo saben y lo practican muchas comunidades y sus artistas.

En Colombia, los meses de confinamiento han estado además marcados por un recrudecimiento de las violencias ya conocidas, pero mitigadas durante los años de las negociaciones de paz entre el gobierno y las guerrillas de las Farc. De nuevo el número de líderes sociales y ambientalistas, de defensores de la vida en pueblos, veredas, regiones apartadas o barrios marginados, es terriblemente desolador y alarmante. Otra vez las masacres son frecuentes y una vez más la represión es el instrumento de control normalizado frente a la protesta ciudadana.

Aquí, como en toda América Latina, son tiempos duros para la gente, para la naturaleza maltratada y en medio de todo eso, para los y las artistas que desde sensibilidades particulares instauran gestos de respuesta a esta lógica de muerte. Sabemos que tristemente mueren lenguas y tradiciones a diario; así mismo, en este momento, en cada ciudad y municipio del país se cierran teatros, algún artista se cose los labios en señal de protesta y muchas salas de cine o de exposiciones duermen empolvadas un sueño del que tal vez no despierten.

Pero es importante decir que aún en medio de la pandemia y frente a las medidas que han impedido o distorsionado la vida de todas y todos nosotros y de una manera drástica los procesos o proyectos de muchos colectivos artísticos, se ha desencadenado al mismo tiempo un flujo sutil, pero visible, de contra-relatos de vida: narraciones, acciones, gestos, obras, contrafábulas de esperanza que le hacen oposición al gran relato de miedo y a las políticas de muerte que los grandes pode-

res económicos y políticos despliegan, y no sólo a causa de la pandemia, por el planeta entero. Entendemos tales prácticas, modos de hacer, o singulares laboratorios de creación, como formas posibles de resistencia en resonancia con la comprensión que Isabelle Stengers y Philippe Pignarre nos ofrecen de las formas disidentes, diversas, no necesariamente enmarcadas en partidos o ideologías, pero que, desde cada cosmovisión, contribuyen con las luchas anticapitalistas:

grupos en lucha, como las feministas, que han rechazado el orden de prioridades propuesto a nombre de la lucha de clases; como los ecologistas radicales, que han tenido que luchar contra la asimilación de la naturaleza a un conjunto de recursos por valorizar; como los campesinos, que han tenido suficiente de los encantos del productivismo; como los pueblos indígenas, que han tenido que enfrentarse al juicio unánime, que considera sus prácticas como simples supersticiones, etc.¹ (PIGNARRE y STENGERS, 2005, p. 21)

Así mismo, una resistencia particular por medio de redes virtuales se ha fortalecido en este tiempo. A través de plataformas, desde las más sofisticadas hasta las más básicas, artistas consagrados y debutantes han compartido con un público planetario toda clase de expresiones, obras e invenciones. Y en muchos lugares a donde no llega o no funciona internet, la solidaridad, material y simbólica, ha inventado las maneras más sencillas o ha recordado las formas más antiguas de juntarse, apoyarse y compartir.

Para los artistas y los trabajadores de la cultura tal vez este resulta ser también un momento apropiado para revisar lo que hacemos y dentro de cuáles formas de producción. Las preguntas más básicas sobre el qué, el cómo, y el para quién, se hacen relevantes. No se trata, como lo afirma Isabelle Stengers, del regreso a la caverna; pero sí podemos preguntarnos de qué manera evolucionan los modos de hacer arte que no se enmarcan en las lógicas de producción del capital y del consumo. Es bueno de vez en cuando volver sobre ciertas reflexiones e ideas que nos ayuden, justamente, a valorar rutas de creación que por una u otra razón se dan por fuera de los circuitos ya establecidos y legitimados en los ámbitos culturales y supeditados a las llamadas leyes del mercado. Tal vez, asomarse a experiencias artísticas poco visibles, provoque nuevas reflexiones y nuevos aprendizajes.

Este escrito no propone, entonces, un estudio teórico, sino que invita a detenernos en algunos ejemplos de procesos creativos que frente al confinamiento y a la crisis responden con laboratorios de indagación poética, podríamos decir carseros, y dentro de los cuales la relación arte y cuidado, cuidado del otro, de sí, de lo humano y de lo no humano, del entorno y de la comunidad, es fundamental. Estas formas de creación, probablemente sin pretenderlo, interrogan los modelos institucionalizados y nos presentan gérmenes de alternativas artísticas.

¹ "ces groupes en lutte, comme les féministes, qui ont refusé l'ordre des priorités proposé au nom de la lutte des classes; comme les écologistes radicaux, qui ont du lutter contre l'assimilation de la nature à un ensemble de ressources à valoriser; comme les paysans, qui ont assez goûté les charmes du productivisme; comme les peuples indigènes, qui ont eu affaire au jugement unanime qui identifiait leurs pratiques à de simples superstitions, etc..." (PIGNARRE, Philippe., STENGERS, Isabelle. (2005). *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte. 21).

En *La Personne et le sacré (La Persona y lo sagrado)*, un breve y profundo texto de Simone Weil, publicado por primera vez en la revista *Table ronde* en diciembre de 1950 con el título *La Personnalité humaine, le juste et l'injuste (La Personalidad humana, lo justo y lo injusto)* y retomado luego bajo el nuevo título en *Los Escritos de Londres y últimas cartas* publicado por Gallimard, la filósofa francesa medita sobre aquello, más allá de la personalidad, que es sagrado en cada ser humano, para afirmar que "El bien es la única fuente de lo sagrado" (WEIL, 2018, p. 10).²

Es también dentro de esta misma reflexión que Simone Weil entrelaza tres grandes virtudes de lo humano: la verdad, la justicia y la belleza, haciendo inseparables las cualidades éticas y estéticas en su modo de concebir la vida y su dimensión sagrada. Así, el respeto, la escucha de los demás, el cuidado, aparecen no solo como aptitudes o acciones bondadosas sino bellas. La belleza nos dice Simone Weil posee una voz para llamar: "ella llama y muestra la justicia y la verdad que no tienen voz" (WEIL, 2018, p. 59).

Hay en los trabajos que evocaremos ahora una fuerte relación entre el cuidado de la vida y el gesto artístico, entre la verdad, la justicia y la belleza, tal como lo enunciara Simone Weil en sus profundos postulados. En este artículo, nos detenemos en cuatro ejemplos de mujeres creadoras que se caracterizan por cierta levedad, o por un claro desapego en sus modos de producir y de relacionarse, o como prefiere decir una de ellas, de entrar en contacto con eso que llamamos el mundo del arte. Las cuatro, muy distintas entre sí, podrían ser llamadas creadoras viajeras, de largos o pequeños trayectos, o artistas siempre en tránsito, movidas por un espíritu curioso, inquieto e impulsado por el deseo de encuentro con los demás, con los otros, con el mundo.³

María Lucía Castrillón Trujillo nació en Medellín donde estudió comunicaciones y vive en París desde hace décadas. Si bien en Colombia María Lucía estuvo al frente de proyectos audiovisuales reconocidos y en este país consolida su trabajo en el campo audiovisual, Francia es el lugar de una larga inmersión en los lenguajes del cine, y es en ese entre dos, entre París y Medellín, entre Europa y América Latina donde se da el entramado de intereses, de pasiones, de temas y de formas que guían sus trayectos creativos y que están al mismo tiempo vinculados a las preguntas pedagógicas que aborda con los distintos estudiantes que ha ayudado a formar.

Su más reciente película, titulada *Carta a Inger*, nos acerca a una de las más importantes productoras de cine documental del siglo XX, la noruega Inger Servolin, quien fuera junto al legendario Chris Marker, la fundadora de la casa de producción *Slon-Iskra* y la impulsora durante toda su vida de importantes obras cinematográficas en Francia.

La película, de la que no hablaremos en este espacio y que invitamos a descubrir, evidencia entre otras cosas la sensibilidad que comparten estas dos mujeres, la realizadora colombiana y su personaje. Ambas son amantes del cine documental,

² Traducción realizada por la autora de este artículo.

³ Este artículo se apoya en entrevistas personales, realizadas por la autora del presente escrito a cuatro mujeres creadoras y artistas, durante tiempos de confinamiento. Entrevista a Talía Falconi (8 de agosto de 2020), entrevista a María Lucía Castrillón (15 de agosto de 2020), entrevista a Luz Estela Gutiérrez (17 de octubre del 2020), entrevista a Valentina Hincapié Martínez (22 de octubre del 2020).

ambas conocedoras del poder de las imágenes en las luchas políticas de personas y colectivos, ambas discretas para nombrar sus propios logros y dificultades en un campo, como tantos otros, donde los hombres han ocupado el primer plano.

Para la realización de ese hermoso largometraje que no contó con la seguridad que da un apoyo institucional ni la financiación de una o varias casas productoras, o al menos, el acompañamiento de un mínimo equipo, María Lucía apela a su gran deseo de contar la historia de Inger y al vínculo afectivo que la une a ella. Deseo y afecto son las fuentes de la inmensa energía que requiere un trabajo artístico que le llevará años realizar. Podría decirse que una experiencia como esta nos permite confrontar las lógicas conocidas y profundamente incorporadas de las formas de producción cinematográfica y artística.

“Fue como empezar a decir: renuncio a la pretensión técnico-estética y vamos a ver cómo va saliendo, pero es una apuesta en la que hay un gran riesgo y pocos interlocutores que me puedan verdaderamente dar apoyo.”, dice María Lucía sobre el momento en el que decide aventurarse a hacer la película. A la manera de una maestra artesana, María Lucía se dedica con paciencia a la escritura del guion, al rodaje, al montaje e incluso al proceso posterior de difundir su película. Y es, siempre en su apartamento de la Rue de la Reunión en París, y en las largas conversaciones con Paul Pérez, su compañero en ese momento, donde encuentra el punto de vista externo que le permite seguir adelante sin perderse en sus propias dudas sobre el rumbo que iba tomando la película.

Yo creo que no hubiera hecho la película que hice sin el apoyo de Paul. Él oyó mi discurso, mi monólogo, me vio encerrada, desilusionada, ilusionada, triste. Uno pasa por toda esa montaña de sentimientos y además mientras que una idea madura y se toma una decisión u otra y mientras que está al mismo tiempo trabajando para ganarse la vida, pasan meses. Entonces hay momentos en los que es muy importante tener con quien desahogarse, tener un interlocutor que nos haga preguntas, para caer en cuenta de la propia contradicción, de su propio vacío o de su propia certeza frente a una u otra cosa. (CASTRILLÓN, 2020)

En este proceso artístico, la motivación inicial, las dinámicas en las cuales se enmarca, así como la forma de producción que el propio trabajo genera, dependen en buena medida del contacto afectivo, de conexiones de amistad vitales.

Ahora una nueva creación documental ocupa a María Lucía y una vez más la cohesión entre verdad, justicia y belleza enunciada por Weil se revela en su desarrollo. En febrero de 2020 María Lucía, inquieta por la frágil salud de una de sus más entrañables amigas, la compositora productora de música infantil y pedagoga Tita Maya, con diagnóstico de cáncer, decide dejar París para visitarla en Medellín. Tita muere unos pocos días después de la llegada de María Lucía y ella permanece sola en el apartamento de su amiga durante todos los meses del confinamiento decretado a causa de la pandemia.

Esa experiencia que tuve de llegar y asistir y seguir haciendo parte de este momento que es tan sagrado y particular, esta experiencia

tan fuerte e intensa y el ejemplo de Tita y su manera de asumir ese momento, que fue de una grandeza, de una inteligencia y una fuerza impresionantes, me hace sentir agradecimiento con ella. Ella me enseñó muchas cosas, pero en particular con su muerte me dio una lección de vida que sobrepasa el discurso ya sea filosófico, espiritual, tranquilizador. Asistiendo a todo esto, siento que hay algo que pasó por mi cuerpo; cuando digo pasó por mi cuerpo es que hay un entendimiento que no es únicamente racional, teórico, espiritual, ¡no! hay otra vaina, difícil de nombrar, de definir, pero concreta. (CASTRILLÓN, 2020)

Los sentimientos y pensamientos dentro de esa experiencia límite se convierten en el impulso de una nueva película. Estar ahí, junto a alguien querido, presenciar y acompañar sus últimos días, guardar el silencio de un amoroso testigo; comprender la fortaleza, la dignidad y de algún modo la belleza que como un aura sutil, pero real, rodea esa vivencia final, hace ya parte, o de alguna manera instaura el proceso que deviene idea cinematográfica, esta vez sobre Tita. Un documental sobre la coherencia de Tita, a partir de su casa, en relación con sus obras, sobre sus formas de sentir, pensar y hacer y de relacionarse consigo misma, con su entorno, con los seres vivientes, humanos y no humanos.

La película se ha ido imaginando a partir de tres hilos narrativos, o si se quiere tres dimensiones estrechamente relacionadas entre ellas: conversaciones con Lulú, la hija de Tita, las muchas y pequeñas libretas en las que Tita registraba y creaba, y la estadía de María Lucía en la casa de Tita que posibilita el contacto continuo, silencioso, con sus objetos y espacios.

Tita tenía unas libreticas a las que nos les ponía fecha, siempre tenía una en su bolsillo y las otras las iba guardando, libretas de toda la vida, hay por ahí 40 libreticas pequeñas. Muchas ilustradas con *El Principito*... en ellas anota el proyecto que va a hacer o que está haciendo, y con esas libretas se me empieza a revelar de alguna manera la esencia de su pensamiento. Muchas veces esas libreticas son el resumen de un curso que ella recibió o que ella dio, o de un viaje que ella hizo o de un proyecto; o si hay algunas direcciones son contactos relacionados con el momento, o con la idea que tiene en mente y luego hay como una definición muy pedagógico-filosófica de la cosa, la forma en que va a tomar forma su sueño, la estrategia financiera que lo va a concretizar y termina poniendo hasta los nombres de quienes va a implicar en el trabajo, El caso es que se me hicieron evidentes las relaciones de lo que contienen esas libreticas con ciertos objetos de la casa, tal relojito de cristal para ir al ritmo de la situación, el principito, con la oveja en el terrario del balcón con cactus y la lagartija, símbolo de *La tierra es la casa de todos*, el proyecto que creó desde hace más de 30 años; es decir que la casa comienza a hablarme, a revelarme sus más íntimas convicciones y alcanzo a entender mejor su pensamiento y a dimensionar su coherencia. (CASTRILLÓN, 2020)



Figura 1 - Archivo personal María Lucía Castrillón Trujillo, 2020.



Figura 2 - Archivo personal María Lucía Castrillón Trujillo, 2020.



Figura 3 - Archivo personal María Lucía Castrillón Trujillo, 2020.

Muy probablemente la película estará atravesada por particulares vivencias del tiempo. El tiempo de una rica vida, la de Tita, el de los objetos a través de los cuáles emerge poéticamente su memoria y el tiempo en el que María Lucía, con Lulú y Gabriel el padre de Lulú, cineasta también, coescriben la historia animados por el cuidado amoroso de la memoria de Tita. Será además necesario el tiempo para madurar las ideas y materializarlas en la película. La singularidad de esta nueva producción, también basada en los afectos, y por razones distintas a las de *Carta a Inger*, igualmente libre de las presiones que impone la industria, se convierte en celebración de la duración, aquella que permite la atención en los detalles. Un tiempo más dilatado y tranquilo en el cual aflora la verdad y la bondad de la vida posibilitando en la obra artística la potencia de lo íntimo.



Figura 4 - Archivo personal María Lucía Castrillón Trujillo, 2020.

Más al sur, en la ciudad de Quito, la coreógrafa y bailarina ecuatoriana Talía Falconi vive esta época del confinamiento en un pequeño apartamento que heredó de su padre. Talía ha sido siempre una artista nómada y fue casi un azar que los largos meses de encierro los viviera en el espacio que tiene en su ciudad natal. Si bien la formación de Talía como bailarina de danza contemporánea empieza en Ecuador, muy de la mano de los artistas que conformaban el llamado Frente de Danza Independiente, ella viaja desde muy joven, y en Nueva York se certifica en la escuela de Martha Graham antes de continuar estudiando y creando en Francia. Talía ha vivido también en Venezuela y en México y ha presentado sus obras en muchos lugares del mundo, concentrándose durante décadas en un trabajo que de alguna manera va más allá del baile para adentrarse en preguntas sobre las formas poéticas del movimiento.

El movimiento y sus posibilidades es su tema obsesivo, abarca su propia condición existencial. Ella va cambiando de país, de contexto, de casa, de trabajo y se concentra en una observación constante y penetrante de los gestos, aún los más pequeños de la vida cotidiana, antes de ser transformados o extrañados en sus coreografías.

La vida de viajera, de desarraigados sufridos y libertades celebradas, ha llevado a Talía a reconocer profundamente su propio cuerpo como su principal y más íntimo.

mo espacio: “el sitio a la final es uno y en mi caso es mi cuerpo” aclara Talía. Es así como el descubrimiento constante de las posibilidades del cuerpo y el autocuidado como método devienen condiciones necesarias del proceso de creación. ¿Qué pasa con el cuerpo confinado por meses a los espacios de la propia casa? Parece ser la pregunta que atraviesa su más reciente coreografía: una suma de breves ensayos dancísticos donde la vemos como la manzana del poema infantil pasear de la mesa al comedor, y en su caso también al baño, al patio, a la cocina, al armario, a la cama, al jardín, al sillón...

Todos los días, desde finales de marzo creo, a la semana de estar aquí, empecé a hacer estos ejercicios, breves improvisaciones. Ponía la cámara de la tablet, acomodándola con cualquier parapeto hasta encontrar ángulos que me interesaban para grabar. Veía el cuadro, el espacio del cuadro y era el espacio el que provocaba el movimiento. Lo hice prácticamente todos los días, una o dos veces hasta mediados de junio.” “(...) Las improvisaciones simplemente han sido y se convirtieron en una necesidad diaria, de hacer ese ejercicio diario, un contacto con los objetos. Pruebo lo que hay en el espacio, qué apoyos, qué movi­lidades puedo lograr, qué límites físicos tengo; eso del espacio pequeño reducido, qué posibilidades físicas me ofrece y me lanzo a la improvisación. (FALCONI, 2020)

Talía encuentra en el juego corporal una manera de transformar los límites físicos en posibilidades creativas del habitar. Una idea nueva para una mujer nómada que de pronto se encuentra confinada. La calidad del movimiento como pregunta y las exploraciones realizadas desde esa estética del encierro, se convierten en una rutina diaria de cuidado de sí y de las cosas que conforman su casa. La relación con los objetos cotidianos deja de ser conocida, mecánica o solo utilitaria, para transformarse en material de creación.

Uno tiene que medir también la intensidad del movimiento que explora, es decir por ejemplo ahorita mismo que estoy sentada en este sofá pienso que en algún momento hice aquí alguna improvisación. Este sofá está super frágil, la patita se puede romper, entonces yo he tenido cuidado, así como he tenido cuidado también en esos espacios donde hay cosas chiquitas frágiles. No hacía catarsis con el movimiento para explayarme donde todo se puede romper ¿Qué tanta fuerza y qué intensidad puedes poner en el movimiento? Hay puntos en el espacio obviamente como las paredes, apoyos fijos, fuertes, resistentes en los cuales justamente puedes apoyar todo el peso del cuerpo para empujarte y para que eso te dé el impulso para el otro movimiento, pero hay otros lugares que demandan un impulso interno, porque el apoyo externo es débil. Así te apoyas en el impulso de una pequeña parte de la caja torácica y ese movimiento de la caja torácica puede extenderse hasta los dedos; eso va teniendo un sentido de movimiento y va creando una propia dramaturgia desde ahí. Ser además consciente del espacio del cuadro de la cámara, también da como dije un límite de movimiento o la posibilidad de desaparecer y aparecer en ese cuadro o de usar partes de tu cuerpo y de una relación centrada por momentos en el movimiento afectivo, en el contacto con el propio cuarto o la propia cama. (FALCONI, 2020)

De estos ejercicios diarios frente a una cámara no profesional, resulta una serie de variaciones que Talía tituló *Fluctuante*. En estas variaciones en torno a los espacios de la casa, a la materialidad de las cosas y del propio cuerpo en movimiento, se revela una gran fuerza expresiva. El movimiento de hace gesto artístico, danza liviana de las horas y los días; repetición imperfecta que demuestra que en realidad cada instante de vida es nuevo sin dejar de contener las miles de capas de experiencia que lo constituyen.

Impresiona que un estudio aparentemente sencillo, hecho en casa, sin mayores recursos, pero en el cual el cuerpo de despliega poéticamente, nos transporte de esa manera a las posibilidades sensoriales del espacio. La danza nos permite una meditación profunda sobre las cosas, sobre el tiempo y los ritmos de la cotidianidad.

Venían todas estas cosas desde el afecto por el espacio. Por ejemplo, cuando estoy en el patiecito, contaba la relación afectiva fuerte que tengo con las plantas; eso incide en la manera como puedes acercarte a una mata a observarla, a verla con cierto cuidado y cierta delicadeza. He recordado también a mi amiga Lilian que trabaja con títeres y objetos y hablaba "del alma de las cosas"; las cosas han sido parte importante de este encierro y han sido compañía. Sí, todas las cosas han sido como mis compañeras en este tiempo, así como los espacios físicos que me rodean. (FALCONI, 2020)

En estos últimos años Talía ha estado vinculada a la Universidad de las Artes en Guayaquil como profesora de danza contemporánea. La ciudad fue una de las primeras en Latinoamérica en padecer las duras consecuencias de la pandemia. Desde su casa en Quito, ella al igual que tantos profesores en tantos lugares del mundo, continuó dando sus cursos por internet a pesar de las dificultades materiales y anímicas que vivían los estudiantes. La mayoría vienen de sectores muy populares y son de bajos recursos económicos. Experimentar con la danza en su apartamento le dio mayores claridades sobre posibles rutas de trabajo en sus clases. Una vez más su propio cuerpo ha sido el laboratorio de indagaciones que provocan preguntas transmisibles. A continuación, los invitamos, a través del enlace, a conocer *Fluctuante*, la obra que resulta de estas improvisaciones y que el músico argentino Federico Valdés, musicalizó: <https://vimeo.com/407826146> (contraseña: fluctuante).

El cuidado está igualmente en el centro de la vida y las reflexiones de Luz Stella Gutiérrez Henao, artista autodidacta. Luz Stella nació en el seno de una familia numerosa en un barrio bullicioso de Medellín a finales de los cincuenta. Trabajó en tareas distintas y viajó mucho durante años. Su interés por el mundo del arte la llevó primero a la fotografía y después a una exploración más expandida donde los materiales y las formas dependen cada vez de las ideas y los temas que la ocupan. Así mismo, Luz Estela se ha acercado a pensamientos, disciplinas o discursos por épocas y de acuerdo con lo que despierta su curiosidad en un momento particular. De ese modo, el psicoanálisis, algunos textos filosóficos, históricos o literarios han sido para ella temas de meditación.

Cada lugar en el que Luz Stella ha vivido, una buhardilla en París, una pe-

queña casa en una loma popular de Medellín o el apartamento en el que ha pasado los últimos años y que es a la vez hogar y taller de trabajo, ha sido siempre delicadamente dispuesto. La austeridad, la belleza y el disfrute del tiempo cuentan en su mundo y ello se concreta en sus cosas, sus espacios y sus gestos vitales: cocinar, caminar, acoger a viajeros de muchos orígenes, porque en su caso la hospitalidad es una constante. Podría decirse que las ideas de una moral postcristiana, para la cual la solidaridad es una práctica importante, y un hedonismo del ser y no del tener, defendidas por el filósofo Michel Onfray, fueran discretamente encarnadas por Luz Stella sin tener que abanderar de ellas explícitamente.

O más bien, la vida de esta mujer, poco inclinada al consumo, atenta a su entorno y al de los demás y al acecho de sus propios deseos y sus particulares caminos creativos, parece responder, a su suave manera, y al menos de forma individual, al llamado de Guattari en sus *Tres Ecologías*:

Se ha hecho igualmente imperativo afrontar sus efectos [del poder capitalista] en el dominio de la ecología mental en el seno de la vida cotidiana individual, doméstica, conyugal, de vecindad, de creación y de ética personal. Lejos de buscar un consenso embrutecedor e infantilizante, en el futuro se tratará de cultivar el disensus y la producción singular de existencia. (GUATTARI, 2003, p. 36)

En sus deambulaciones por Medellín, y por otras ciudades cada vez que su inestable economía se lo permite, y en sus lentos proyectos artísticos, Luz se dispone a ese despliegue de subjetividad singular afirmada por el pensador francés. Hace un par de años decidió exponer en su propia casa y para algunos amigos que luego invitaron a otros amigos, una obra titulada "Alfabeto para escribir y dibujar en la máquina de coser". La idea de ese trabajo está ligada, como varias de sus exploraciones, al mundo de la infancia; a sus recuerdos de los primeros ejercicios de caligrafía y al recuerdo de su madre sentada trabajando con la máquina de coser.

Creo que yo quería hacer unos tránsitos entre dos maneras de escribir; el bordado en tela y escribir en papel aprendiendo nombres, aprendiendo los nombres de los animales. Haciendo una evocación del momento en el que aprendí a escribir, a cortar, a pegar, a nombrar, a siluetear una figura, recordé que también lo hacía mi mamá con los vestidos que nos hacía cuando estábamos pequeñas. Ella hacía lo mismo que yo, pero con la máquina, la máquina era como el dispositivo, la herramienta que le permitía hacer bordados y paisajes o flores. Sobre los vestidos hacía aplicaciones, después cortaba, pegaba, también a veces nos marcaba las medias, los delantales para el colegio. (GUTIÉRREZ, 2020)

La atención que una niña concentra en su madre, en sus largas jornadas de trabajo y en esa máquina que para ella también nombraba y escribía el mundo, aflora con una particular sensibilidad en el trabajo de Luz Stella. En la exposición, los materiales, todos frágiles: papel, hilos, tambores de cartón, una vieja máquina de coser, invitan a un contacto cuidadoso, con ellos, y también con lo que ellos simbolizan: las memorias de las vidas de tantas familias comunes, sus ritos vitales, su sobrevivencia, los ahora borrosos recuerdos, tristes o luminosos de la niñez.

Identifiqué que esta máquina tenía unas puntadas para bordar y pensé que esas puntadas eran como las consonantes de un alfabeto, y luego recordé que cuando yo estaba pequeña uno hacía recortes de palabras del periódico y formaba frases, era un ejercicio en la escuela. Lo retomé e hice las cinco vocales en papel periódico, ese fue el tránsito al ejercicio de escritura, de caligrafía. Construí un alfabeto entre consonantes y vocales. Entonces recordé también que cuando estaba aprendiendo a escribir siempre era la palabra perro y era el recorte del perro. Así llegué a los “animales de la infancia”, que además eran animales que estaban en la casa también o con los que yo tenía contacto, pero que no tenían nada que ver con esos que yo aprendía a recortar. Esa primera pieza se llamó “Alfabeto”, estaba constituido por las puntadas de la máquina que eran las consonantes y las vocales que eran los recortes de papel periódico.

Otra pieza se llamó “Vocabulario” a partir de una asociación de los dispositivos de la máquina con los de la escritura, por ejemplo, el figurín es la cartilla en la escritura; el pisa-lienzo en la máquina que es la guía, es el renglón en la hoja de cuaderno; el desbaratador, que es el objeto que se usa para desbaratar lo que uno hizo mal en la costura, es el borrador. Entonces así llegué a una serie de sustantivos que tenían una correspondencia en la acción con un dispositivo y luego otra que se llamó “El renglón”, una alusión a lo que marca el límite, yo hice una asociación con los patrones de costura que las mamás tenían en las casas cuando cosían, que recortaban y era el patrón que repetían. En el renglón uno está midiendo para no salirse, porque uno de los objetivos de la caligrafía de la infancia es no salirse del renglón, no salirse, colorear correctamente, en fin, todo ese tipo de cosas. (GUTIÉRREZ, 2020)

El acercamiento a este trabajo que evoca la infancia y las múltiples escrituras que no solo enseñan a nombrar el mundo, sino que escriben sobre nosotros, nos moldean o configuran, abre a la reflexión sobre la manera como ha transcurrido para ella el año de la pandemia.

Luz se turna con dos de sus hermanas para cuidar a la mamá que ahora tiene 93 años. El tiempo se organiza en torno a esa tarea. Ella hace el trayecto entre su casa en el barrio Laureles y la casa de su madre en Calasanz caminando, y luego allá hay una serie de rutinas que convierte en pequeños rituales del acompañar. En su camino hacia la casa materna se detiene a estar con algunos árboles del barrio, árboles que conoce y que le despiertan todo tipo de preguntas, árboles que son el tema central de su nuevo trabajo de creación. Se concentra en la observación detallada de sus cambios, su tamaño, sus colores y sus texturas, en la vida que en ellos transcurre. Y luego en la casa de su madre se encarga de la vida de esta mujer ya

anciana, de su piel delicada, de sus movimientos simples y difíciles, de las ideas que a veces expresa sobre su apego a la vida y el temor a la muerte. Luz Stella toma fotos de los árboles y también fotos de su madre, de instantes anodinos pero cargados de la verdad y de la belleza trágica de lo efímero.

De regreso en su propia casa, las ideas sobre los árboles, amigos silenciosos en medio de unos recorridos que se han vuelto tensos por cuenta de la pandemia y la desconfianza que ella genera entre los transeúntes, y las ideas sobre ese tiempo pausado de la vida de su madre, se van cruzando para dar paso al nuevo trabajo que por ahora se organiza en tres momentos posibles: el patio, el barrio, el jardín botánico.

En el primero yo quiero mostrar un lugar donde hay una taxonomía, unas formas, más bien pequeñas, medianas, contenidas en recipientes al alcance de la mano y que tienen funciones sean medicinales, alimenticias, culinarias, ornamentales; se trata de contar ese universo y las cosas que les pasan a esas plantas. Porque a ellas les dan plagas, unas requieren sol, otras no. Me interesa recrear un lugar articulado por las palabras, un lugar donde hay geometrías, formas, funciones, etc., ese sería el patio.

El otro espacio que digo es el solar o el barrio, serían unos árboles que estarían articulados más a través de los cinco sentidos, sí muy sensorial. He pensado en el mango, el naranjo, los pomos y el guayaibo, que son árboles que están en la esfera del barrio, que en la infancia pasaron más por el tocar, por el comer, por montarlos, por los juegos, y donde los sentidos están ahí completamente desplegados porque uno comió sus frutos, los escaló, hizo columpio, jugó, los olió. Siempre estaban a la vista los mangos en el barrio.

El tercero sería una invitación a un viaje al interior del árbol, si bien ellos son hermosísimos y uno no necesita saber qué hacen, ni cómo lo hacen, quisiera representar todas esas preguntas que me surgen cuando camino y los observo y veo redes de comunicación complejas en sus procesos, autopistas por las que circula la savia en sus tallos y veo sus tipos de piel... Me sigo preguntando cómo evocar todo ese mundo. (GUTIÉRREZ, 2020)



Figura 8 - Archivo personal Luz Stella Gutiérrez, 2018.

Para concluir este breve artículo, resulta oportuno y sobre todo francamente inspirador, deternos un poco en esta afirmación que encontramos en uno de los capítulos de la tesis de grado de Valentina Hincapié Martínez, joven recién egresada del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia: "Por los alcances y magnitudes de la red heterogénea de dispositivos que median económicamente la vida, es difícil pero posible agenciar modos de vida distantes y disidentes de las mediaciones económicas propias del biopoder; y una de estas emergencias es el contacto con la tierra a través de su cuidado y su defensa." (HINCAPIÉ, 2020, p. 25)

Valentina, que vive en el campo, se pregunta en su trabajo por las formas de vida y de resistencia de una comunidad campesina de la vereda Palmirita del Oriente antioqueño. Los habitantes de esta región han sido víctimas del largo conflicto armado de Colombia y desde hace ya algunos años se han organizado para resistir a otras violencias, entre las cuales están aquellas de los proyectos económicos de grandes empresas extractivistas que pretenden despojarlos del agua y así de sus propias formas de existencia.

La joven filósofa se interesa en el pensamiento de Giorgio Agamben y especialmente en algunos conceptos fundamentales como *nuda vida*, *dispositivo*, *máquina antropocéntrica* y *profanación*, y los conecta con las prácticas concretas de los campesinos de Palmirita y con su lucha política, cotidiana y creativa, para defender el agua, los agrocultivos, los animales del lugar y en suma toda vida que no puede ser separada de su forma y que Agamben llama *forma-de-vida*.

Cruzando sus reflexiones filosóficas con una relación horizontal, afectuosa y constante con los pobladores de la vereda Palmirita, Valentina propone:

pensar este problema apelando a formas-de-vida que por la inseparabilidad de su forma son políticamente potentes y dan lugar a una forma específica de devenir comunidad de la cual emergen redes de cuidado entre vivientes *cualsea/quolibet* que se oponen radicalmente al escenario tanatopolítico que dispone la biopolítica. (HINCAPIÉ, 2020, p.28)

Este no es el espacio para dar cuenta de los alcances del trabajo filosófico de Valentina ni de los alcances políticos de los procesos comunitarios de los campesinos de Palmirita, pero una experiencia como esta, mediada además por prácticas artísticas en comunidad, nos permite referirnos a esas otras formas del arte del cuidado y de la relación arte y cuidado que están en el centro de los distintos procesos evocados aquí. Valentina y las y los campesinos de Palmirita tejieron juntos un mural que se convirtió en manifiesto de sus pensamientos y deseos de autoprotección y de protección del cerro *el Chaquiro*, donde nace el agua de todos. Así mismo se sumaron al trabajo compañeras de Valentina que encontraron en el teatro una posibilidad de expresión lúdica de la memoria, dolorosa pero también esperanzadora de la comunidad.



Figura 9 - Archivo personal Valentina Hincapié, 2019.



Figura 10 - Archivo personal Valentina Hincapié, 2019.

Reconstruyendo en nuestras conversaciones el entramado entre prácticas en el terreno y pensamiento filosófico, Valentina evoca la época en la cual se despertó ese interés. Durante buena parte de sus estudios, la teoría crítica y la escuela de Frankfurt atrajeron su atención, pero en algún punto de su carrera se acercó a un grupo de danza contemporánea y el baile reveló la distancia que en ese momento sentía con su propio cuerpo. Después de una fase, diríamos de cierta catarsis, ese reencuentro con el cuerpo sensible fue modificando también sus intereses filosóficos. La posibilidad de adentrarse en una filosofía igualmente rigurosa pero más cercana y orgánica, más vitalista, en el sentido de Spinoza dice Valentina, aparece para ella en el pensamiento de Giorgio Agamben. La danza marca el momento de un giro, un cambio filosófico y un cambio de rumbo hacia un trabajo en el cual los conceptos no se separan de la vida cotidiana. En el trabajo de campo realizado como hemos dicho en la vereda Palmirita, se ponen en relación y en tensión los conceptos de Agamben, las propias preguntas y los procesos de cuidado creativo y de reivindicación de las formas de vida campesina de la comunidad.

Para uno de los talleres iniciales que se desarrollaron en la vereda, Valentina recibe la asesoría de Lucas Muñoz, un artista del Oriente antioqueño. A partir de un trabajo de experimentación con hojarascas y resinas que ella llamo “Una cartografía de texturas” fueron emergiendo memorias cotidianas, fragmentadas, imprecisas, parte de la vida y las tradiciones de las y los campesinos, no sólo ya, o no tanto, recuerdos del conflicto o de los sufrimientos durante la guerra, sino de las cosechas, los saberes sobre las plantas, los nombres de árboles y flores, y sobre todo y además, a pesar de la dificultad del grupo para abordar racionalmente ese gesto, con este se fue creando un puente hacia una relación rica de participación y compromiso con esa segunda parte del trabajo que llamaron “Tejiendo el Chaquiro”.



Figura 11 - Archivo personal Valentina Hincapié, 2019.

Algunos campesinos de Palmirita no leen ni escriben, pero en cambio se dispusieron con mucho entusiasmo a participar en la elaboración del mural tejido. Los más jóvenes escribían, las y los demás bordaban y completaban, y sobre todo, decían durante las conversaciones las frases que querían y en cuáles colores. Con el trabajo experimental de la cartografía de texturas y con esta escritura tejida, Valentina logra apartarse del dominio del logos para abrir la entrada a expresiones propias de la comunidad, a sus voces y maneras de auto relatarse. “Tejiendo el Chaquiro” da cuenta de una escritura campesina sobre el cuidado en sus más grandes alcances: cuidado de la vida toda.

Cerramos entonces con esta cita de Valentina que nombra con claridad este y los demás procesos creativos que hemos querido evocar aquí:

“sostenemos que cuando los hombres, como es el caso de los campesinos y campesinas de Palmirita, viven vidas que tienen como impulso el contacto con la tierra desde su defensa y su cuidado, no solo avivan las posibilidades reales de una profanación de los dispositivos de la máquina antropológica, sino además establecen un horizonte de posibilidad para la tierra misma: para el cerro, para el río, para sus animales, para las montañas. Así, se establece una red de cuidado extensiva a todos los vivientes/*quodlibet* que construye un escenario

no exclusivamente antropológico sino basado en relaciones orgánicas con la vida.” (HINCAPIÉ, 2020, p. 33)

Referencias

GUATTARI, Félix. **Las Tres Ecologías**. Valencia: Pre-textos. 2003. 80p.

HINCAPIÉ, Valentina. **Comunidades en devenir: forma-de-vida y ética del vínculo ontológico contingente** (Tesis de pregrado Filosofía), Universidad de Antioquia, Colombia. 2020.

PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. **La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement**. Paris : La Découverte. 2005. 238p.

WEIL, Simone. **La personne et le sacré**. Paris: Éditions Allia. 2018. 80p.