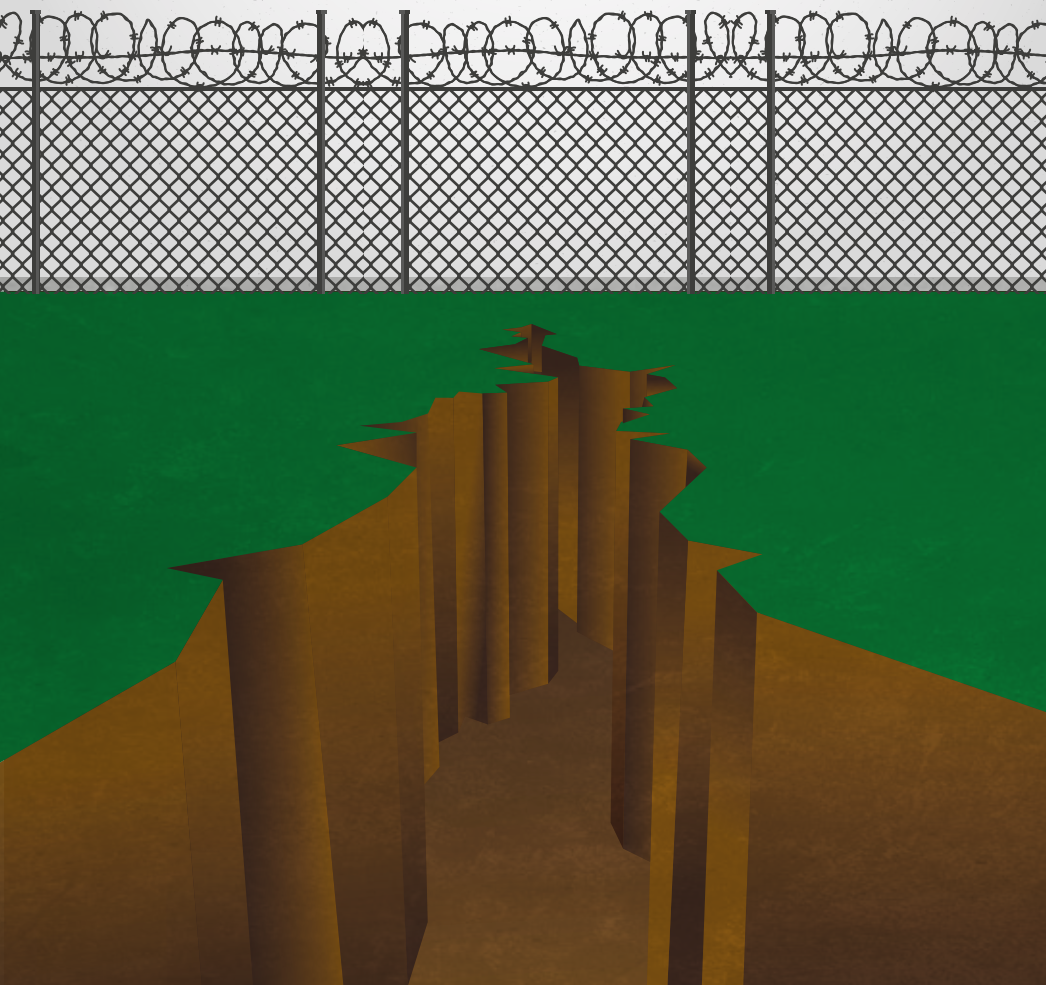


VIDAS, BORDES Y LUGARES DE FRONTERA

PODERES Y RESISTENCIAS EN AMÉRICA

Oscar Armando Jaramillo García
Jhonatan Moisés Curiel Sedeño
Marlen Isabel Redondo Ramírez
(Compiladores)



Vidas, bordes y lugares de frontera

poderes y resistencias
en América

Vidas, bordes y lugares de frontera

poderes y resistencias
en América

Oscar Armando Jaramillo García
Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño
Marlen Isabel Redondo
(compiladores)

AREANDINA
Fundación Universitaria del Área Andina

Jaramillo García, Oscar Armando / compilador

Vidas, bordes y lugares de frontera: poderes y resistencias en América -- / compiladores Oscar Armando Jaramillo García, Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño, Marlen Isabel Redondo -- Bogotá: Fundación Universitaria del Área Andina, 2020.

ISBN (impreso): 978-958-5539-87-7

ISBN (digital): 978-958-5539-88-4

132 páginas : Imágenes, tablas; 25 cm.

Incluye índice

.

1. América – condiciones sociales. – 2. Resistencia civil.

Catalogación en la fuente Biblioteca Fundación Universitaria del Área Andina (Bogotá)

321 – scdd22

Vidas, bordes y lugares de frontera: poderes y resistencias en América

© Fundación Universitaria del Área Andina. Bogotá, marzo de 2020.

© Oscar Armando Jaramillo García, Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño, Marlen Isabel Redondo, Rodrigo Matos de Souza, Ana Carolina Cerqueira Medrado, Yorlandy Andrea Quiñónez Sanabria

ISBN (impreso): 978-958-5539-87-7

ISBN (digital): 978-958-5539-88-4

Fundación Universitaria del Área Andina

Calle 70 No. 12-55, Bogotá, Colombia

Tel: +57 (1) 7424218 Ext. 1231

Correo electrónico: publicaciones@areandina.edu.co

PROCESO EDITORIAL

Director editorial: Omar Eduardo Peña Reina

Coordinación Editorial: Camilo Andrés Cuéllar Mejía, Héctor Alfonso Gómez Sánchez

Diseño de cubierta: Brayan Exias Herrera Gutiérrez

Correo electrónico: bherrera13@estudiantes.areandina.edu.co

Corrección de estilo, diagramación e impresión: Proceditor Ltda.

Calle 1C No. 27A-01, Bogotá, Colombia

Tel.: 757 9200

Correo electrónico: proceditor@yahoo.es

Impreso en Bogotá, Colombia:

Depósito legal según Decreto 460 de 1995.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra y su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método sin autorización escrita de la Fundación Universitaria del Área Andina y sus autores.

BANDERA INSTITUCIONAL

Pablo Oliveros Marmolejo †
Gustavo Eastman Vélez
Miembros Fundadores

Diego Molano Vega
Presidente de la Asamblea General y Consejo Superior

José Leonardo Valencia Molano
Rector Nacional y Representante Legal

Martha Patricia Castellanos Saavedra
Vicerrectora Nacional Académica

Ana Karina Marín Quirós
Vicerrectora Nacional de Experiencia Areandina

María José Orozco Amaya
Vicerrectora Nacional de Planeación y Calidad

Darly Escorcía Saumet
Vicerrectora Nacional de Crecimiento y Desarrollo

Erika Milena Ramírez Sánchez
Vicerrectora Nacional Administrativa y Financiera

Leonardo Sánchez Acuña
Vicerrector Nacional de Tecnología y Sistemas de Información

Felipe Baena Botero
Rector - Seccional Pereira

Gelca Patricia Gutiérrez Barranco
Rectora - Sede Valledupar

María Angélica Pacheco Chica
Secretaria General

Omar Eduardo Peña Reina
Director Nacional de Investigaciones

Carine Beatriz Gómez Angulo
Decana Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Mauricio Alberto Navarro Duque
Director programa de Psicología, Seccional Pereira

Camilo Andrés Cuéllar Mejía
Subdirector Nacional de Publicaciones

Tabla de contenido

Introducción	7
<i>Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño</i>	
<i>Oscar Armando Jaramillo García</i>	
<i>Marlen Isabel Redondo</i>	
Capítulo 1. Entre gramáticas de muerte y agenciamientos colectivos: foco de experiencia dancístico y cuerpos de mil mesetas, morir y resistir en las márgenes	31
<i>Oscar Armando Jaramillo García</i>	
Capítulo 2. Trajetória errante: Formação e drogadição em O Primeiro Terço de Neil Cassady	57
<i>Rodrigo Matos De Souza</i>	
<i>Ana Carolina Cerqueira Medrado</i>	
Capítulo 3. Habitares artísticos de Ana Andrade, Yaneli Bravo y Raúl Moyado en la frontera norte de México	73
<i>Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño</i>	
Capítulo 4. Re-existencias al borde del abismo: Del Norte Bravos Hijos en Colombia	103
<i>Yorlandy Andrea Quiñónez Sanabria</i>	

Vidas, bordes y lugares de frontera: poderes y resistencias en América

Introducción

Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño¹

Oscar Armando Jaramillo García²

Marlen Isabel Redondo³

Las fronteras como lugares que delimitan un adentro y un afuera, y que erigen sentidos del otro como ajeno o extraño, se convierten en espacios disputados, vividos y también transformados por sujetos que viven en bordes territoriales y simbólicos. De modo que lo fronterizo, además de los sentidos ligados a su comprensión geográfica, es posible leerlo también como una condición de existencia, notoriamente presente en países americanos donde las divisiones fronterizas producen una compleja red de acciones y nociones en cuanto a la administración de territorios, prácticas culturales y relaciones de poder.

1. Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud del CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano) y la Universidad de Manizales en Colombia con la investigación *Geopoéticas del habitar en Tijuana. Huellas de la sensibilidad juvenil*, dirigida por la Dra. Ana Patricia Noguera de Echeverri, de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Manizales. Actualmente labora en El Colef (El Colegio de la Frontera Norte), centro público de investigación y posgrado en la ciudad de Tijuana, en el noroeste mexicano. Sus intereses de investigación son jóvenes, arte y fronteras. Correo electrónico: jhonnatan.curriel@gmail.com

2. Estudiante de Posdoctorado en Investigación en Ciencias Sociales. Convenio: Universidad de Manizales – CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano), Universidad Católica Pontificia de Sao Pablo, El Colegio de la Frontera Norte, FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) y CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales). Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Universidad de Manizales - CINDE. Magíster en Ciencias Sociales de la Universidad de Caldas. Magister en Sciences Sociales et Humaines: Education, travail et formation. Université Paris12 Val de Marne. Psicólogo de la Universidad Tecnológica de Pereira. Docente de pregrado y posgrado de las Universidades: Fundación Universitaria del Área Andina, Universidad de Manizales y Universidad Católica de Pereira. Investigador del grupo de investigación PAIDEIA de la FUA (Fundación Universitaria del Área Andina). Áreas de investigación: subjetividad, gubernamentalidad, resistencias y gramáticas sociales. Correo electrónico: ojaramillo5@areandina.edu.co; oscar.jaramillo@utp.edu.co

3. Doctoranda en Ciencias de la Educación, Universidad Cuauhtémoc, México. MBA en Administración de Negocios, Universidad Autónoma de Manizales. Especialista en Pedagogía y Docencia Universitaria, Universidad la Gran Colombia y economista industrial Universidad Católica de Pereira. Investigadora en la Universidad Libre, seccional Pereira. Correo electrónico: isabel.redondo@unilibre.edu.co

Pensar la resistencia en fronteras americanas, entonces, no solo conlleva luchar contra la gran bota que nos aplasta, como ironiza Jesús Martín Barbero sobre la noción convencional de poder estatal (2016), sino que los modos de resistencia en lugares fronterizos también acontecen desde la creación artística, la organización política y comunitaria, frente a espacios y relaciones erigidas desde la división.

Resistir en las fronteras y resistirse a la fronterización de la vida, se torna un desafío cada vez más vigente frente a instalaciones prácticas y discursivas de modalidades de gobierno de la vida, que agudizan sus efectos desde espacios liminares entre países, regiones, ciudades y barrios, demarcando diferencias entre lo aceptable y lo descartable a partir de imaginarios de discriminación, prejuicios y estigmas.

Las fronteras, como construcciones espaciales y simbólicas, dan forma a lugares y prácticas de exclusión y segregación en medio de biopolíticas y necropolíticas situadas, paradójicamente, más allá de las demarcaciones territoriales, lo que devela la necesidad de profundizar en aquellos modos de habitar las fronteras y lo fronterizo, así como las alternativas estéticas, políticas y éticas frente a clasificaciones de lo humano en un juego de jerarquizaciones que estigmatizan e inferiorizan.

Arturo Escobar recupera uno de los enunciados de las *Epistemologías del Sur* (Santos, 2009) para afirmar que ante problemas modernos no es posible plantear soluciones modernas (Santos, 2015). Desde esta clave es posible pensar que las construcciones de la frontera y lo fronterizo también precisan de enfoques-otros que se detengan a meditar sobre cómo sujetos fronterizos producen saberes y formas de ser situadas, que dan cuenta de una coligación entre cuerpo, lugares y relaciones de poder. Por ende, no es solo estudiar las fronteras desde sus prácticas de segregación, producción de la diferencia y efectos de poder, sino resaltar cómo estas son subvertidas y resignificadas por cuerpos que hacen de la frontera y lo fronterizo, no un límite sino una potencia.

El presente libro se construye a partir de un conjunto de estudios situados en tres países del continente americano, cuyas experiencias y temas muestran cómo, pese a condiciones estructurales que delimitan y administran las vidas, en los espacios liminares se gestan formas-otras

de habitar desde los márgenes y revelan cómo, ya sea en la frontera o desde la condición fronteriza, hay cuerpos desplegando alternativas estéticas, éticas y políticas a las prácticas y discursos hegemónicos acerca de estos lugares.

Desde una mirada multidisciplinar y multilocal, los capítulos que integran este libro han sido escritos por colegas situados en Colombia, México y Brasil, desde distintos abordajes y disciplinas ligadas a las ciencias sociales, en busca de ampliar las posibilidades comprensivas de las fronteras y lo fronterizo desde un diálogo de saberes que nutra estos temas en común. En este sentido, cabe enfatizar que la presente obra se ha integrado a partir de capítulos que resultan de distintas investigaciones con enfoques teóricos propios y metodologías diferentes, y que tienen como terreno común la meditación sobre las fronteras y lo fronterizo, desde casos en los que las expresiones y prácticas estéticas también producen formas éticas y posicionamientos políticos. Algunas de las experiencias en este libro dan cuenta de sujetos que hacen del arte y la creatividad su forma de habitar las fronteras, otros que abordan las relaciones y tensiones a causa de la violencia, así como las vidas que transgreden y evidencian un arte de vivir en los bordes.

En un primer momento, se plantea una introducción etimológica como una forma de ubicar la procedencia de estos vocablos que enuncian lo fronterizo. Después, se abordan los estudios de las fronteras desde su comprensión geográfica y territorial, dando paso a lecturas que refieren sobre la producción de subjetividades y construcciones simbólicas en estos lugares. Posteriormente, se problematizan las prácticas, las relaciones de poder y las potencias de los cuerpos que habitan los márgenes, haciendo de la sensibilidad un modo de resistencia que produce efectos y formas existenciales ante las fronteras y fronterizaciones de la vida. Estas entradas permiten trazar una ruta teórica como base a las discusiones consecuentes en los capítulos y también contribuye a perfilar los intereses y los alcances de esta obra, en cuanto a meditar cómo los cuerpos fronterizos habitan estos espacios liminares, haciendo del arte y las expresiones estéticas formas de resistencia que devienen relaciones de poder. Para concluir, se destacan las principales claves y énfasis a modo de síntesis y se añade un breve resumen del contenido capitular.

Esta obra se construye con la intención de invitar a seguir estudiando las comprensiones de las fronteras, en un momento histórico en el que su discusión sigue inclinándose a temas de seguridad como el riesgo y la amenaza, y a la construcción de murallas, pese a su condición como lugar de contacto frente a las formas contemporáneas de poder.

Estudiar fronteras en tiempos de división

Ante sociedades y territorios que parecieran cada vez más divididos, estudiar las fronteras se vuelve una cuestión imperativa en busca de reconocer aquello que nos separa, pero también lo que nos une. En este apartado se despliega el estudio de las fronteras desde dos miradas, la primera en relación con el territorio y las demarcaciones que instala lo humano, y la otra, desde una concepción más ligada a su comprensión en cuanto a creación de subjetividades y producciones simbólicas, en la que lo fronterizo expresa quehaceres, saberes y articula relaciones de poder. Estos dos enfoques dan cuenta de procesos paralelos y prácticas entramadas en lugares caracterizados por la división, pero también signados por el encuentro, la interacción y las relaciones.

Frontera y límite: procedencias etimológicas

La etimología del vocablo ‘frontera’ se refiere a una formación romance del latín cuyo sentido originario da cuenta de “una barrera que se nos presenta de frente y supone la parte frontal de un territorio opuesto, como la parte frontal o fachada de cualquier construcción” (Anders et al., s.f.a). De modo que la frontera alude al inicio de un lugar-otro, “opuesto”; umbral que, de atravesarlo, imprime una diferencia al cuerpo y al espacio en sí. Lleva consigo un revestimiento de otredad ante lo que se sitúa por fuera, aludiendo a su contención y control un filtro ante lo extraño y una capacidad de marcar de modo disímil lo que se sitúa de cada lado. Impide y también identifica, define lo que no pertenece o no tiene manera de trasladarse más allá de la demarcación. La frontera, entonces, como efecto inverso a este sentido de obstáculo, se torna aspiración de cruce, impulso de transgresión, borde que puede ser superado pese a las fuerzas que erigen y producen dicho límite.

‘Borde’ y ‘límite’ también son vocablos que ayudan a profundizar la comprensión de la frontera ya no solo como palabra originaria sino

como concepto expandido. ‘Límite’, del latín *limes*, cuyo genitivo es *limitis*, que literalmente quiere decir ‘frontera’ o ‘borde’, expresa etimológicamente “el sendero que separa una propiedad de la otra” (Anders et al., s.f.b). Uno de los vocablos que se derivan de *limes* es *limitrofe*, combinación tardía del latín *limis* y la raíz del verbo griego *tropheo*, en su variante *trepho*, que quiere decir “volver compacto, nutrir, alimentar, guarnecer”. De modo que la composición *limitrophus*, lo que realmente quiere decir es “lo que nutre o guarnece una frontera”. Según esta fuente etimológica, el significado originario puede encontrarse en el Codex Theodosianus de fines del siglo IV a. C., cuando se designaba a los “campos y tierras atribuidas a los soldados permanentemente destacados en el *limis* o fronteras del Imperio, para su sustento y garantía de sobrevivencia personal” (Anders et al., s.f.c). Es de notar, entonces, que este sentido que aludía a territorios conquistados en los límites del Imperio Romano, posteriormente ha pasado a designar lo fronterizo como lugar *limitrofe* de distinción y separación entre lo conocido y lo otro, mostrando entre líneas la procedencia imperial que ha venido a designar el imaginario y la comprensión de la frontera y lo fronterizo en la actualidad.

Este rastreo etimológico ayuda a mostrar la relación de estos vocablos con prácticas de poder y dominio que siguen presentes. Por un lado, desde su concepción de barrera, frente o fachada ante lo otro, y también, en su significado como lugar guarecido por fuerzas del imperio. Aunque el significado de estos vocablos ha cambiado sustancialmente, en la actualidad, ‘frontera’ y ‘límite’ siguen describiendo demarcaciones de lo humano a través de relaciones de poder y dominio.

Como se verá más adelante, otros estudios ampliarán la comprensión sobre fronteras a partir de enfoques desde las ciencias sociales, pensando las transformaciones en cuanto a su entendimiento y complejidad geográfica, así como la producción de subjetividades y condiciones de vida desde estos escenarios.

La comprensión de la frontera y la producción de lo fronterizo

*La línea fronteriza
Primero fue una piedra*

*Luego una raya de cal
Un cerco de alambre
Un muro más alto que nuestros ojos
Para mí
Sin embargo
Siempre ha sido
Un rosal
Una enredadera
Algo vivo
Pleno de pájaros y cachoras
Algo bullicioso y placentero:
Más hojas que púas
Más vida que muerte
(Trujillo, 2012)*

Este poema nos invita a pensar la diferencia de sentidos a los que acceden quienes instalan una barrera frente a quienes la viven día a día. La frontera que pasa de ser una piedra a un muro, ayuda a situar tránsitos en las discusiones teóricas sobre fronteras, en tanto que la raya de cal, luego convertida en cerco de alambre, muestra la huella de lo humano que demarca y erige la división, hasta convertirla en “Un muro más alto que nuestros ojos”.

Los siguientes versos refieren sentidos que estos lugares adquieren desde la experiencia personal, en la que los límites estatales o nacionales quedan en suspenso y entran en juego las expresiones afectivas y la cualidad relacional de los contactos, pese a su condición dividida. El espacio fronterizo deja de ser una barrera inerte que contiene y repele lo indeseable, y se convierte entonces, en “algo vivo/ pleno de pájaros y cachoras” donde hay “Más hojas que púas/ Más vida que muerte”.

Teniendo presente este poema, la frontera, en su articulación geográfica, diferencia los territorios, y por otro lado, alude a las producciones subjetivas y simbólicas enmarcadas por lo fronterizo, en el que están las interacciones, los contactos y las relaciones afectivas. Ambos sentidos se entretajan y complementan, mas dejan entrever dos claves para meditar en torno a ellas, una comprensiva y la otra sensible.

Horizontes de Francisco Antonio Cano es una pintura en la que está presente la historia de la colonización antioqueña en Colombia. La familia reposando en la altura de las cordilleras, y su anunciada decisión de se-

guir adelante, se vuelve un testimonio de aquellas fronteras naturales que debieron ser recorridas antes de construir un lugar al que pudieran llamar hogar. Esta pintura y la recreación contemporánea de ella, presente en este apartado, ejemplifican gráficamente una de las transiciones en los estudios de fronteras al pasar de una comprensión ligada a la división geográfica, desde los Estados Nación, a los sentidos subjetivos y simbólicos en estos lugares para transitar a un enfoque de seguridad, vigilancia continua y securitización que hoy en día prevalece.

Figura 1. *Horizontes* [Pintura] Medellín, Colombia: Museo de Antioquia.



Fuente: tomado de Cano, F. A. (1913).

El estudio de Hernández y Campos (2015) destaca como uno de los primeros sobre fronteras, identificando los límites físicos y naturales como ríos, montañas, bosques, mares o desiertos; enfoque que encuentra su auge en el racionalismo europeo del siglo XIX, pero que a inicios del siglo XX será replanteado a partir de estudios como los de Albert Brigham o Charles Fawcett, quienes refieren que las fronteras son diversas e irregulares, por lo que no es posible asumirlas como lugares inmutables (1919), y también, que estos espacios, así como podían funcionar como zonas de separación/protección, también constituían zonas de contacto (Fawcett, 1918).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, teniendo como marco las discusiones en torno a la soberanía y el poder de los Estados Nación, el estudio de las fronteras ahondará en sus procesos de construcción,

así como propuestas de tipologías para comprenderlas⁴. Uno de los conceptos que enfatizará la cuestión de la interacción será el de *Borderland* que se refiere a la “región separada por una línea geopolítica donde se encapsulan una variedad de identidades y relaciones formales e informales que no podrían ser comprendidas sin la existencia de la frontera” (Prescott, 1987, citado en Hernández y Campos, 2015, p. 9).

Más adelante autores como Van Houtum (2000) y Anderson y O’Dowd (1999) fijarán su atención en los flujos económicos e interacciones transfronterizas, así como el alcance del concepto *border regions*. De modo paralelo, Paasi (1999) propondrá comprender las fronteras, no solo desde la cooperación económica, sino desde las prácticas e interacciones de los sujetos a partir de la acción sociocultural y los sentidos producidos en estos lugares.

De manera más reciente y, particularmente, después de los atentados a las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001, los enfoques para el estudio de las fronteras se dirigirán a discutir su reforzamiento, profundizando en conceptos como seguridad, riesgo y amenaza, y en los que los desplazamientos estarán determinados por criterios de movilidades legítimas e ilegítimas, y monitoreadas en función del cálculo de riesgo que representan (Amoore, 2006). Desde estos enfoques, las fronteras geopolíticas pasaron a ser *networked borders* (Rumford, 2006) que instalan estrategias virtuales de medición del riesgo/amenaza, más allá de los puntos de control fronterizo (Hernández y Campos, 2015). Comprensión que se enlaza con la propuesta de Etienne Balibar de pensar a las fronteras del siglo XXI con las propiedades de heterogeneidad y ubicuidad, siendo que “las características funcionales que caracterizaban a las fronteras ya no se encuentran en los espacios fronterizos, sino que se localizan dondequiera que se encuentren dispositivos para controlar el movimiento de ideas, personas o mercancías” (Balibar, 2002, citado en Hernández y Campos, 2015, p. 12).

4. Hartshorne (1936) propondrá tres categorías respecto a las fronteras: como a) antecedente, es decir, la cualidad del territorio previa a su denominación como frontera; b) subsecuente, relacionada con los patrones de asentamientos humanos; y c) superimpuesta, instalada por un grupo de poder externo sin considerar las relaciones sociales preexistentes. Por otro lado, Boggs (1940) hará referencia a las fronteras físicas (marcadas por la naturaleza); geométricas (líneas establecidas por meridianos y paralelos independientemente de la geografía o topografía); antropogeográficas (reconocidas a partir de las relaciones sociales y culturales previas); y complejas o compuestas, que incorporan las características anteriores. Para conocer más clasificaciones en las discusiones de la frontera, ver Hernández y Campos (2015, pp. 7-23).

Hernández y Campos (2015) permiten situar el tránsito de los estudios sobre fronteras desde su condición territorial ligada a la naturaleza, pasando por su cualidad como espacio cambiante y de contacto, su alcance como punto de cooperación económica, interacción sociocultural, y también, desde su transformación y reforzamiento a partir de lecturas en torno al riesgo y la amenaza de flujos y movibilidades que será necesario regular, administrar, o bien, impedir.

Por otro lado, los estudios que profundizan la comprensión subjetiva y simbólica de la frontera mostrarán prácticas, discursos y escenarios en los que acontece lo signado como fronterizo, dejando de ser solo una denominación territorial para pensarse como un entramado de sentidos, subjetividades y afectos desde estos bordes.

Gloria Anzaldúa (1987) introducirá el concepto de pensamiento fronterizo y *borderlands* para referirse a las tensiones y resistencias que acontecen en espacios geográficos susceptibles a la mezcla y la hibridez, como sucede en la frontera de México con Estados Unidos, en donde personas de ascendencia mexicoamericana vivirán a partir de mundos simbólicos contrastantes, haciendo emerger una condición mestiza que se imprimirá como rasgo cultural de los cuerpos que existen entre dos países, dos lenguajes y todo tipo de fronteras cotidianas como la raza y el género⁵.

Los conceptos de Anzaldúa, serán retomados por Mignolo (2003) y Grosfogel (2007) para fundamentar un pensamiento fronterizo crítico y decolonial, en el que lo fronterizo designará una alternativa epistémica a los relatos modernos instalados desde la colonialidad para la comprensión del otro no europeo anglosajón, potenciando lo subalterno como discurso de emancipación emergente⁶.

5. Una de las discusiones que estuvo presente en los debates sobre fronteras en la década de los noventa se dio a partir del libro de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (1990), en el que llama a ciudades como Tijuana o Nueva York 'laboratorios de la posmodernidad', en alusión a su condición heterogénea y cambiante frente a los procesos de globalización y sus visibles efectos en espacios fronterizos.

6. Otro concepto útil es el de 'Prácticas de fronterización', en Carla Briones y Carlos del Cairo (2015), que se refiere a las diversas maneras en las que los colectivos sociales marcan un adentro y un afuera, en correlato con la diferenciación 'nosotros-otros'.

Uno de los estudios más influyentes en torno a la comprensión de las fronteras lo aporta Marie Louise Pratt (1992) al introducir el concepto de 'zonas de contacto' como crítica al concepto colonial de las fronteras como demarcaciones de trasfondo imperialista. Este concepto redefine los lugares signados como fronterizos desde la colonialidad, situándose al margen de los imaginarios de dominio que se han producido en torno a estos espacios y los sujetos en ellos. Autores como Tomás Ybarra-Frausto recuperan el concepto de 'zonas de contacto' para discutir "la construcción de nuevos sitios (no necesariamente geográficos) en los que múltiples voces, negociaciones, préstamos culturales e intercambios son desplegados" (Ybarra Frausto, 2011, citado en Iglesias, 2011, p. 176).

En relación con esta última perspectiva, Norma Iglesias Prieto estudia la frontera de México con Estados Unidos y destaca la producción artística de exponentes situados en ambos lados de la línea fronteriza, prácticas que comprende a partir del concepto de transfronteridad/*transbordering*. Para Iglesias la dualidad de la frontera, asumida como espacio geográfico y no solo como espacio simbólico, genera relaciones sociales más intensas y diferentes, argumentando cómo:

Es precisamente esta condición dual de la frontera —geográfica y simbólica— lo que la permite convertirse en un laboratorio social. Sin embargo, es importante señalar que la frontera geopolítica no siempre sostiene este tipo de elevada interacción. Esto depende del nivel de intercambio e interdependencia que existe entre cada lado, así como la cantidad de frecuencia, intensidad, direccionalidad, y los cruces e interacciones materiales, simbólicas, sociales y culturales. Esto es lo que llamo el nivel de transfronteridad/*transbordering*. Un nivel mayor de transfronteridad presupone un grado más intenso de interacciones, cruces y responsabilidad con "el otro lado", que en cambio, también asume más riqueza cultural, contenidos y complejidad de identidades situadas. [...] un mayor nivel de transfronteridad también genera una manera más compleja de comprender y representar la frontera. (Iglesias, 2011, pp. 176-177)

El concepto de 'transfronteridad' ilustra los distintos niveles de contacto, interacción o ausencia de la misma, en personas que habitan espacios fronterizos, y también cómo los sentidos de la frontera geopolítica

son resignificados desde las prácticas, relaciones y producciones, que en este caso, tienen como fundamento lo afectivo. Del mismo modo y en relación a este último punto, desde sus estudios sobre jóvenes en la frontera norte de México, para José Manuel Valenzuela Arce:

Pensar las identidades juveniles desde la frontera México-Estados Unidos o desde cualquier límite entre Estados nacionales requiere reconocer los escenarios fronterizos como espacios fértiles para la generación de formas culturales originales y la recreación de culturas cargadas con nuevos significados. (Valenzuela, 2014, p. 27)

La comprensión de la frontera, desde estudios que destacan la producción de subjetividades y lo simbólico, revela la trama de interacciones y tensiones que ocurren pese a las demarcaciones y los discursos de seguridad y amenaza que mantienen la división física del territorio. Resaltando lo afectivo, la sensibilidad y lo relacional como condición de vida de los sujetos que habitan en los límites.

Como se ha mostrado, la comprensión de la frontera estará configurada por el anclaje a su noción geográfica y las relaciones territoriales, pero atravesada por agenciamientos que van más allá de lo territorial para situarse en la conformación de subjetividades, sentidos simbólicos, prácticas y discursos en los que lo fronterizo deja de ser asumido como división y entra en juego su potencia como zona de contacto.

El cuerpo entre/contra las relaciones de poder: entre disciplinas, gubernamentalidad y necropolítica

Cuerpos espacios y poderes

En medio de este escenario de problematización entre sujetos y fronteras, nombrar el cuerpo es ir más allá del organismo, es decir, trascender, sin olvidar, anatomía, fisiología y carne. Por lo tanto, hablar de cuerpos hace referencia a formas posibles, capaces de fuerzas, potencias y simbologías, pero que también pueden ser sometidas a ejercicios de poder, conocimientos y saberes (Foucault, 1984). De este modo, el cuerpo es una elaboración de orden socio-histórico, tensado en medio de relaciones de poder asimétricas, constituidas por estrate-

gias, fuerzas, discursos y potencias. Aquellas que vienen desde lo social instituido con el fin de reproducir lo normativizado, o bien, crear nuevas formas requeridas por los objetivos del poder imperante, en este sentido, cuerpos cosificados, mutilados, jerarquizados, expuestos, despotenciados, cuerpos para el mercado, normalizados. Por otro lado y sin asumir una libertad absoluta, pero tampoco un dominio total, cuerpos que juegan en sus constituciones desde diferentes coordenadas vitales, por ejemplo, aquellos que hacen del arte su modo de existir: cuerpos danzantes, vibrantes, cuerpos que se fugan, cuerpos anómalos afirmados, heterogéneos; se ejercitan y esfuerzan en múltiples resistencias que abren la puerta a lo posible.

Luego bien, los cuerpos son habitantes: se encuentran existencialmente arrojados a espacios que no son blancos ni neutrales, más bien, están producidos y diseñados bajo intereses específicos. Los espacios socio-históricos, locales, globales y fronterizos están pensados estratégicamente para la conducción de la conducta, para el gobierno de las subjetividades y de los cuerpos. Entonces, estos escenarios creados, en los que transita la vida y la muerte, el dominio, la hegemonía pero también la resistencia y la re-existencia, como invención de modos alternos de vida al poder, son un campo más o menos abierto de posibilidades que se mueve con tasas estratégicas de costo-beneficio, que calcula cuánta vida y cuánta muerte puede tolerar y permitir. Allí, se conduce la conducta y la forma de la vida, se ponderan sus posibilidades, se estructura el campo posible de acción y ser de los otros (Foucault, 1988), es una cuestión política y ontológica.

Por consiguiente, los cuerpos están en gran medida espacializados, territorializados, puesto que habitar los espacios “es llevar ya las huellas de unas relaciones de poder que establecen límites, estructuraciones, posibilidades, olvidos y silencios” (Mendiola, 2009). Se le impone a los cuerpos lo que pueden hacer, pensar, decir, portar, figurar y performar. Se hallan en:

[...] el marco de un régimen de relaciones que acotan el campo de lo posible a través del modo en que quedan organizados las trama de hábitos que entrelazan al habitante con el hábitat en el que se halla inmerso [...] este habitante transido de límites que implementan en su habitualidad formas de hacer y pensar a cuyo

través se plasman formas de estar en los espacios, de ocuparlos, de relacionarnos con lo que nos rodea, con lo que nos habita. (Mendiola, 2009, p. 39)

Las relaciones entre cuerpos y territorios son dinámicas, diversas, en algunas ocasiones los cuerpos son territorializados por los espacios, es decir, se construyen relaciones que los vinculan con estos. Se trata de inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales. Consiste finalmente, en producir líneas de demarcación y de jerarquías (Mbembe, 2011) en las que también aparece la clasificación de las subjetividades y los cuerpos marcados desde la geopolítica, la biopolítica, la racialización, la clase social, la subalternización y el género.

Frente a estos escenarios, hay otros espacios en los que los cuerpos logran re-territorializar los lugares, resignificándolos en medio de ejercicios colectivos en los que los cuerpos se reinventan, se multiplican y repotencian, quebrando las jerarquías y el estigma, re-imaginando sus relaciones con la tierra y con los poderes en ejercicio. Con esto han querido hacer más igualitarios aquellos derechos diferenciales para distintas categorías de esas subjetividades encarnadas y buscando lecturas que respeten la multiplicidad de posibles en las que se puede devenir cuerpo.

De esta manera, la relación espacio-cuerpo no es algo que está, sino que se construye, no deja de construirse y de relacionar otros espacios y otros cuerpos de modos disimiles. Las fronteras son así, espacios en donde esta relación se tensa constantemente, se reconfigura, son escenarios agonísticos entre la vida, la muerte y la resistencia a no ser gobernado desde la asimetría, a no ser inferiorizado por estar de un lado de la frontera. "Habitar el espacio es habitar una topología compleja que siempre está atravesada por relaciones a través de las cuales se dirime el modo en que quedamos emplazados y entrelazados" (Mendiola, 2009), por lo que para los sujetos situados en fronteras o atravesados por lo fronterizo, devenir cuerpo no solo es un asunto meramente individual, sino colectivo y relacional.

Los modos del poder en la producción de cuerpos

En los últimos siglos de historia occidental, las sociedades y con ellas los cuerpos, han estado sometidos a diferentes tipos de relaciones de fuerza, entre ellas el poder soberano, disciplinario, gubernamental y necropolítico. En primera instancia, el poder soberano aparece concentrando el ejercicio de la fuerza y la violencia: por ejemplo, un rey o dictador, y frente a él, el súbdito “no esta por pleno derecho, ni vivo ni muerto. Desde el punto de vista de la vida y la muerte, es neutro, y corresponde simplemente a la decisión del soberano que el súbdito tenga derecho a estar vivo o eventualmente, a estar muerto” (Foucault, 2006). Es el derecho de hacer, morir y dejar vivir, en el que la posibilidad de matar se puede ejercer a nombre del soberano; en este caso, el cuerpo queda expuesto, es el escenario del cuerpo supliciado, sobre el cual recae toda la asimetría de la fuerza, el teatro del terror sobre la corporalidad.

En segunda instancia, aparece la disciplina con los espacios de encierro, como la cárcel, la escuela y la fábrica. Una forma de poder particular que se nombra también como anatomopolítica, ya no es el cuerpo a desmembrar o mutilar, es un cuerpo pensado en términos de normalidad y utilidad, ubicado en un espacio-tiempo en el cual debe obedecer y/o producir, como lo plantearía Foucault:

[...] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman... lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo [...]. El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. (Foucault, 1984, pp. 32-33)

Lo cual permite afirmar que este tipo de sociedades que se articulan bajo el blasón de los dispositivos de encierro, de las instituciones totales que buscan disciplinar, quieren que esta disciplina esté dada en el cuerpo, en lo que es, hace, dice, en sus movimientos, en su habilidad, todo en relación a un sistema normativo definido, constituyéndose así una anatomopolítica que quiere ejercer un poder sobre el cuerpo que le permita hacerlo sujeto de su estrategia.

En una tercera instancia habrá que considerar la gubernamentalidad como una forma de ejercicio del poder en la cual se construyen espacios reglados de conducción de la conducta (Foucault, 1988), gramáticas sociales (Jaramillo, 2018) como sistemas de reglas de juego que quieren generar ciertos modos de existencia, sin ir directamente sobre el cuerpo o el sujeto sino sobre las reglas de juego en que se enmarcan sus posibilidades de llegar a ser. De este modo, hay que pensar, en primera instancia, el cuerpo como algo que se produce-constituye, es decir, es gobernado por medio del gobierno de unos hombres sobre otros, pero también puede ser objeto del gobierno del sujeto sobre sí, de una forma reflexiva (Foucault, 1988), el cuerpo como forma y territorio de resistencia; aunque no se puede perder de vista, que en ciertos ordenes de poder se puede conducir al sujeto a intervenir sobre sí mismo para transformarse en razón a unos fines que no son los suyos (Castro-Gómez, 2010). En tal sentido, cuerpos sometidos a un poder sutil que seduce, situando la idea de la capacidad de modelarse y diseñarse a sí mismo de forma libre, autónoma y de acuerdo con sus propias decisiones, el cuerpo como una construcción propia, que finalmente no lo es. No obstante, el sistema de reglas de juego del capitalismo neoliberal marca lo deseable en diferentes espacios socio-históricos, el cuerpo bello según los cánones hegemónicos, el cuerpo atlético, el cuerpo saludable, al momento que da entrada a otros tipos de cuerpos, siempre y cuando puedan tener cabida y posicionamiento en la dinámica del mercado.

Luego de referenciar estas disímiles modalidades de ejercicio del poder que tocan al cuerpo de diferentes maneras, no se puede entender necesariamente que la una suceda a la otra, sino que más bien, estos tipos de poder que aparecen en momentos distintos en la historia, no se eliminan los unos a los otros, en los que, siguiendo a Serres (1995), hay que pensar una concepción del tiempo que sustituya el motivo canónico de la flecha del tiempo por una espiral que funciona por conexión y superposición de tiempos, estrategias y dispositivos diversos. Aquí, vale la pena comprender las modalidades de poder que se articulan en los espacios de frontera, generados por formas de zonificación que ligan espacios y cuerpos, que les otorgan o retiran derechos y los jerarquizan. Emergen en medio de estas articulaciones elementos como la necropolítica y las neo-soberanías (Jaramillo, 2018) que son formas que, en gran parte, retoman al territorio y al cuerpo como presa de sus modos de ejercicio del poder.

En esta línea, la necropolítica que plantea Mbembe (2011; 2012) emerge como una forma de poder, desde una lógica de la excepcionalidad de una soberanía (neo)liberal-(neo)colonial, que instrumentaliza la existencia humana posibilitando la destrucción de cuerpos y sujetos considerados superfluos. Un tipo “de política en que la política se entiende como el trabajo de la muerte en la producción de un mundo en que se acaba con el límite de la muerte” (Mbembe, 2012) y se le propaga como posibilidad para unos sujetos definidos diferencialmente. En medio de este accionar, los cuerpos quedan expuestos a aquellas prácticas sociales que producen y gubernamentalizan unas formas de vida que quedan entramadas en una situación de indefensión, de desnudez (Mendiola, 2017). De esta suerte, aparece en Mbembe la alusión a la *nuda vida* y el *homo sacer* de Agamben, que se refieren a la vida que sale del ámbito del *bios*, vida cualificada, enmarcada en lo socio-jurídico, y es puesta en el lugar de la *zoe*, vida vuelta dato biológico, vida animal fuera de la política (Agamben, 2013). En este espacio de la *nuda vida* es en el que emerge el *homo sacer*, aquel al que se puede dar muerte sin que de ello se generen consecuencias jurídicas o políticas; deviene un ser liminal, excluido de lo social pero incluido en una violencia irrestricta (Mbembe, 2011).

Por consiguiente, lo necropolítico aparece con gran fuerza en los espacios marcados por muros divisorios, ejércitos vigilantes, drones, policía de fronteras, coyotes y francotiradores que van sobre los cuerpos, les convierten en mercancía, en invasores, en *homo sacer*; pero también pateras que se hunden en el Mediterráneo con cientos abordo: vidas perdidas en el mar, otros flotando, espacios de *nuda vida* multiplicados. En este mismo escenario, emigrantes que cruzan la frontera, llevados a campos de refugiados en Turquía o Grecia, expuestos a condiciones precarias, privados de derechos, cuerpos y sujetos descuidados (Urteaga y Moreno, 2015), propensos a condiciones de un hacer-dejar-morir que no elimina directamente, pero crea el medio para que ello suceda. La muerte como una política que entra en los cálculos de los Estados, coaliciones y uniones del Norte Global, ejercida sobre aquellos provenientes de las fronteras del Sur Periférico o como lo llamaría Mbembe (2016) de esos espacios marcados por el devenir negro del mundo, espacios fronterizos de precarización radical de la existencia humana.

De otro lado, aparecen las neo-soberanías (Jaramillo, 2018), formas de poder estrechamente ligadas a las necropolíticas, pero que quieren nombrar elementos que muestran configuraciones emergentes en la actualidad del poder soberano. Con lo cual pueden mencionarse formas de la violencia contemporáneas, atravesadas por organizaciones criminógenas narcotraficantes, paramilitares de extrema derecha, como ha sido en el escenario colombiano o incluso algunas guerrillas que han operado la violencia y la muerte de manera efectiva. Estas formaciones que pueden ubicarse, siguiendo a Reguillo (2010), en el registro de lo paralegal, entendidas como aquellas organizaciones que no tienen un *modus operandi* de entrada y salida, sino que se posicionan en los territorios buscando imponer sus reglas, hacen que en espacios rurales y urbanos se marquen fronteras generadas por este orden paralelo, muchas veces construyendo líneas divisorias, fronteras invisibles marcadas por lo letal. Cruzar de un barrio a otro se convierte en pena de muerte, ingresar en territorios dominados por ciertas estructuras paralegales puede llevar al secuestro o la desaparición. Fronteras internas en la ciudades o países marcadas por violencias contemporáneas que castigan, encierran, torturan, mutilan y desaparecen.

Cuerpos que resisten

No puede olvidarse, en medio de un panorama que parece desalentador, que si bien al cuerpo le pueden quitar o disminuir su potencia los poderes que quieren limitar su multitud, mientras este exista, su condición ontológica inmanente, viviente, simbólica y habitante, implica que no solo es sometido a las fuerzas y los discursos, sino que también puede producirlos, en tanto que da vía a otras condiciones ético-políticas. En este sentido, el cuerpo también es lugar de resistencia y de transformación y puede devenir cuerpo sin órganos como lo plantea Deleuze:

La constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos” [...] se define solamente por zonas de intensidad, umbrales, gradientes, flujos. Este cuerpo es tan biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y deshacen los agenciamientos, él carga las puntas de desterritorialización de los agenciamientos o las líneas de fuga. El varía (el cuerpo sin órganos del feudalismo no es

el mismo que el del capitalismo). Si lo llamo cuerpo sin órganos es porque se opone a todos los estratos de organización, a la del organismo pero también a las organizaciones del poder. (2007, p. 119)

De tal manera, es central comprender que un cuerpo normalizado y/o cosificado puede devenir cuerpo sin órganos, lo cual implica reconocer que los cuerpos, incluso en las situaciones más ominosas, pueden llevar a cabo acciones sobre sí mismos y sobre los otros para buscar mutaciones; unas que puedan convertirse en líneas de fuga que rechacen o expulsen de sí aquello que les somete. No es que el cuerpo, por el simple hecho de ser, se transforme, sino que lleva ligado a sí el devenir como posibilidad, luego bien, esta posibilidad requiere ser activada, constituida desde agenciamientos colectivos o trabajos de sí sobre sí reflexivos. Desplegar las potencias de las que es capaz un cuerpo, buscar una vida que valga la pena ser vivida, un cuerpo que no quiere ser gobernado de esa forma, para esos fines, por esos poderes, requiere de prácticas situadas. Unas que se movilizan entre el cuidado de sí como elaboración de éticas reflexivas que abran espacios de libertad sin perder de vista la construcción solidaria, hacia el otro, con aquel que se co-habita y co-construye.

A manera de síntesis, a partir de la discusión propuesta en este apartado, es posible destacar en primer lugar la procedencia etimológica de los vocablos que enuncian la frontera desde su comprensión como límite u obstáculo, que deja entrever la producción de una espacialidad que establece un adentro y un afuera y desde la que se construyen sentidos de la diferencia y la otredad. A su vez, este rastreo etimológico permitió situar la procedencia de vocablos como 'límite' o 'límitrofe', cuyo origen está anclado a prácticas imperialistas en Occidente, en cuanto a la administración, defensa y conservación de los territorios conquistados. Por lo que ambos sentidos permiten indagar su procedencia original, pero también qué tanto de estas comprensiones siguen actualizándose y recreándose en el presente.

La introducción de los estudios sobre fronteras pasará de su comprensión geográfica y territorial como límites entre Estados-Nación, a estudios centrados en los intercambios económicos y sociales que acontecen en regiones fronterizas, así como las relaciones y prácticas culturales que configuran la cotidianidad en dichos lugares. Por otro

lado, también se incluyeron algunos abordajes mayormente discutidos durante las últimas dos décadas, en los que comienzan a ser visibles temas relativos a las seguridad fronteriza, las fronteras biométricas y aquellas vías que indagan en torno al desplazamiento de la infraestructura fronteriza de los Estados, más allá de los límites territoriales. Por último, en dicho apartado se introdujeron algunos de los estudios que meditan las fronteras como productores de subjetividades específicas, enfoques teóricos críticos, así como conceptos como el de zonas de contacto, que enfatiza en la construcción de fronteras, no necesariamente situadas, sino como lugares susceptibles de ser transformados y resignificados por los cuerpos que los habitan, siendo uno de estos ejemplos las expresiones artísticas.

Luego bien, se hace referencia a una categoría que sirve como coordenada de reflexión y antesala a algunos de los capítulos del libro en los cuales tomará importancia, de este modo se alude al concepto de cuerpo, el cual se comprende en medio de una producción socio-histórica ligada a relaciones de saber-poder-gobierno-verdad. En esta medida, el cuerpo que se hace, deshace y rehace en los espacios de fronteras, es un cuerpo que habita el espacio ligado a tensiones particulares que lo sitúan inmerso en estrategias de gobierno de la vida, de gestión de lo viviente, que implica en muchos de estos escenarios el despliegue de necropolíticas o bio(tanato)políticas, en la cuales la muerte hace parte del cálculo requerido para mantener en orden los espacios. En este sentido, los cuerpos se encuentran territorializados, espacializados, lo que hace que ciertos territorios y ciertos cuerpos carguen el estigma histórico de la exclusión y la inferiorización, para estos cuerpos se erigen fronteras difíciles de franquear. No obstante, el cuerpo, en tanto que forma surcada por potencias, es una posibilidad permanente de resistencia, así las prácticas artísticas, los modos de cooperación, las colectivizaciones, desdoblan las líneas del poder, crean las líneas para que allí nazcan otros modos de vida. La relación de frontera sobre cuerpo y cuerpo contra frontera, son relaciones agonísticas marcadas por la muerte y la re-existencia, en las que el cuerpo que resiste para mantenerse vivo y vivir de otra forma emerge como modo de reafirmación de la existencia ante fuerzas que dividen y excluyen.

Finalmente, a modo de conclusión, puede afirmarse que pensar la frontera desde sus definiciones, sus genealogía y sus transformaciones en lo semántico y en lo efectivo permite reconocer un territorio de

múltiples posibilidades que se instala en el *inter* de países y ciudades. Es allí, que emergen subjetividades, cuerpos y colectivizaciones que se enfrentan a este espacio: en ocasiones logran resignificarlo, reconstruirlo; en otras, sobrevivirlo; y en otras, ninguna de las anteriores. Es entonces, hacia estas historias y estos procesos a los cuales este libro se encuentra enfocado, con la intención de poder seguir pensando que hay mundos posibles que se crean en los espacios del en medio y del *inter*, en los que la cooperación, la colectivización que da potencia a los cuerpos, son procesos para seguir invitando a la transformación y la re-existencia que dignifique la vida.

Contenido capitular

Los capítulos que integran esta obra fueron escritos por especialistas de Colombia, México y Brasil con formación en ciencias sociales y vinculados a universidades e instituciones de educación superior en los tres países. Por lo que este libro está conformado por una diversidad en formaciones, lecturas y experiencias, desde diferentes contextos en el continente, que dan cuenta de un conjunto de búsquedas epistémicas sobre la frontera y lo fronterizo desde distintos lugares de enunciación.

El capítulo uno, “Entre gramáticas de muerte y agenciamientos colectivos: foco de experiencia dancístico y cuerpos de mil mesetas, morir y resistir en las márgenes” de Oscar A. Jaramillo G., da cuenta de un grupo de jóvenes en Las Brisas, un barrio situado en la periferia de la ciudad de Pereira en Colombia, quienes, a través del arte y la danza, configuran gramáticas de intensidad que resisten las formas de violencia y poder que demarcan sus vidas.

El capítulo dos, “Trajetória errante: formação e drogadição em o primeiro terço de Neil Cassady” de Rodrigo Matos de Souza y Ana Carolina Cerqueira Medrado, meditan desde Brasil en torno a una de las figuras más influyentes de los poetas beatniks en Estados Unidos, Neal Cassidy, quien sería la inspiración de las obras literarias más representativas de esta generación. El estudio se centra en una de las pocas obras publicadas de manera póstuma, con referentes biográficos so-

bre la infancia y adolescencia de Neal y cómo desde muy joven tuvo que lidiar con situaciones al límite y en los bordes del sueño norteamericano.

El capítulo tres, “Habitar artísticos de Ana Andrade, Yaneli Bravo y Raúl Moyado en la frontera norte de México” de Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño, medita en torno a los sentidos de habitar que construyen tres jóvenes artistas en la ciudad de frontera de Tijuana, México, a partir de sus obras artísticas. El estudio se articula desde un enfoque ambiental que profundiza la discusión del habitar y piensa el arte de estos jóvenes como formas de *aísthesis* relacionales que están presentes como huellas estético-afectivas que permanecen, dando cuenta de formas de habitar mundos históricos como los que se producen en lugares fronterizos.

El capítulo cuatro, “Re-existencias al borde del abismo: Del Norte Bravos Hijos en Colombia” de Yorlandy Andrea Quiñónez Sanabria, está situado en la ciudad fronteriza de Cúcuta en el Norte de Santander en Colombia, quien estudia los dispositivos artísticos desde la Fundación Cultural y Social 5ta con 5ta Crew, un colectivo conformado por jóvenes que se dedican a la promoción de actividades artísticas y culturales en contextos atravesados por condiciones violentas y expresiones de muerte que acontecen en lugares liminares. Mostrando, a través de sus experiencias y acciones, prácticas y formas estético-afectivas desde las que aprenden a re-existir.

Las vidas, experiencias y lugares a las que nos trasladan estos capítulos, tienen el propósito de seguir estudiando las fronteras en sus diferentes comprensiones y las vidas que existen desde ellas.

Referencias

Agamben, G. (2013). *Homo sacer: el poder soberano y nuda vida*. Valencia, España: Pre-textos.

Amoore, L. (2006). Biometric borders: Governing mobilities in the war on terror. *Political Geography*, 25,336-351.

Anders, V. et al. (s.f.a). *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Etimología de Frontera. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?frontera>

Anders, V. et al. (s.f.b). *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Etimología de Límite. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?li.mite>

Anders, V. et al. (s.f.c). *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Etimología de Limitrofe. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?limi.trofe>

Anderson, J. y O'Dowd, L. (1999). Borders, border regions and territoriality: Contradictory meanings, changing significance. *Regional Studies*, 33(2), 593-604.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The new mestiza*. San Francisco, Estados Unidos: Aunt Lute.

Balibar, E. (2002). *Politics and the Other scene*. Nueva York: Verso.

Barbero, J. (Agosto, 2015). Trabajo presentado en el seminario Ser joven hoy en Medellín, en la Semana de la Juventud de la Alcaldía de Medellín, Medellín.

Brigham, A. (1919). Principles in the determination of boundaries. *Geographical Review, American Geographical Society*, 7(4), 201-219.

Briones, C. y Del Cairo, C. (2015). Prácticas de fronterización, pluralización y diferencia. *Revista Javeriana*, 80(80).

Boggs, S. (1940). *International Boundaries: A study of boundary functions and problems*. Nueva York: Columbia University Press.

Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad: Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Colombia: Siglo del Hombre Editores.

Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas*. Valencia, España: Pre-textos.

Escobar, A. (2015). *Sentipensar con la tierra*. Medellín: UNAULA.

Fawcett, C. (1918). *Frontiers: A study in Political Geography*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Bogotá: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. En H. Dreyfus y P. Rabinow, *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica* (pp. 241-257). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Foucault, M. (2006). *Defender la sociedad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

Hartshorne, R. (1936). Suggestions on the terminology of political boundaries. *Annals of the Association of American Geographers*, 26(1), 56-7.

Hernández, A. y Campos Delgado A. E. (Coords.). (2015). *Líneas, límites y colindancias. Mirada a las fronteras desde América Latina*. Guadalajara, México: El Colef/CIESAS.

Iglesias, N. (2011). Coming and going. Transborder visual art in Tijuana. En R. Blanco y R. E. Urquijo-Ruiz (eds.), *Global Mexican Cultural Productions* (pp. 175-196), Nueva York: Palmgrave-Macmillan.

Jaramillo, O. (2018). Gramáticas sociales en los márgenes: formas de gobierno de la vida en el Barrio Las Brisas de la Ciudad de Pereira. *Revista de Sociología y Antropología: Virajes*, 20(1), 149-174.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.

Mbembe, A. (2012). Necropolítica, una revisión crítica. En E. Chávez y E. Ježik, *Estética y Violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas* (pp. 130-139). México D. F., México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: NED Ediciones.

Mendiola, I. (2009). *Rastros y rostros de la biopolítica*. Barcelona: Anthropos.

Mendiola, I. (2017). De la biopolítica a la necropolítica: La vida expuesta a la muerte. *Eikasia: Revista de filosofía*, 75, 219-248.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Edición AKAL.

Paasi, A. (1999). Boundaries as social processes: territoriality in the world of flows. En D. Newman (ed.), *Boundaries, territory and postmodernity*. (pp. 67-88), Londres/Portland, Inglaterra: Frank Cass Publishers.

Pratt, M. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México D. F.: FCE.

Prescott, J. (1987). *Political frontiers and boundaries*. Londres: Allen & Unwin.

Reguillo, R. (2010). La in-visibility resguardada: Violencia(s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso. *Diálogos Transdisciplinarios en la Sociedad de la Información* (vol. 2, pp. 33-43).

Rumford, C. (2006). Theorizing Borders. *European Journal of Social Theory*, SAGE Publications. 9(2), 155-169.

Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI.

Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra.

Trujillo Muñoz, G. (2012). Poema *La línea fronteriza*. En U. Stabile (ed.) *Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos. Poesía en la frontera norte de México*. México D. F.: México: UNAM y Baile de Sol.

Urteaga, M. y Moreno, H. (2015). Corrupción e impunidad versus Justicia y derecho en México. En J. Valenzuela (coord.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona: NED ediciones.

Van Houtum, H. (2000). An overview of european geographical research on borders and border regions. *Journal of Borderlands Studies*. Association for Borderlands Studies. XV(1) 57-83.

Valenzuela, J. (2014). *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana, México: El Colef.

**Capítulo 1. Entre gramáticas de muerte
y agenciamientos colectivos: foco de
experiencia dancístico y cuerpos de mil
mesetas, morir y resistir en las márgenes**

Oscar Armando Jaramillo García

Introducción

Las prácticas artísticas se conciben como un modo de creación¹, que no es el único, pero que lleva a su punto extremo la capacidad de invención de coordenadas mutantes, y en algunos casos, inauditas e impensadas. Entonces, el arte logra dar cabida a procesos de creación para auto-afirmarse como foco existencial, como máquina auto-poiética (Guattari, 1993). En este sentido, hay que hacer énfasis en que uno de los puntos fundantes que asume y marca este análisis, es la relación del arte con la subjetividad, en tanto este es vehículo para crearla y transformarla, ello en línea del último Foucault:

Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte ya solo tenga relación con los objetos y no con los individuos o la vida; y también que el arte sea un dominio especializado, el dominio de los expertos que son artistas. Pero ¿no podría la vida de cualquier individuo ser una obra de arte? ¿Por qué un cuadro o una casa son objetos de arte, pero no nuestra vida? (Foucault, 2015, p. 350)

Por ello, también se ligan en este caso las prácticas artísticas con la posibilidad de constituir modos de vida estéticos, asumirlas como una alternativa que pueda llegar a desplegar artes de vida. Sin embargo, para puntualizar en esta vida como obra artística, vale la pena retomar a Deleuze (2007) para aludir a que el pensamiento que afecta la vida no surge de la nada y en este punto concuerda con Foucault (2015), es acontecimental, de una característica particular, pues los acontecimientos desencadenan una especie de violencia sobre el sujeto; le hacen pensar, por consiguiente, en una relación de fuerza en medio del afectar y ser afectado o mejor: en el no dejarse afectar de una forma total por los modos de gobierno contemporáneos.

1. Se comprende que las prácticas artísticas no van a ser siempre un modo de resistencia o creación, también pueden devenir en formas de gobierno de unos seres sobre otros, no obstante en este caso en particular, el fenómeno va a mostrar la pertinencia de la clave propuesta.

Ahora bien, en este marco, la experiencia artística que se aborda en el capítulo está situada en uno de los barrios de las comunas² de los sectores populares, considerada dentro de las más complejas³ de la ciudad de Pereira, capital del departamento de Risaralda, Colombia. El barrio Las Brisas es en donde se encuentra un grupo de practicantes de danza que ligan su filiación a una fundación de arte llamada Formarte y al colegio Compartir Las Brisas. De este grupo se toman los dos fundadores e instructores principales de la fundación, tres docentes del colegio, y tres estudiantes miembros de la Fundación Formarte⁴, los cuales conforman la unidad de trabajo de la investigación.

Esta aparición del arte, en este contexto, no es un elemento menor que surja de la improvisación, es una historia que data de los inicios de la vida en el barrio desde 1995, pues desde esas fechas fueron llegando ONG que empezaron a impulsar la formación artística en niños y jóvenes; organizaciones que hoy ya no están, pero lograron un proceso del cual sus ecos llegan hasta estos días. Como bien lo dice uno de los profesores instructores de la Fundación Formarte: “yo fui uno de los productos que dejaron esos procesos, y cuando ellos se fueron entendí que alguien tenía que seguir llevando a cabo el trabajo, que no podía quedarse allí, que aquí había talento a montones” (P.F.F.G.D.1). Esto hace que se canalice y enfoque el trabajo desde lo que será finalmente la Fundación Formarte, que como iniciativa social, tiene más de siete años y como fundación cuatro. Desde allí, se da lugar a muchos procesos que desembocan en la danza y el teatro. La participación por parte de niños y jóvenes en el grupo es muy importante, hoy se mantiene un promedio de 95 participantes en sus diferentes grupos, el base, juvenil y prejuvenil, sin contar los que ya no están, como dice unos de

2. Pereira cuenta en la actualidad con 19 comunas y 610 barrios. Dentro de este esquema la comuna Villa Santana está conformada por 14 barrios.

3. Se prefiere usar el término ‘complejo’ en lugar de ‘vulnerable’ – el cual es el término con que los documentos administrativos nombran el lugar – con la intención de no realizar una nominación que niega la posibilidad de agencia de las personas que allí habitan, sin desconocer con ellos, situaciones difíciles y en ocasiones precarias a nivel social, que se viven en esta comunidad.

4. Estos participantes aparecen en el texto con las siguientes convenciones: Participante uno de la Fundación Formarte, género femenino P.F.G.D.1; Participante dos de la Fundación Formarte, género femenino P.F.G.D.2; Participante tres de la Fundación Formarte, género masculino P.F.G.D.3; Participante cuatro de la fundación formarte – formador, género masculino P.F.F.G.D.1; Participante cinco de la fundación formarte – formador, género masculino P.F.F.G.D.2; Participante seis, docente de la Institución Educativa compartir las Brisas, género femenino D1.I.C.BR.; Participante siete, docente de la Institución Educativa compartir las Brisas, género masculino D2.I.C.BR.; Participante ocho, docente de la Institución Educativa compartir las Brisas, género masculino D3.I.C.BR.

sus profesores: “por aquí han pasado muchos niños y jóvenes de Las Brisas, unos se quedan en proceso largo, otros están un tiempo y se retiran, pero se puede decir que la Fundación ha tocado a la mayoría de la juventud del barrio y ha descubierto muchos talentos” (P.F.F.G.D.1).

Dicha institucionalización del proceso ha logrado la permanencia y conversión en un lugar de proyectos de largo aliento, que además de empezar a alentar una vida consagrada al arte, pues ensayan por lo menos ocho horas a la semana⁵, también saca a los participantes de un mundo cerrado y logra mostrarles otras coordenadas geográficas, culturales y vitales, como lo plantea uno de los instructores: “por las invitaciones a diferentes concursos hoy muchos de los muchachos conocen gran parte del departamento y varios municipios del país, saben que hay más que Las Brisas, más que Pereira, que el arte es un lenguaje universal” (P.F.F.G.D.1). De este modo, se les abre el mundo, enseñándoles que el arte es más que un hobby, puede transformar la vida, con lo cual se componen agenciamientos particulares que modifican los discursos y también las sujeciones. En medio de esta identificación de talentos, sucede que lo inédito, convierte la experiencia de la Fundación en una productora de otros modos ontológicos, pues permite que la subjetividad pueda devenir bajo otras formas.

De esta manera, el análisis en particular se dirige a las relaciones, cruces y redes que se constituyen entre prácticas artísticas y modos de subjetivación, desde la experiencia particular de la danza. Esto se quiere ver de modo específico en las gramáticas sociales, en tanto reglas de juego sociales, códigos de sentido amplios que operan como condiciones de posibilidad en la producción-constitución de estas subjetividades. Igualmente, se interroga por las formas de subjetivación en clave de una ético-política de artes menores en espacios cotidianos, para comprender en qué modo las artes dancísticas, en escenarios precarizados por la gubernamentalidad neoliberal, se fugan desde la intensidad de fuerzas desplegadas en los cuerpos.

5. Los ensayos de la Fundación Formarte se realizan, generalmente, lunes y sábados en la tarde con encuentros de cuatro horas. Cuando tienen concursos la labor se intensifica, pudiendo llegar a ensayos todos los días. Son dos los instructores que coordinan: uno que es su fundador, como se muestra en la cita y el otro que viene apoyándolo hace aproximadamente tres años. La labor en Formarte es *ad honorem* por parte de los instructores; los niños y jóvenes, los que pueden, solo aportan una cuota mensual de cinco mil pesos con la que pagan el salón comunal. Sus indumentarias son fruto de dineros que han recolectado en rifas, bingos, bailes, y algunos los han conseguido gracias a su participación y triunfos en concursos o su presentación en el marco de eventos.

Mecanismos de exclusión

Las Brisas es un barrio que se pensó dentro de un diseño biopolítico específico, es decir, con un interés fundamental de gobierno de la población, según objetivos concretos de administración de la vida (Foucault, 2006). En este caso, pensado bajo una estrategia para ubicar en la periferia a poblaciones que se consideraban como peligrosas, aquellos que habitaban a finales de la década de 1990 la galería del centro de la ciudad de Pereira, como habitantes de calle, personas con conductas adictivas, trabajadoras sexuales y algunos que requerían reubicación debido a las condiciones de las viviendas. Como lo plantea una de las participantes: “uno tiene que imaginarse Las Brisas como un barrio que fue pensado, como un espacio de segregación especial, un espacio alejado en donde habitan, y en su tiempo habitaron, muchas de las personas de aquí de la Plazoleta del Victoria” (P.F.1). (DP.2.)

Esto muestra la puesta en ejercicio con sus matices, de lo que fue el modelo de la lepra como elemento particular en la conformación de este espacio. Así, el modelo opera en tanto:

La exclusión de la lepra era una práctica social que implicaba, en principio, una partición rigurosa, una puesta a distancia, una regla de no contacto entre un individuo (o un grupo de individuos) y otro. Se trataba, por otra parte, de la expulsión de esos individuos hacia un mundo exterior confuso, más allá de las murallas de la ciudad, más allá de los límites de la comunidad. Constitución, por consiguiente, de dos masas ajenas una a la otra [...]. Por último, esta exclusión del leproso, implicaba la descalificación —tal vez no exactamente moral, pero en todo caso sí jurídica y política— de los individuos así excluidos y expulsados [...]. En síntesis, se trataba, en efecto de prácticas de exclusión, prácticas de rechazo, de marginación, como diríamos hoy. Ahora bien, ésa es la forma en que se describe, y creo que, en la actualidad, la manera en que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los pobres. (Foucault, 2001, p. 51)

Desde esta lógica, el modelo funciona sin que el sujeto que se excluya sea un leproso, pero ello no quiere decir que quien se expulsa a la periferia de la buena comunidad no sea leído en términos de sujeto

peligroso; su aislamiento se convierte en una medida que pasa por 'el desarrollo, la estética y la seguridad' de las ciudades. De tal modo, estas prácticas discursivas y no discursivas continúan validando el que se lleve al habitante de calle, al desplazado, a minorías étnicas, reinsertados, personas que habitan en zonas de riesgo y/o invasiones, al mismo lugar, como sucede en Las Brisas y sectores aleñaños. Con lo que se les denomina, por parte de las instituciones de sectores vulnerables y peligrosos de la ciudad, y se hace aceptable para muchos que ese sea el lugar en donde deben ubicarse. Luego, este sujeto llevado a la periferia no se excluye de las relaciones de poder, del gobierno de unos hombres sobre otros, se entiende a pesar de su alejamiento, parte de lo social. Esto y su caracterización, como proclive al desorden y la criminalidad, lo hacen objetivo de la intervención, que irá sobre la seguridad, la población y el espacio físico que habita.

Estrategias gubernamentales, nuda vida y políticas de muerte

De parte del Estado surgen otras maneras de gobernarlos, de conducir su conducta como población y como sujetos. Aparecen campañas de salud sexual y reproductiva, con lo que se quiere afectar una natalidad para que no sea desmedida, buscando controlar que los pobres no se reproduzcan demasiado y así no crezca mucho la carga para el Estado, manteniéndose sin desbordar el foco de peligro. Se generan campañas de salubridad con el interés de regular contagios, epidemias o pandemias, también campañas de promoción y prevención contra el consumo de sustancias psicoactivas con el fin de intervenir morbilidad y mortalidad que puedan afectar y congestionar sistemas de salud y orden público.

A lo anterior, se suman otras formas de gobernar la población, técnicas de acción a distancia, que inciden sobre las reglas de juego. "Una aceptación parcial y tácita del homicidio y la violencia, el narcomenudeo, la prostitución, el hacinamiento, la desnutrición infantil, las carencias estructurales del sector, sin ser exhaustivos" (D3.I.C.BR). Entonces, la táctica que aparece en medio de estas gramáticas sociales podría nombrarse, apoyándose en el concepto de estado de excepción de

Agamben (2013). Por tanto, en un inicio, este estado de excepción, más que hacer uso de una fuerza extrema y sostenida, hace que emerja el abandono como un ejercicio de poder estatal que abre sus ojos a medias. De tal manera, el sujeto abandonado en este caso, pierde en alguna medida su lugar de sujeto de derecho, el pacto social muy a menudo cede en medio de estos espacios y para estos sujetos. Aquí, un abandono que sirve a ciertos cálculos económicos, políticos y estratégicos de la gubernamentalidad del capitalismo neoliberal, pues no le requiere un gasto excesivo en términos monetarios, tampoco una confrontación permanente y al mismo tiempo deja que la problemática se mueva en ciertas márgenes de tolerancia.

Con ello, esta forma particular de excepción tácita y calculada, que toma cuerpo en Las Brisas y sus barrios aledaños, se traduce en la generación de *nuda vida* (Agamben, 2013), vida en la que derechos políticos, jurídicos y morales quedan en entredicho, pueden suspenderse. Así, para este territorio que se analiza, aparece el sujeto abandonado en el que la ley no siempre opera; el Estado no tiene una gran presencia, se deja a los sujetos de estos territorios desprotegidos. Aparecen entonces, en muchas ocasiones, como dato biológico, como cifra de mortalidad (Urteaga y Moreno, 2015).

Por esto, hacer que emerja la *nuda vida* por retiro intermitente de la fuerza estatal, genera una excepción que hace que los sujetos se conviertan en *homo sacer* (Agamben, 2013): la figura del derecho romano que configura un sujeto al que se le puede matar sin cometer homicidio y a la vez es insacristable desde el punto de vista ritual. Es decir, está excluido de la condición jurídica que aplica a los otros hombres y al momento todos le pueden dar muerte (Salinas, 2014), lo que hace que la *nuda vida* del *homo sacer* le abra espacio a las políticas de muerte en medio de las gestiones de la vida. Esto lleva a una pérdida particular de garantías de derecho consagrados al ciudadano, pues si la nación habla de la *isogonía* en tanto los nacidos iguales, y ello da entrada a la *isonomía* como igualdad ciudadana (Álvarez, 2013), es posible decir que hay unos más iguales que otros en relación a los derechos y a poder conservar su vida, o por lo menos a que sea protegida con más denuedo. En efecto, nacer en Las Brisas y sus aledaños es verse en el punto de poder transitar cualquier día al que sólo es *nuda vida*, al que se puede ser sacrificado sin que las fuerzas estatales hagan algo por garantizar su derecho a vivir en tanto que igual en la diferencia.

De esta suerte, es en estos 'lugares de mala fama' con hombres de 'mala fama', en los que se nace en cualquier parte, de cualquier manera y se muere en cualquier parte de cualquier cosa, lugares en donde el ejercicio del poder define quién tiene importancia y quién no la tiene, quién puede ser fácilmente sustituible y quién no (Mbembe, 2011).

La paralegalidad y el narcotráfico buscan conducir la vida

Hay que considerar que en Pereira y zonas aledañas, existe una banda criminal dedicada al narcotráfico a gran escala y también al narcome-nudeo, cuyo nombre es La Cordillera. Una de sus zonas de presencia es el barrio Las Brisas y sus aledaños, en donde se convierte en uno de los elementos que se inserta de manera dinámica en el orden de las prácticas propias del lugar. Así, estas estructuras delinuenciales aprovechan el abandono en que se ven sumidos estos escenarios para re-territorializarlos y colonizarlos bajo sus propios objetivos y formas de conducir la vida acorde a sus fines. Esto empieza a evidenciarse en unos de los apartes discursivos de una de las participantes:

La forma que tiene La Cordillera, sobre todo en Las Brisas, es que se convierte en una ley también dentro del lugar, no simplemente son sujetos que expenden y coordinan, sino que se meten mucho más en la vida de la gente, en la vida cotidiana. [...] no es que sea normal, lo que pasa es que ellos también han creado un régimen de seguridad. [...] sí, una de sus estrategias es generar seguridad en la comunidad, para que la comunidad tenga aceptación hacia ellos. (P.F.1)

En la línea de esta cita, las formas narcotraficantes para la ciudad de Pereira y sus zonas aledañas como el Norte del Valle del Cauca, han pasado a ser ya, hace un buen tiempo, parte de la trama social. No son, entonces, elementos esporádicos o que se den en selvas o montañas, no son sólo ilegalidad, son paralegalidad (Reguillo, 2010), es decir, se encarnan en la cotidianidad de sectores de la ciudad, instalando un sistema de reglas sociales y de conducta. Estas fuerzas controlan, en muchas de sus características, los territorios, y son capaces de operar

a espaldas o en complicidad con la misma ley, en todo caso operando más allá de lo legal. Allí, ellos son parte, juez y verdugo en una “trilogía que lejos de desafiar las normas jurídicas, las leyes, en tanto ellas no son parámetro o unidad de medida, funda sus propios marcos de operación y sentido” (Reguillo, 2010). Lo cual va más allá de la anomalía, creando unos nuevos regímenes de gobierno que se basan en un tipo de relaciones saber-poder no estatales, pero operativas y vigentes, con lo cual marcan de manera definitiva las formas de hacer de sus habitantes; y, que al mismo tiempo se tocan con el *homo sacer*, aquel a quien se puede dar muerte, pues quien no acate las nuevas normas pondrá en riesgo su vida.

A lo anterior hay que agregar, que no sólo se muere por no cumplir las normas de la banda criminal, también se muere por pertenecer a ella. Si bien hay un cierto margen de tolerancia, esto no quiere decir que en ningún momento se den operaciones de choque para no permitir un desfase de estas maneras criminógenas, lo cual hace que quienes están vinculados a La Cordillera, que son en su mayoría jóvenes del sector, entren en la posición de objetivos militares legítimos para las fuerzas públicas estatales. Se hace relación a la Directiva 003 sobre crímenes de guerra de la Fiscalía General de la Nación (2015)⁶. Así, se lleva a cabo un claro proceso de desciudadanización, y en esta ocasión, sí juega bajo el modelo de estado de excepción tradicional, en el cual se saca a sujetos del espacio de la vida política en comunidad resguardada por los derechos y se le sitúa en el lugar de la *nuda vida*, pues sus derechos son suspendidos, se le convierte en *homo sacer*, pues para las fuerzas militares regulares es válido darles muerte y no recibir castigo por ello. Del mismo modo, esta excepción, no solo afecta a los cuerpos que son vaciados de derecho por la misma ley (Urteaga y Moreno, 2015) en términos de la criminalización, sino que también pone en situación de excepción a aquellos que están cercanos, de los cuales su ‘destrucción incidental puede ser inevitable’.

6. En su sentido **genérico** el término ‘combatiente’ hace referencia a las personas que, por formar parte de las fuerzas armadas y de los grupos armados irregulares, toman parte en las hostilidades, no gozan de las protecciones contra los ataques asignadas a los civiles. [...] La necesidad militar que una parte, sujeta a las leyes de la guerra, aplique cualquier cantidad y tipo de fuerza para someter militarmente a la parte contraria, con el menor gasto posible de tiempo, vida y dinero [...]. Permite la destrucción de la vida de los enemigos armados y de otras personas cuya destrucción sea incidentalmente inevitable (p. 17).

Rostros fijados

Sobre las personas que habitan este escenario social recaen discursos que generalizan, no hay un reconocimiento de la diferencia y es aquello que transita en medio de la prensa y los imaginarios sociales, lo que en gran medida, le da un determinado sentido a Las Brisas y sus sectores aledaños. Con esto hay un discurso que busca exhortar los peligros de lo diferente y en ese modo lo clasifica y lo excluye, con lo que se considera por supuesto que los discursos están operando relaciones de poder, pues en esta situación vale concebir el "discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica en la que los acontecimientos del discurso encuentran su regularidad" (Foucault, 2002). No obstante, este modo de ordenamiento del mundo de lo mismo y lo otro, de lo cercano civilizado y lo bárbaro desmesurado e incontrolable, opera en esta ocasión produciendo lo diferente, ya no para llevarlo a un territorio de exclusión, porque ya se encuentra allí. Esta vez, el despliegue de las fuerzas enclavadas en los saberes y las relaciones de poder le producen un rostro a estas subjetividades. Como lo plantea uno de los docentes del lugar:

Ser de Las Brisas tiene muchas implicaciones que rondan en el imaginario social de la gente, a pesar de que hay como tanta diversidad se le pone casi a todos el mismo rostro, el rostro de lo diferente, pero diferente no en términos positivos sino diferente negativo, despectivo, peligroso. Entonces ligado a Las Brisas están las caras del terror, de la muerte, de la pobreza de la prostitución, es la verdad muy complicada la manera en que la gente de fuera significa a las personas de Las Brisas, las fija en una sola identidad de la que es difícil escapar, porque luego no les van a dar trabajo por ello, los van a mirar con recelo, los taxis no van a querer hacer carreras al sector. (D3.I.C.BR)

En esta clave, se nota que los modos de clasificación valorativa, y en ello las formas de exclusión, ponen en funcionamiento una máquina abstracta de rostridad (Deleuze y Guattari, 2010). Esto hace que las fuerzas, que desde allí se despliegan, busquen apoderarse, explotar y dominar estas subjetividades, dándoles un rostro, forzando un sentido. Aparecen la producción de rostros para las gentes de Las Brisas como cuentos de terror, esa modalidad de rostrificación es la de la

muerte, el crimen, la sordidez y la miseria; sucede una territorialización del ambiente diseñado, sobre el rostro, ambiente 'maldito-gente maldita'. Se sitúa el rostro en función del paisaje, no es que desde un inicio no hayan estado juntos, pero la máquina de rostridad hace que todo aquel que nazca en este territorio sea marcado con ese rostro, el de lo otro negativo.

Rostros desconocidos y perder el rostro, más allá de la gramática de muerte

Ahora bien, no obstante a estas condiciones, emergen también unas 'gramáticas de vida' que poco a poco van a permitir otros sistemas de reglas de juego social, tal vez no hegemónicos, que hacen que otros modos de vida empiecen a verse en el horizonte, que muestran alternativas de subjetivación y que, en medio de este juego de fuerzas, entran para romper con gran potencia las sujeciones de las gramáticas de muerte que se arraigan con tanta intensidad en este medio ambiente artificial. De este modo, se hace alusión a la entrada en escena del arte en el barrio Las Brisas y hablando de manera más puntual, la fundación de arte Formarte con todos sus integrantes, que hace más de siete años han llevado a cabo una labor que posibilita el que en el barrio existan otros rostros y aún algo más allá de esto. Planteado por una de las participantes:

También hay quienes han empezado a construir otra visión del mundo, por decirlo así, como de tener expectativas y que han logrado salir porque las mismas instituciones que han intervenido, de alguna forma sí les han ayudado; digamos Formarte, que es decir, si tú tienes talento puede hacer tal cosa, tú no te puedes quedar así toda la vida, cargas con una historia pero hay que ir avanzando. (D1.I.C.BR.)

En este sentido, la aparición del arte y todo lo que esto implica, crea unas posibilidades que van fisurando las miradas anquilosadas, los rostros que se han querido petrificar. Ya no hay un solo rostro, la Fundación Formarte y sus miembros, en medio de los atuendos, las posiciones, los maquillajes y los relatos, logran que el rostro se vaya hacien-

do menos identificable por los patrones anteriores, se instaura una gramática de vida alterna. Con ello, empieza a verse la línea de fuga, transgresión de los límites de la normalidad para situarse en lo impensado para este espacio. Pues, tal vez no es tan difícil llegar a imaginarse a un sujeto trabajador, honrado y solidario en Las Brisas, uno que quiera ‘salir adelante’, pero para quienes saben del lugar, por medio de la prensa y desde el discurso colectivo negativo y más fortalecido, no es posible que este barrio sea un crisol de talentos artísticos. Por lo tanto, el arte encarnado en este espacio por Formate y todo lo que de allí se desprende se encamina a una acción ético-política que tiene que ver, ya no con hacerse un rostro, sino con perderlo:

Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino [...] que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados por el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos. (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 176-177)

En este sentido, quienes participan con más fuerza, vínculo y determinación en esta experiencia de subjetivación tan particular, van más allá de lo que para ellos es común y devienen en danza, en intensidades particulares, en medio de vestimentas que los llevan de una geografía a otra, de unas posiciones y movimientos a otros, pasando por muchos rostros, aquellos que como artistas van produciendo, pero también aquellos que socialmente van deshaciendo. Tal vez en un momento determinado salgan de esos juegos, de estos espacios de huida, de no captura en una única identidad, pero mientras vivan la intensidad de lo artístico, irán en medio de fugas y mucho más que rostridad agenciada por máquinas de poder, advendrán cuerpos.

La danza operando sobre el cuerpo forma

Entonces, se ha podido vislumbrar que es la práctica artística un territorio de extrañamiento de los más íntimos de la subjetividad y de sus

propias formas, y que también emerge como posibilidad crítica a los modos dominantes de los diferentes espacios sociales. Estas prácticas, en tanto productoras de fuerzas y dada su potencia, tienen una naturaleza caótica que no da soporte a la forma, sino que la desorganiza, para ser pasaje a unas nuevas coordenadas ontológicas. Todos estos elementos van llevando al espacio particular del cuerpo que emerge como una singularidad densa en el ámbito de procesos de subjetivación, en lo que hay que decir y ello se va a ir tejiendo con mayor amplitud, que no todos los cuerpos van a ser cruzados por el arte de la misma manera; no será la misma intensidad de las fuerzas la que se produce en la práctica artística para todos los que llevan a cabo estas formas de hacer tan particulares, entonces no todo cuerpo pasado por el arte es igual a otro, no toda práctica artística surca el cuerpo del mismo modo.

Se toma la práctica artística de la danza que, tendrá en sí misma formas diversas de asumir el cuerpo, en primer lugar, la mirada de los formadores de la Fundación Formarte y, en segundo, el modo en que es asumido por algunos de los bailarines que han pasado con intensidad por el proceso. Se deja paso inicialmente a los decires de los formadores que refieren sobre el cuerpo lo siguiente:

La danza transforma. Usted mira a los bailarines y todos son delgados, y la gente que entra acuerpada al poco tiempo adelgaza [...] Entonces transforma al cuerpo, total, lo mantiene en forma, con buena salud; [...] Y también se vuelve un cuerpo más activo, más sano. [...] La posición del cuerpo, saber pararse en el escenario, que los movimientos sean grandes, puntos fijos, expresión corporal. (P.F.F.G.D.2)

Es muy interesante esta lectura que tienen los formadores de la Formarte acerca de lo que produce la danza y toda su instrucción en el cuerpo de aquellos que pasan por el espacio gestado por ellos, avistándose una comprensión que se dirige al lugar de las materias formadas, de los estratos, los cuerpos se entienden desde composiciones morfológicas muy definidas: son cuerpos delgados, estilizados, ligeros, ágiles, técnicos o, por otra parte, la práctica también produce cuerpos saludables. Con lo que, si bien se refieren transformaciones, estas no llegan hasta un nivel de sensibilidad como lugar de emergencia y ejecución de fuerzas, no trascienden las materias formadas estable-

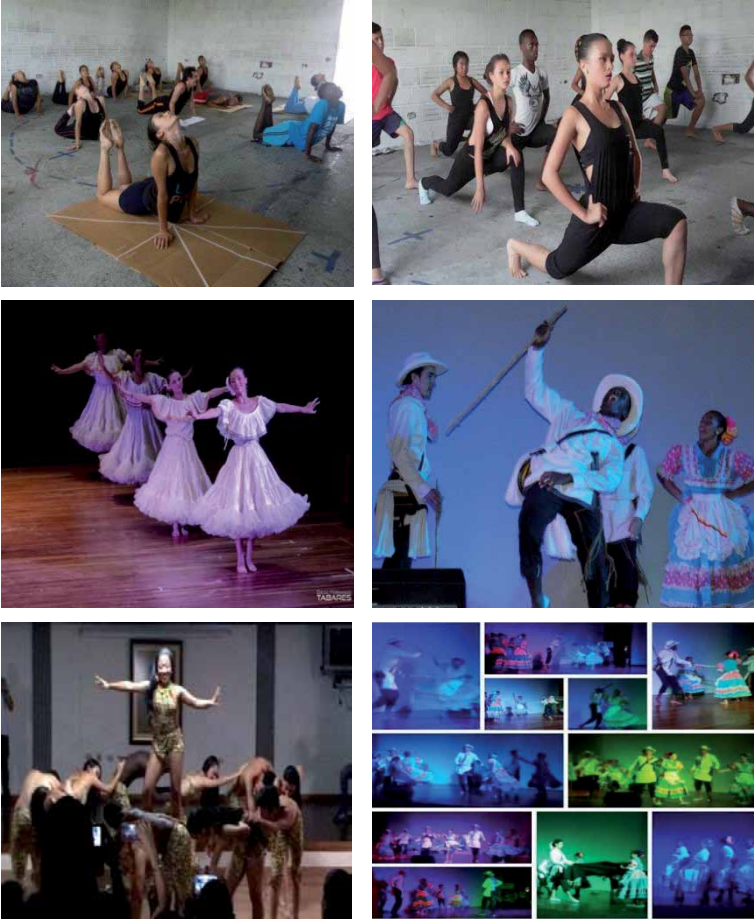
cidas para los cuerpos, son entonces corporalidades muy definidas, pasadas por lo socialmente reconocido y validado. Ello no alude a que este tipo de inteligibilidad del cuerpo y estas transformaciones sean negativas, de otra forma dan cuenta en el plano estratificado de modificaciones operadas por la práctica artística, pero al mismo tiempo, muestran que tal vez no hay en los instructores una lectura de la intensidad de las fuerzas que se despliegan en medio de esto artístico y que se convierten en afectos y en preceptos (Deleuze y Guattari, 2009). Luego, lo que sí empieza a patentizarse es que el cuerpo del bailarín, el cuerpo danzante no es el mismo cuerpo de quien no ha sido cruzado por esta práctica.

La práctica artísticas da vida a cuerpos danzantes, cuerpos apasionados

No obstante, y es un punto de gran relevancia, si bien los formadores, que también son bailarines, ofrecen una formación técnica y una suerte de disciplina para producir cuerpos hábiles y diestros, bajos los cánones que exigen los distintos tipos de danza, no es sólo la técnica dancística la que empieza a habitar a los bailarines pertenecientes a los grupos, reflejándose sobre todo en los del grupo base que son los que tienen mayor trayectoria y maestría en la práctica. En ellos se va a visibilizar la danza en el cuerpo, por medio de relaciones de fuerza y potencias subjetivadoras, que irán moviéndose entre lo estratificado y lo no estratificado, como se nota en las siguientes alusiones de bailarines y fotografías de algunas puestas en escena:

La danza da esa posibilidad de libertad corporal y esa libertad espiritual que uno a veces le merece al cuerpo. Más que libertad, como una liberación. [...] un cuerpo danzante es un cuerpo cargado de energía, es como una energía que lo cubre absolutamente todo o así lo veo yo, que lo cubre totalmente, y que busca contagiar a más. También es un cuerpo apasionado, un cuerpo entregado, porque para esto se necesita de mucha entrega, tanto para la danza, como entrega para quien lo ve, como entrega para con quien lo hago, si lo hago con alguien más. Es un cuerpo que, en su estructura como tal, cambia completamente; se dice que los bailarines no caminamos como el resto de personas, que nuestras formas de expresarnos son muy distintas a las de otras personas. (P.F.G.D.1)

Figuras 1-6. Archivo fotográfico de la Fundación Formarte. Ensayos y puestas en escena de bailarines Formarte. Pereira, Colombia.



Fuente: fotografías de Juan Guillermo Restrepo.

De esta suerte, toma visibilidad el cuerpo, pero no el cuerpo en tanto organismo, ni siquiera el cuerpo de los sustratos atinentes a las materias formadas, se dan más bien unas gramáticas de vida que están marcadas por juegos de reglas complejos que no son únicamente de carácter discursivo. Sus prácticas son también no discursivas, las cuales van al lugar de lo que se podría nombrar como pre-subjetivo (Lazzarato, 2006), fuerzas a-significantes que, dependiendo de su in-

tensidad, multiplican las posibilidades de los planos de composición de cuerpos (Deleuze y Guattari, 2010). Estas emergencias no tienen lugar en medio del azar, aparecen en el momento en que estas subjetividades toman la danza como un trabajo sobre sí mismas, en las que la sustancia sobre la que se trabaja para ser transformada es el cuerpo mismo, con una intención teleológica de devenir cuerpo, cuerpo danzante, en la cual el agente desde el que se actúa son las fuerzas que se traducen en ritmos, sensaciones y posiciones de intensidades diferenciadas y velocidades desiguales, la latitud y longitud de las fuerzas que intervienen (Deleuze y Guattari, 2010). Por lo tanto, siguiendo a Foucault, puede plantearse que este ejercicio sobre el cuerpo alude a una ascética, “dando a la palabra <<ascetismo>> un sentido muy general, es decir, no el sentido de la moral de la renuncia, sino el de un ejercicio de uno sobre sí mismo, mediante el cual intenta elaborarse, transformarse y acceder a cierto tipo de ser” (1999, p. 394).

Dicho trabajo para producir un cuerpo-otro va señalando la constitución de líneas de fuerza que se dan en medio del ejercicio sobre el cuerpo, de la práctica artística hecha cuerpo; uno que a pesar de las gramáticas de muerte que habita, del estigma social que recae sobre sus lugares zonificados y las consecuentes limitaciones vitales que ello trae debido a su complejidad, más allá del sobrevivir el día a día por medio de estas prácticas, se abre otros mundos posibles, otras formas ontológicas. Estas prácticas crean puntos intensos en la vida en tanto concentran su energía, se enfrentan al tipo de poder que se ejerce sobre ellos, forcejean con él, intentan escapar a sus trampas (Deleuze, 1987), buscan escapar de ese ‘sí mismos’ que proviene de las relaciones asimétricas bio-tanatopolíticas y gubernamentales, para no ser ese Yo legado socialmente sino dar con un no-Yo, una relación de sí consigo que busca resistir a los códigos y a los ejercicios de poder que sobre ellos se ejercen, tienen la capacidad de producir lo que llamarían Deleuze y Guattari (2010) el cuerpo sin órganos:

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior

a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía. [...] el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo. (pp. 158-159)

Este cuerpo sin órganos alude entonces a una desestratificación del cuerpo a un proceso de desobjetivación si se quiere, como lo dice una bailarina: “es un cuerpo que cambia de estructura, que es pura energía, una energía que lo cubre absolutamente todo, es cuerpo entregado, cuerpo apasionado”. Ello en la misma manera que se evidencia en las fotografías, unas que muestran cómo en medio de los espacios de viejos y maltrechos salones van apareciendo de otra manera, como cuerpos de la danza, cuerpos danzantes que luego se transforman en movimiento y posteriormente, en cuerpos en escena, energía-movimiento en tabladros de teatros. Estos cuerpos se liberan, entonces, de sus gramáticas sociales con unas nuevas gramáticas vitales que pasan por el cuerpo, unos movimientos, potentes, armónicos y en ocasiones violentos que hace saltar los estratos habituales del joven de comuna tradicional. Dan vida a agenciamientos que los llevan a producirse un cuerpo sin órganos así la “napa informal y los amagos de línea de fuga que animan a las organizaciones en cada uno de los estratos: material, orgánico, signifiante, subjetivo y social” (Sauvagnargues, 2006). En consecuencia:

La constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos” [...] se define solamente por zonas de intensidad, umbrales, gradientes, flujos. Este cuerpo es tan biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y deshacen los agenciamientos, el carga las puntas de desterritorialización de los agenciamientos o las líneas de fuga. El varía (el cuerpo sin órganos del feudalismo no es el mismo que el del capitalismo). Si lo llamo cuerpo sin órganos es porque se opone a todos los estratos de organización, a la del organismo, pero también a las organizaciones del poder. (Deleuze, 2007, p. 119)

En consonancia con estas experiencias de subjetivación, desde la práctica artística dancística, se ejerce sobre el cuerpo del estrato tradicional una fuerza, el cuerpo es afectado, la fuerza que deviene sensación aún

sin estratificar es la que da entrada a unas realidades diferentes que pueden quedarse en el plano de lo no discursivo o que bien pueden configurar otras realidades. Pues lo mismo ha sido tocado, trastocado, desterritorializado y reterritorializado por la incidencia de otro juego de fuerzas, otras singularidades, un particular volver a la intensidad cero, al huevo que abre las posibilidades de transformación, de ser de otro modo. Es entonces la línea de fuga la que descompone y permite recomponer los modos sensibles y sintientes de la subjetividad, pues lleva lo establecido o formalizado a sus límites, emerge una nueva sensación que genera al tiempo una nueva percepción, un proceso de transformación particular por medio del trabajo de estas subjetividades sobre sí mismas, embarcándose en la activación de otras fuerzas, líneas de fuga, cuerpos apasionados, cuerpos de energía, cuerpos desestructurados.

Devenir cuerpos de mil mesetas

En medio de esta práctica artística que es sobre el cuerpo, que lo atraviesa, que lo vuelve a producir en medio de un despliegue de fuerzas para que devenga cuerpos sin órganos, podría afirmarse que se encontraron niveles aún mayores cuando se siguió explorando el terreno por otras formas de recolección de la información, ello como puede verse en la cita a continuación y el gráfico que surge de uno de estos cuerpos danzantes:

*En mi dibujo quise expresar como ese acercamiento que tengo con el arte. Inicialmente una llama, porque yo creo que para uno entrar en el arte se requiere como de un impulso, como de una energía, que lo posibilite a continuar en ella. Dentro de la espiral hice dos manos, en sí están como acercándose, y también hace referencia como a esos pactos que uno hace con el mismo arte, como a ese contrato que uno firma, inconscientemente, con él, que uno debe de cumplir. **Uno no cambia porque el ser humano como tal, esté en un constante cambio, sino que uno cambia por la danza, uno cambia por el baile, uno cambia es por este arte.** E hice como una silueta (esto quedó como un fantasma), la hice como una silueta porque para poder llevar a cabo todo esto, todo lo que es el arte; se necesita de un cuerpo, se necesita de un cuerpo presente, de un cuerpo que esté desprendido, de un*

cuerpo suelto, cuerpos libres, cuerpos que quieran aprender, cuerpos que decidan comprometerse y que quieran entrar en todo este mundo, en toda esta espiral y quieran transitar en ella. Entonces todo esto también es mi cuerpo. (P.F.G.D.1, énfasis mio)

Figura 7. (P.F.G.D.1). Dibujo de *Una bailarina-ser un cuerpo*.



Fuente: fotografía de Laura Trejos Salazar (2017).

Se deja ver entonces, la configuración de un cuerpo sin órganos en toda su expresión y como bien lo plantea, este cuerpo danzante tiene en el centro al arte como una energía singular que moviliza; es así la práctica artística, la línea de fuerza mayor que se ata en este ovillo particular. Al mismo tiempo, se ve en la práctica artística todo un trayecto vital, pasado por esas potencias específicas que allí se despliegan, pero emerge en ese mismo sentido de un trabajo sobre sí mismo que no termina, que va hasta que exista cierta forma de subjetividad que pueda hacerse cargo de ello. Se nota este deshacer el organismo, como muy bien lo expresan los decires y el gráfico, que desconfigurar los estratos de las territorializaciones normalizadas no implica, en este caso, el aniquilamiento total, pues de algunas otras maneras se podría llevar a tal punto; más bien, se habla de la armonía, es decir unas nuevas conexiones que suponen todo un agenciamiento (Deleuze, y Gua-

ttari, 2010) que da con unos nuevos estratos. Sin embargo, estos ya no son tradicionales sino intensivos, conservan el organismo en plano de inmanencia para poder reformarse en medio de su práctica, por lo tanto, no hay “un mundo de las formas fijas y uno del devenir, sino diferentes estados de la línea, diferentes tipos de línea, cuyo entrelazamiento constituye el mapa reacondicionable de una vida” (Zourabichvili, 2007). Es la fuerza de la línea de fuga, que no sólo huye, sino que también hace huir a los poderes, espacio de fuga o de expulsión y conduce a que las cosas pierdan su rostro, dejen de ser preidentificadas por esquemas estereotipados y adquieren la forma de una composición no orgánica de comunicación transversal (Zourabichvili, 2007). Punto en el que puede decirse que aparecen multiplicidades intensivas, el plan de consistencia, en el que tienen lugar las *haecceidades* como modos de subjetivación, es muy diferente al de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia (Deleuze, y Guattari, 2010), en este sentido:

El campo de inmanencia o plan de consistencia debe ser construido [...] Se construirán fragmento a fragmento, sin que lugares, condiciones y técnicas puedan reducirse los unos a los otros [...]. El plan de consistencia sería el conjunto de todos los CsO, pura multiplicidad de inmanencia en la que un trozo puede ser chino, otro americano, otro medieval, otro un poco perverso, pero en un movimiento de desterritorialización generalizada en que cada cual toma y hace lo que puede, según sus gustos que habría conseguido abstraer de un Yo [...] En cada caso, diríase que un cuerpo sin órganos, cuerpo sin órganos (mesetas) intervienen: para la individuación por haecceidad, para la producción de intensidades a partir de un grado cero, para la materia de la variación, el medio del devenir o de la transformación, el alisado del espacio. Potente vida no orgánica que se escapa de los estratos, atraviesa los agenciamientos, y traza una línea abstracta sin contorno, línea de arte nómada y de la metalurgia itinerante. (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 162-163)

Se genera entonces, ese rechazo de las superficies homogéneas, de las figuras definidas; el cuerpo danzante ya no es solo el que se percibe a primera vista, es un cuerpo transfigurado que el bailarín percibe y siente bajo una suerte de coordenadas mutantes muy particulares y múltiples, lo que en algún momento de conexión y agenciamiento colectivo también puede convertir la mirada del observador y permitirle el reconocimiento de las vibraciones e intensidades que pasan por el

cuerpo en escena. De tal modo, si Deleuze y Guattari (2010), siguiendo a Bateson, llaman ‘mesetas’ “a regiones de intensidad continua, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final exterior, ni tampoco tienden a un punto culminante”. Puede afirmarse, en su línea, que una meseta es un fragmento de inmanencia y que sobre este orden cada CsO está hecho de mesetas, cada CsO es una meseta que comunica con las otras en el plan de consistencia, ello da la potencia para decir que algunos de estos cuerpos están hechos de mil mesetas.

Por lo cual, este cuerpo que se piensa teniendo como núcleo una llama y que moviliza energías intensas, que marca caminos y trayectos que, como lo dice la participante, no tiene fin, pero se constituyen desde una suerte de simbiosis con el arte, soltándose de ataduras sociales específicas, llevando a cabo procesos de libertad que van por una vía no necesariamente discursiva. Esto hace, que en medio del movimiento se creen grados de libertad, de un cuerpo no parametrizado, un cuerpo que rompe lógicas anatomo-políticas del diseño de esa hexis corporal despotenciada, milimetrizada para que porte el cuerpo de las disciplinas, el cuerpo del abandonado por el gobierno neoliberal de los pobres o el cuerpo del guerrero de banda criminal. Son a este tenor, otros cuerpos que en el arte encuentran mimetismos, transformaciones en su relación con los otros, en sus agenciamientos colectivos de ida y vuelta permanente para continuar moviéndose y danzando en su espiral de transformaciones de muchos cuerpos, de *haecceidades*, así:

La haecceidad se compone, pues, de relaciones de fuerza (afección o longitud) y de afectos de potencia (afectos o latitud). Sirve para pensar una individualidad “perfecta”, pero no vinculada a la unidad de una forma ni a la identidad de un sustrato. Su carácter local y provisorio, su indeterminación, no son un defecto de la actualidad ni una menor existencia, toda vez que es concebida como un acto y no como un ser [...]. En segundo lugar, tomando en cuenta un modo de individuación que no se confunde con el de una cosa o un sujeto [...] la haecceidad sale del marco de una doctrina de la subjetividad y la objetividad, o impide considerarlas como átomos sustanciales, unidades subsistentes o umbrales ontológicos. (Sauvagnargues, 2006, p. 121)

Esto alude a un proceso de subjetivación que, valga recordarlo, no se da en el plano de un algo que opera en un adentro del sujeto, en su

intimidad versus un afuera membranoso, material. Más bien, este proceso de individuación en tanto singularización, se da en la creación de un campo de fuerzas y discursos estratégico como plano de lo subjetivo, así una individuación como proceso que permite formas 'dividuales'. Estas fuerzas, maneras de ser afectado y de poder afectar ocupan de modo íntegro o completo todo el diagrama y sustrato ontológico que puede habitar dicho existente; sus longitudes en tanto que velocidades, y sus latitudes, en tanto que intensidades, conforman afectos y potencias que movilizan lo subjetivo. Ahora, estos procesos no son indefinidos, no por nombrarse practicantes de la danza van a estar siempre en una procesualidad subjetivante, pero es este momento y las marcas que confluyen en este foco de experiencia, lo que da vida a estas formas inéditas para quienes de ellas participan, requieren de una suerte de compromiso vital y ético político con su práctica, con su devenir artistas, para mantenerse en un diagrama móvil, en unos agenciamientos permanentes. Allí estará su reto y el reto de continuar con una experiencia que hoy se moviliza en lo común.

Reflexiones finales

Luego de este abordaje analítico, puede plantearse que en el foco de experiencia sobre el que se quiere ganar inteligibilidad se muestra un espacio de hondas y complejas problemáticas sociales, que desde su inicio, en un movimiento táctico biopolítico de exclusión, fue diseñado y signado con la marca de lo otro, de lo peligroso. Allí, el abandono estatal hace que esta zonificación que quiere alejar a estas "gentes problemáticas, desordenadas y violentas", devenga en un territorio hostil para la vida en el que se nace de cualquier manera y se puede morir de cualquier forma, lejos de la sociedad calificada como moralmente buena. Sumada a esta estrategia neoliberal sobre la pobreza de un hacer-dejar-morir que entra en los cálculos de sostenimiento de un sistema que sabe que esto ocurre y más que reconocerlo, lo posibilita, aparece la fuerza brutal de la neo-soberanía vehiculada por la paralegalidad que emerge con las formas del narcotráfico y el microtráfico que se arraigan y despliegan como un tipo de gobierno de la vida y las conductas de la gente del sector, y bajo los preceptos del hacer morir dejar vivir. Todo esto confluye en una suerte de estado de excepción táctico e intermitente, lo que se traduce en la falta de garantías de de-

rechos, no solo de vida digna en términos de cubrimiento de las necesidades más básicas, sino falta de garantías sobre la vida, lo que hace que emerja la *nuda vida*, en tanto sujetos que devienen simple dato biológico, estando en ese borde de la comunidad política que implica garantías constitucionales. Esto lleva a que la condición de *homo sacer*, en tanto quien puede ser muerto sin una protección socio-jurídica, sea una regularidad en medio de estas mortíferas gramáticas de vida.

Es en medio de estas complejas gramáticas que aparece el arte, en este caso la experiencia de la Fundación Formarte y su grupo de danza como una iniciativa surgida de subjetividades del lugar que hacen un trabajo gratuito y en medio de un agenciamiento colectivo, dan la posibilidad de otras formas de existencia. En este escenario, vivir de otra forma no es un acto cualquiera, pues este no es un lugar cualquiera, es abrir la esperanza para seguir vivos, para sobrevivir a lo atroz. Entonces, quienes participan de este foco de experiencia que es definitivamente subjetivador, no quieren simplemente ser considerados fuera de los rostros-otros como parte del nosotros-normal, sino que también apuestan por construir otros rostros, por trabajar sobre ellos mismos, por devenir cuerpos y por ser excepcionales. Puede afirmarse, de tal modo, que estos artistas no surgen solo desde estas gramáticas de muerte, pues también se van a constituir contra ellas para ya no morir en cualquier lugar de cualquier manera. Sitúan la potencia de la subjetividad al servicio de la vida por medio del arte, que se convierte en el agente de la elaboración de sí mismo. Por supuesto que hay que decir que no todos los que atraviesan por este *escenario* van a vivir con tal intensidad su proceso y van a alcanzar el mismo resultado, pues esto dependerá de que puedan transformar la fuerza que presta lo colectivo y que surge de la inmanencia de la subjetividad para hacerse objetos de su propia obra.

Referencias

Agamben, G. (2013). *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia, España: Pre-textos.

Álvarez, J. (2013). *El último Foucault: voluntad de verdad y subjetividad*. Madrid: Biblioteca nueva.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Editorial Paidós.

Deleuze, G. (2007). *En dos regímenes de locos: textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pretextos.

Fiscalía General de la Nación. (2015). *Directiva No. 0003. Por medio de la cual se establecen las pautas para la persecución penal de los crímenes de guerra en el territorio nacional*. Recuperado <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/0003-0021.pdf>

Foucault, M. (1999). *Obras esenciales, Volumen III: Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Editorial Paidós.

Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso del College de France, 1974-1975*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2015). *La ética del pensamiento: para una crítica de lo que somos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Guattari, F. (1993). *El constructivismo guattariano*. Cali, Colombia: Centro Editorial Universidad del Valle.

Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Reguillo, R. (2010). La in-visibility resguardada: Violencia(s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso. *Diálogos Transdisciplinarios en la Sociedad de la Información*, 2, 33-43.

Salinas, A. (2014). *La semántica biopolítica. Foucault y sus recepciones*. Viña del Mar, Chile: CENALTES.

Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrotu.

Urteaga, M. y Moreno, H. (2015). Corrupción e impunidad versus justicia y derecho en México. En J. Valenzuela (coord.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España* (pp. 79-98). Barcelona: NED ediciones.

Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel.

Capítulo 2. Trajetória errante: Formação e drogadição em O Primeiro Terço de Neil Cassady

Rodrigo Matos De Souza

Profesor de Universidad de Brasília. Doctor en Educación y Contemporaneidad de la Universidad del Estado de Bahía. Trabaja con Educación de Adultos, Narrativas y Teorías de la Educación y, en los últimos años, desarrolla investigaciones sobre Pedagogías de las Resistencias y los procesos de (de) formación. Tiene artículos y capítulos de libros publicados en diversos países de América Latina y Europa. Es uno de los compiladores del libro *Diversidade, Redes de Sociabilidade e História de vida* (2018). Correo electrónico: rodrigomatos@unb.br

Ana Carolina Cerqueira Medrado

Psicóloga, especialista en Salud Mental de la Universidad del Estado de Bahía. Maestra en Salud, Ambiente y Trabajo de la (Facultad de Medicina de Bahía de la Universidad Federal de Bahía), candidata a Doctora en Psicología Social de la Universidad Federal de Bahía. Tiene interés en las temáticas de salud mental, drogadicción, políticas de salud, trabajo en salud, educación en salud, género, feminismo y narrativas. Correo electrónico: accm100@yahoo.com.br

Introdução

O Século XX reinventou a ideia de viagem. Se no passado viajar significava abrir-se por completo ao desconhecido e, com isso, à possibilidade de não retornar, os avanços tecnológicos permitiram aos sujeitos deslocarem-se, mesmo que de forma incerta, sabendo que existe a possibilidade de retorno a um lugar de origem. O turista ascendeu como modelo de viajante desejável pela sociedade capitalista: um consumidor, controlado e que, quase sempre, se desloca em busca de uma paisagem que lhe conforte e reproduza paisagens e espaços conhecidos por ele, em certa medida, previsíveis. Não pode haver riscos no turismo, “é o viajante [que] lê e anota os nomes das estações por onde passa o trem, nas esquinas das ruas para onde levam seus passos, e prossegue, um pouco aliviado, contente com aquela ordem e com aquela escansão do nada” (Magris, 1992, p. 34). Saltando de um não lugar para outro (Augé, 2017), o viajante do turismo é, antiteticamente, um viajante estático, satisfeito com o mesmo diante de si.

Ao mesmo tempo, há um outro tipo de viajante que segue sendo frequente até nossos dias, uma espécie de *outsider* do turismo, sua antítese, que é o viajante errático, o andarilho. Este viajante que recusa as amarras do consumo e toma a viagem como um processo de definição de si, leva a busca como uma condição existencial, o incerto como desejo e a liberdade como representação do seu horizonte formativo, procura incessantemente pela liberdade, onde quer que esteja. E a insatisfação parece motivar seus passos, que não encontram métricas poéticas para serem reproduzidas, são antes ruídos, sons naturais, a beleza da inconstante condição humana.

A temática viagem sempre serviu de mote para a literatura, seja através de histórias de desbravamentos e descobertas de um “novo mundo” ou sobre o encontro com um novo espaço urbano. Contudo, para além das narrativas de exploração de um novo ambiente, a literatura de viagem nos convida para uma excursão interna, de autodescobi-

mento, de transformação de si. E, quiçá por conta disto desperte tanto o nosso interesse: nenhum território é tão misterioso quanto a própria natureza humana.

Neste sentido, a geração *beat* produziu uma amálgama entre viagem, literatura e produção de si. Mais do que experimentar a viagem como mera fruição, fez dela o seu próprio estilo de vida e, desta vida, a sua literatura. Os norte-americanos registraram sua relação com as estradas, os automóveis e as ferrovias mais do que qualquer outro povo. A extensão territorial do país e seus mitos fundacionais explicam uma parte desse interesse narrativo pela trajetória, pelo caminho como um lugar; por outro lado, a *road novel*, e sua tradução cinematográfica, o *road movie*, produzem um efeito formativo, na medida em que apresentam para o outro uma possibilidade de seguir, de transformar-se, de reconfigurar sua vida na mudança de território e, tal como os pioneiros na conquista do Oeste estadunidense, produzir algo e deixar um legado – mesmo que seja de destruição. Para os *beats*, a narrativa não procura por um fim, um lugar final no qual se poderia depositar alguma fé, a noção de lar do *home sweet home*, foi perdida durante a depressão dos anos 30 do século XX e não havia se restabelecido quando os *beatniks* chegaram à vida adulta, havia “sido banido para as margens da vida americana em seu tempo. Seu desejo mais persistente naqueles dias era registrar o que acontecia nessas margens” (Holmes, citado em Cunnel, 2011, p. 19).

A geração *beat* cresceu no momento em que a viagem já não era somente de reinvenção, mas de peregrinação em busca de comida, de oportunidades de trabalho num Estados Unidos pós-depressão e que não conseguia mais seduzir o indivíduo para uma jornada de descoberta, pois a fome e a miséria se impunham. Estes sujeitos que cresceram na desesperança aprenderam a viajar como forma de viver, não havia planos para se transformar a vida: “Papai e eu imediatamente nos picamos para a Costa Oeste sem nenhum plano especial em mente; nós simplesmente iríamos até que alguma coisa inesperada nos passasse, como trabalho, mulheres, vinho ou, como aconteceu, a cadeia, e então adiante até a próxima parada ao acaso” (Cassady, 2007, p. 142). Para eles a viagem é mais importante que a chegada, é o decorrer, no qual se deixa algo de si no caminho na mesma medida em que se carrega outras marcas, reconfigura-se como outro humano no percurso, ao deixar algo de si pela estrada.

Os *beats*, nas palavras de Ginsberg, integrante do movimento: “[...] se refere a um grupo de amigos que trabalharam juntos em poesia, prosa e consciência cultural desde meados da década de 1940 até que o termo se tornasse nacionalmente popular no final dos anos 1950” (Willer, 2009, p. 10). Apesar de ser difícil definir o movimento devido ao seu próprio caráter fronteiriço, pode-se dizer que a produção cultural deste grupo de amigos – tendo como principais integrantes Kerouac, Burroughs e o já citado Ginsberg – teve como matéria-prima o próprio laço fraterno entre eles, alicerçado em uma trajetória de viagens, uso de drogas, sexo e marginalidade (Willer, 2009). A síntese do movimento pode ser representada pelo livro *On The Road*, de Jack Kerouac (2011), responsável pela popularização dos *beats*, em que descreve sua trajetória através dos Estados Unidos e o encontro com o seu principal influenciador: Neal Cassidy (Dean Moriarty na versão final do livro).

Encontrei Neal pela primeira vez não muito depois que meu pai morreu [...] Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar a não ser que teve algo a ver com a morte de meu pai e minha medonha sensação de que tudo estava morto. Com a vinda de Neal realmente começa para mim a parte da minha vida que se pode chamar de vida na estrada. Antes disso eu sempre tinha sonhado em ir para o oeste, ver o país, sempre planos vagos e eu nunca dava partida mesmo e coisa e tal. Neal é o cara perfeito para a estrada simplesmente porque nasceu na estrada. Quando seus pais estavam passando por Salt Lake City em 1926, a caminho de Los Angeles, num calhambeque caindo aos pedaços. (Kerouac, 2011, p. 125)

O termo *beat* também remete a marginal, vagabundo, *outsider*. Desarte talvez Cassidy seja o mais *beat* entre os *beats*. Movimento formado por uma diversidade social, tendo entre os integrantes negros, imigrantes, acadêmicos, homossexuais e jovens de classe média, a literatura *beat* era composta em essência por proletários e extratos inferiores da sociedade, “Literatura marginal por marginais”, como descreve Willer (2009, p. 21). E é nesta camada subterrânea, entre os “não vistos”, os desprezados, os batidos, que se formou Neal Cassidy, cuja trajetória será aqui analisada através de sua autobiografia *O Primeiro Terço*.

Cassidy: autor e personagem de si mesmo

A autobiografia, aqui, é entendida como uma linguagem da experiência, que guarda as ambiguidades da produção de sentido sobre o que nos tocou, o que nos passou, o que nos aconteceu, reelaborada como texto (Larrosa, 2015). E, por isso mesmo, sua ambivalência impressa na linguagem e sua invenção refletem a própria característica humana de narrar o acontecido reinventando-o. Quando se tenta retirar a ficção –a fantasia– da experiência como algo irreal, seu lugar é ocupado pela razão, pela administração feita pelo cógito e, nesse sentido, uma narrativa autobiográfica refletiria muito pouco o real, na medida que o tomaria apenas como categoria e pouco diferiria daquilo que já faz a ciência moderna, compartimentando as coisas. Se nos ocupamos com a narrativa é porque ela nos oferece a possibilidade de irmos além, para além das inferências a que os sujeitos da razão já chegaram. Com alguma inventividade, os usos do autobiográfico como objeto de pesquisa profanam a experiência, trazendo-a outra vez ao horizonte humano como narrativa, procurando reafirmá-la e, ao mesmo tempo, provoca-nos a pensar se, de fato, o narrar desapareceu junto com outros fazeres, como nos insistem alguns filósofos (Benjamin, 1994; Agamben, 2014) ou ganhou outras possibilidades, menos evidentes e, talvez, mais íntimas (Matos de Souza, 2015).

É preciso situar a escrita autobiográfica numa cultura marcada pelo reconhecimento do dito, do discurso com objetivos subjetivos específicos: retirar-se para o interior de si mesmo, compreender-se, viver consigo mesmo, bastar-se e desfrutar-se. O privado, através dos sentidos subjetivados pela escrita de si, encontra uma forma de estar na sociedade, uma esfera e controle dos desejos, de domínio sobre si mesmo, estendendo ao exterior as fronteiras do pudor e, curiosamente, ampliando o rol de ações inscritas no não-dito, mas que podem ser acolhidas pela escrita.

A ascensão desta escrita de si, realocada como gênero literário, e não mais como exercício de escrita íntima, como na antiguidade, ou como conversa íntima com uma divindade, a confissão, nos informa também da circulação livreira –advinda do consumo romanesco– e da posição

que os escritores passaram a ocupar na sociedade (Foucault, 2010; Bakhtin, 2010; Matos de Souza & Souza, 2015). Esses textos são objeto de ocupação dos leitores, já que uma autobiografia se refere a alguém, este *si* que desejo para *mim*, que desejo conhecer as nuances da vida e que estas nuances justifiquem suas escolhas, seus personagens e suas ideias. Quero ser, na autobiografia, enganado pelo efeito do nome do autor na capa do livro (Lejeune, 2008).

No sentido proposto por Lejeune (2008) uma autobiografia é uma escrita na qual o autor, o narrador e o personagem gozam de uma mesma identidade e num contrato historicamente variável entre o autor, que assina o nome na capa do livro, e o leitor, que acredita que a história narrada refere-se à vida daquele que assina o volume. Cassady, diferente de muitos autobiógrafos, surgiu antes como personagem: Dean Moriarty em *On the Road*; Cody Pomeray, em diversos livros do parceiro Kerouac; Leroy, em *Os Subterrâneos*, também de Kerouac; surge ainda em outras obras, principalmente nos poemas de Ginsberg (Willer, 2009). A presença de Cassady vai além de personagem dos livros, ele também influenciou a própria prosa livre e rítmica de Kerouac, pela maneira como falava e se portava diante da vida, de forma espontânea, livre e cheia de energia (Ingram, 2014). Há críticos que afirmam que Dean é o melhor de *On the Road*, mais do que isto, que o livro tem Cassady como cerne:

[...] *On the Road* é obra épica, e o próprio Kerouac a designava como epopeia. Seu herói é Cassady: começa pela chegada de Dean Moriarty/Neal Cassidy, que vai mudar a vida do narrador; termina com sua partida, com Sal Paradise/Kerouac olhando para o oeste, para o anoitecer, sentindo saudades antecipadas enquanto pensa em Dean Moriarty. (Willer, 2009, p. 78)

Ginsberg e Kerouac ajudaram a criar uma imagem idealizada de um Cassady talvez mais aventureiro e interessante do que de fato ele foi (Ingram, 2014). Todavia, antes de serem fixadas na escrita as histórias de Cassady já circulavam de boca em boca, e foram justamente estas histórias que fascinaram Kerouac e a própria Carolyn Cassady, esposa de Neal, antes de conhecê-lo.

Em Cassady, Kerouac viu potencial para alcançar tal autenticidade, uma existência que fosse totalmente subjetiva e impulsiva,

para além dos limites das instituições sociais conservadoras e das normas culturais –dominante em seu tempo–, acima de tudo, uma existência que transcendesse as restrições imutáveis e objetivas de tempo, sua regimentação da experiência e da expressão. (Mou-ratidis, 2011, pp. 90-91)

Por isso, o pacto autobiográfico impresso em *O Primeiro Terço* carrega uma suspeição autoficcional na medida em que colabora com a invenção mitológica de Dean Moriarty, “personagem” mais famoso, reforçando seu caráter errático, ébrio e incerto para um público que deseja que essa ficção de si os engane: “Dean Moriarty was a new American hero, or an anti-hero, as he embodied all the non-typical values of a new and disillusioned era” (Ingram, 2014, p. 13). E é justamente esta marca desalinhada que a narrativa de Cassady traz de inovador. Desnuda um mundo subterrâneo, retrata aqueles que não eram vistos até então, ecoa as vozes dos que habitam as margens, as margens como lugar de existência e não como ponto de passagem indesejável.

O livro aborda a infância de Cassady, sua ideia original era escrever outras duas narrativas, mas morreu antes disso, aos 42 anos, de overdose em uma ferrovia. Neal Leon Cassady nasceu em um vagão de carga em Salt Lake City, no dia 08 de fevereiro de 1926. Sua mãe, Maude, já tinha sete filhos de outra relação; Neal foi o primeiro de seu casamento com o patriarca Neal Cassidy, com quem teve mais uma filha. Desde o prólogo do livro, que narra a vida de duas gerações da família Cassady, é possível perceber a errância, a pobreza e a drogadição (alcoolismo no caso de seu pai) como legado *cuasi* transgeracional (Cassady, 2007). Contudo, é preciso destacar que estas características não se restringiam a esta família, a história dos Cassady documenta a vida norte-americana deste período (fim do século XIX e a primeira metade do séc. XX): relata o envolvimento dos seus irmãos mais velhos com a produção e venda ilegal de álcool no período da lei seca e, mais marcadamente, as consequências do *crash* de 1929, que afetou a vida dos Cassady e de uma série de estadunidenses, que se viram obrigados a marchar de seus locais de origem por conta da violenta precarização das condições de vida em busca de algum lugar melhor para sobreviver.

Entretanto, agudizada pelas condições socioeconômicas do país, da extensa prole da família, a miséria da infância de Neal é também moldada pelo alcoolismo do pai. O patriarca Neal Cassidy era barbeiro, mas não conseguia se estabelecer em um emprego por conta do alcoolismo. Esta adicção também impactou em sua relação com sua esposa e o casal acaba se separando ficando o pequeno Neal aos cuidados do pai. Migrando de trabalho em trabalho, de bar em bar, de pensão em pensão, Cassidy aprende desde cedo a cuidar de si mesmo, de seu pai e dos seus companheiros de bebida, o que só mudava quando, por alguma intervenção legal, ele passava algum tempo em reformatórios ou sob os cuidados da mãe por breve período. Na narrativa de Neal fica claro a inépcia do pai em tomar conta de uma criança, é evidente a ascensão da sua mente infantil e o declínio e entorpecimento da mente de seu pai. A trajetória tortuosa começa desde então, sem um ponto de ancoragem, sem um lar definido. A incapacidade do pai em se manter sóbrio culmina em mendicância e moradia na rua. E Neal, desde cedo, aprende a caminhar por estas vias subterrâneas, descobre o que é preciso fazer para continuar seguindo em frente, para desbravar seus caminhos pela vida (Cassidy, 2007).

Das Viagens e formação de si

Podemos dizer que a primeira viagem de uma pessoa é para dentro de si mesma, esta viagem pode ser o que alguns chamam de consciência, autoformação, aprendizado e, até, holisticamente, de descoberta de si. Neste sentido, as experiências psicotrópicas e místicas se apresentam como uma das portas de entrada para este tipo de viagem que, ao mesmo tempo que provoca uma jornada interior, suscita também outras viagens para mundos habitados por seres místicos, sobrenaturais, divinos. Assim, a viagem do uso de drogas convoca o homem concomitantemente a encontrar e perder os limites de si mesmo. Escohotado (2000) discorre sobre a sensação de ebriedade no uso ritualístico das substâncias psicoativas e destaca a importância da distinção entre possessão e viagem: na ebriedade de possessão o sujeito experimenta o entorpecimento da consciência crítica; ao passo que a experiência de viagem se dá através de drogas que potencializam os sentidos, evoca uma excursão psíquica consciente.

Este texto encara a viagem em todas as suas acepções, como aquela que borra as fronteiras entre o aqui e o lá, entre o mundo sensível e o mundo dos sonhos, entre o mundo em que habito e experimento sobre e sob minha pele, entre o território ocupado pelo belo e torpe da humanidade e pelo fantástico, dominado por seres liliputianos, por caleidoscópios lisérgicos, por divindades e também por vagabundos, andarilhos, *outsiders*.

Os *beats* foram os sujeitos que fundiram estes extremos, que se propuseram a transitar entre estes limites. Seja de carona, dirigindo freneticamente, em trens, em caminhões, na maconha, no álcool, na heroína ou através dos livros: a viagem sempre foi o caminho. Contudo, o uso de drogas pelos *beats* e por qualquer usuário não pode ser compreendido de maneira homogeneizante, cada uso fala da interação de um sujeito único e determinada substância, numa experiência também única e com um sentido próprio, localizada no tempo e no espaço (Espingheira, 2004). Becker (2014), ao estudar o uso de drogas entre músicos de jazz, diz que o “mundo das drogas” pode ser dividido entre os que estão dentro e os que estão fora, ele se revela aos iniciados. Neste sentido, foi um mundo que se descortinou para Cassady desde criança:

Dentre aqueles homens sombrios que haviam se dedicado, cada um por sua própria e boa razão, à tarefa de terminar seus dias como bêbados sem vintém, eu sozinho, ao compartilhar de seus modos de vida, lhes apresentava uma réplica da infância para qual eles podiam, diariamente, voltar um olhar desamparado e, ao ser assim transplantado para o meio deles, tornei-me o filho desnaturado de algumas dezenas de homens derrotados. [...] Daí em diante o afago na minha cabeça era geralmente seguido do olhar inquisitivo que os olhos guardam para a incerteza, e que nesse caso transmitia a pergunta: “Devo dar um gole a ele?” percebendo a oferta, insinuada por uma garrafa meio estendida, meu pai sempre dizia: “Vai ter que perguntar a ele”, e eu respondia encabulado: “Não, obrigado, senhor”. (Cassady, 2007, p. 57)

É assim que Neal decide começar o primeiro capítulo de sua autobiografia e esta escolha não se faz sem um propósito, são os primeiros parágrafos que conquistam um leitor e é também desta maneira que ele quer “vender a si mesmo”, é isto que ele tem para dar, foram estas

histórias que fascinaram seus amigos e uma série de aficionados pela literatura *beat* e, em certa medida é o que mantém sempre revivida, ao longo de décadas e distintas gerações, o interesse pelos *beatniks*, a forma crua, por vezes cruel como apresentavam o contexto marginal, e as tentativas de trânsito com a cultura *mainstream*, que acabavam, quase sempre, no choque da margem com o centro.

Cassady esteve em contato desde a infância com o mundo dos drogadictos, mesmo assim se dispôs, quando adulto, a seguir os passos daquele grupo explorando as possibilidades do próprio corpo, experimentando os limites entre a “viagem”, a dor e o prazer. Os sujeitos ao falarem de seu ingresso no universo das drogas narram um processo de aprendizado para ingressar num grupo com uma linguagem muito específica: “O indivíduo aprende, em poucas palavras, a participar de uma subcultura organizada ao redor de uma atividade desviada específica” (Becker, 2014, p. 50). Entre os *beats* isso estava marcado não apenas pela linguagem esotérica de um grupo de usuários, para o qual é preciso manejar alguns códigos se quiser compartilhar do uso de alucinógenos, mas pelo manejo que faziam dessa linguagem, eram todos escritores ou aspirantes que consumiam as drogas como abertura para outros horizontes, viagens particulares que, por vezes, viravam literatura, uma literatura marcada pelas bitucas de cigarros, pelas baganas de maconha, pelos papéis de ácido e pelas garrafas esvaziadas de álcool. São imagens presentes, incontornáveis para quem os lê, não é possível uma formação careta cultivada na leitura da geração *beat*, em cujos livros personagens autoficcionais conversam uns com outros antes, durante e após viagens, que podem ser também viagens étlicas, psicotrópicas e lisérgicas, nesse sentido Kerouac diz: “Minha obra constitui um único livro enorme, como a de Proust, só que minhas recordações são escritas na estrada e não depois, no leito de doente” (1985, p. 5)

Essa perspectiva formativa, percebe os percursos dos sujeitos fora de uma abordagem moralista de sua relação com os objetos, as substâncias e as pessoas, mas uma formação que implica em uma transformação do sujeito em seus múltiplos aspectos (cognitivos, afetivos, sociais e suas relações com o aprender a conhecer, saber-fazer e o saber-ser mesmo em suas dimensões negativas), isto representa uma mudança qualitativa mais ou menos profunda, dentro de uma lógica, não de acumulação, mas de estruturação. Se na mística medieval a ideia de

uma *Bildung* era dar uma forma semelhante à de Deus ao homem, em nossos tempos “trata-se de dar a si mesmo sua própria forma” (Fabre, 2011), mesmo que para se chegar a essa forma seja preciso passar por processos (de)formativos (Matos de Souza, 2016), ou seja, experiências que não marcam o retorno do sujeito a um horizonte cultural original e sua busca por uma identidade –como muitas vezes nos oferecem as autobiografias– mas processos trágicos e de desintegração, viagens de deformação da qual não há retorno para casa, nem para uma noção estável de sujeito, são viagens, tal como as empreendidas pelos primeiros viajantes, nas quais se diz adeus para quem você era antes de partir, ou para uma parte de quem se poderia ser, ao dizer adeus à infância na luta pela sobrevivência, como no caso de Cassidy.

Logo eu passaria a viver em selvas como essa por todo o Oeste, aprendendo até a escolher uma para passar a noite, sendo o principal requisito a proximidade de água e lenha. Eu, é claro, raramente iniciava um acampamento, mas apenas procurava um abandonado, de modo que o pai e eu e seus habituais um ou dois chapas –com os quais ele saía para mendigar enquanto eu investigava– pudéssemos ficar a sós (Cassady, 2007, p. 99)

Essa condição errante de nosso autor produziu marcas em sua subjetividade, esta vida desalinhada, longe dos ideais burgueses de educação infantil, era experimentada por Cassidy como uma aventura, como uma brincadeira infantil, ou ao menos era o que ele queria aparentar em seu texto autobiográfico. É claro que a condição de miséria e os riscos sociais aos quais era exposto –chegando inclusive a ficar na cadeia juvenil por conta do alcoolismo do pai– conferia algum grau de sofrimento, do qual ele se refugiava nos livros. Entretanto, seus escritos explicitam também um prazer nesta vida desregrada e a possibilidade de viajar, de estar junto do pai após o período escolar –um dos poucos momentos em que obedeciam a alguma norma da sociedade– era um canto de liberdade, de imprevisão, de cavalgada incontida pela vida; que deixaram cicatrizes e forjaram a persona Neal Cassady.

Desde que nos juntamos pela primeira vez à brigada de vagabundos da Larimer, meu pai tinha aguardado impacientemente pela chegada do verão e a minha liberação na escola, para que pudéssemos então começar nossa viagem para o leste, pois ele tinha falado do Missouri durante todo aquele ano, e da agradável visita que

faríamos, especialmente da comida boa e abundante. Finalmente o dia chegou, perto do meio de junho de 1932, e com nossas mudas de roupa enfiadas num saco de roupa de cama nas costas dele, meu pai me levou para o pátio de vagões de carga da U. P. no norte de Denver. Ele planejara pegar o trem de manhã cedo, o das mercadorias que sai da rua 38, mas saímos tão tarde que o trem já tinha partido, e assim, em vez de esperar pelo próximo trem, descemos sem problemas até a auto-estrada, onde tivemos sorte instantânea –um homem a caminho de Chayenne nos apanhou antes que tivéssemos andado cem metros. (Cassady, 2007, p. 103)

Tomar a incerteza como valor, e como dimensão constitutiva de si, talvez, seja o maior mérito da geração *beat*, tendo Cassady por paradigma e corolário, as experiências desse grupo de intelectuais marginais permite-nos pensar os limites do que enxergamos como segurança, bem-estar, e até do que chamamos “ter uma vida” em nossos arranjos societários. E num arroubo quase juvenil, faz-nos desejar alguma incerteza em nossas vidas, por vezes, pouco interessantes quando cotejadas com as dos *beats*. A formação de Cassady foi na rua, num sentido tão radical que nenhuma tentativa de enquadrar sua *bildung* encontraria sucesso, antes devemos aceitar que alguns sujeitos talhados na margem, só encontram uma plena existência no limiar e só adentram o sistema sob liminar.

Considerações finais

Cassady viveu uma vida no limite. Nasceu, viveu e morreu em linha de trens, seu devir ébrio foi construído com consciência autobiográfica de quem já se sabia imortalizado como personagem em cerca de dez narrativas e poemas (Lawlor, 2005) e performava sua existência como personagem caminhando entre as fronteiras das linhas ferroviárias como metáfora dos limites das convenções sociais, as quais aprendeu a desobedecer.

Para nós, que acolhemos uma vida mais regrada, a experiência dos *beats* aparece como um ideal romântico, um exemplo de juventude e rebeldia que nos captura talvez apenas pelo breve momento da leitura de um livro, da fruição de um filme, do deleitar de uma música, que

nos faz ver nosso lugar confortável dentro do que as sociedades chamam de aceitável. Formar-se, numa aventura *beatnik* é um sinônimo de risco, de ruptura com o que existe disponível aos sujeitos no menu de escolhas para as suas existências, essa perspectiva mais deformativa e menos conciliatória, conduz inevitavelmente ao fora, e as noções de formação que conhecemos pouco podem oferecer modelos de análise, são tentativa de nos manter onde estamos, exatamente aqui, distantes da margem.

Referencias

Agamben, G. (2014). *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Augé, M. (2017) *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus.

Bakhtin, M. (2010). *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec.

Becker, H. (2014). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Cassady, N. (2007). *O primeiro terço*. Porto Alegre: L&PM.

Cunnell, H. (2011) Rápido desta vez: Jack Kerouac e a escritura de *On the Road*. In J. Kerouac, *On the Road: o manuscrito original* (pp. 11-68). Porto Alegre: L&PM.

Escotado, A. (2000). *Historia elemental de las drogas*. Barcelona: Anagrama.

Espinheira, G. (2004). Os tempos e os espaços das drogas. Em A. R. Almeida, A. Nery Filho, E.O MacRae, L. A. Tavares y O. Ferreira, *Drogas: tempos, lugares e olhares sobre seu consumo* (pp. 11-26). Salvador: EdUFBA.

Fabre, M. (2011) Fazer de sua vida uma obra. *Educação em Revista*, 27(1), 347-368. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982011000100016>.

Foucault, M. (2010). A Escrita de Si. Em *Ética, sexualidade, política: Ditos e Escritos*, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 144-162.

Ingram, S. A. (2014). *Beat to death: the beat generation's impact on Neal Cassady*. *Lucerna*, 9, 10-25. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10355/48082>

Kerouac, J. (1985) *Big Sur*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Kerouac, J. (2011). *On the Road: o manuscrito original*. Porto Alegre: L&PM.

Larrosa, J. (2015) *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica.

Lawlor, W. T. (2005). *Beat Generation: icons, lifestyles, and impact*. Santa Barbara: ABC-Clio

Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: EDUFMG.

Magris, C. (1982). *Danúbio*. Rio de Janeiro: Rocco.

Matos de Souza, R. (2015) Antes de Auschwitz: ensaio sobre Autobiografia e Formação em Elias Canetti, 209f. (Tesis de Doctorado, Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahía, Salvador de Bahía).

Matos de Souza, R. y Souza, E. C. (2015). O Fenômeno da Escrita (Auto) Biográfica: localizações teórico-históricas. Em E. C. Souza, *(Auto)Biografias e documentação narrativa: redes de pesquisa e formação* (pp. 173-184). Salvador: EdUFBA,.

Matos de Souza, R. (2016). As Lições do Lager: experiências com o mal e (de)formação nas narrativas de Lanzmann e Semprun. Em D. Z. Moraes, V. M. R. Cordeiro y O. V. Oliveira, *Narrativas Digitais, História, Literatura e Artes na Pesquisa (Auto)Biográfica*. Curitiba: Editora CRV.

Mouratidis, G. (2011). Em direção ao coração das coisas: Neal Cassady e a busca pelo autêntico. Em J. Kerouac, *On the Road: o manuscrito original* (pp. 87-115). Porto Alegre: L&PM.

Willer, C. (2009). *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM.

Capítulo 3. Habitares artísticos de Ana Andrade, Yaneli Bravo y Raúl Moyado en la frontera norte de México

Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño

Introducción

Desde el arte es posible crear relaciones con los otros y con los lugares que habitamos. Las obras y proyectos artísticos expresan cómo la sensibilidad produce sentidos compartidos en torno a lo afectivo, al acontecer como estilos de vida que se articulan desde la amistad, las experiencias y los lugares vividos. Para los cuerpos juveniles de Ana Andrade, Yaneli Bravo y Raúl Moyado en la frontera norte de México, desde los afectos artísticos se construyen mundos posibles y se gestan formas de ser y estar desde la sensibilidad. Sus obras de arte contienen y expresan relaciones que caracterizan condiciones de vida sociales, políticas e históricas en esta frontera mexicana, al tiempo que resignifican sus espacios vitales y ponen en juego sentidos y prácticas de lo artístico, en las que lo que ha sido separado por decretos políticos o estigmas, encuentra su punto de contacto desde los gestos poéticos.

En un ensayo sobre el pensamiento místico, desde la figura de Koré Perséfone, Agamben cita a Schelling para expresar que:

El misterio más profundo del arte, consiste en pensar la extrema divergencia de los opuestos y, al mismo tiempo, el punto en el que coinciden. El tercero, en que los opuestos coinciden, no puede ser a ellos homogéneo, y requiere una forma diferente de exposición en la que los opuestos son, al mismo tiempo, neutralizados y conservados. Existe el contenido, pero nada lo contiene; existe la forma, pero ya no es forma de nada; se expone sólo a sí misma. (Schelling, 2012, citado en Agamben y Ferrando, 2014, p. 43)

Esta paradoja del contenido incontenible y de la forma informe que invita a pensar Agamben, podría aludir al lugar-otro que funda la sensibilidad con el acontecimiento artístico, abriendo territorios de intensidades que escapan a proyectos de racionalidad lineal. Ese tercer espacio que funda la obra de arte se vuelve lugar de contacto (Mesa, 2010), 'bloque de sensaciones' conservado en la obra artística (Deleuze

y Guattari, 2005). En Pineda (2014, p. 164), tal y como se expresa en las obras y experiencias de Ana, Yaneli y Raúl, tres jóvenes artistas que construyen su obra en la frontera norte de México. La labor entonces, se dirige a pensar esos lugares-otros que fundan las obras de arte, así como los artistas que lo posibilitan, en tanto que obra y artista son capas en ese bloque de sensaciones, huellas que permanecen en el habitar de esta frontera. Este trabajo indaga en obras artísticas y experiencias de tres jóvenes artistas de la región fronteriza en Tijuana, Baja California, al noroeste de México: la fotógrafa Ana Andrade a través de su proyecto *Ñongos* sobre la vida de personas deportadas y habitantes de calle en la frontera; la pintora y performer Yaneli Bravo “Luressia”, con su proyecto *Galería Ambulante* que consiste en la venta personal de sus pinturas en lugares públicos; y el artista visual y programador Raúl Moyado, desde su serie de Pinturas Inmersivas *Cyclorama Móvil*, que se pueden apreciar con un dispositivo que permite contemplarlas en 360 grados.

Figuras 1-3. Ana Andrade, Yaneli Bravo y Raúl Moyado, artistas de la frontera norte de México.



Fuente: tomado de los perfiles de cada uno de Facebook.

Esta meditación se construye en diálogo con el pensamiento ambiental latinoamericano que invita a construir saberes-otros y que encuentran su potencia en lo estético, en busca de horadar poética y epistémicamente la pregunta por el habitar (Ángel, 2012; Pineda, 2014; Noguera, 2016). Se retoma la Estética Relacional (Borriaurd, 2006) para expandir los sentidos del arte, las obras y las relaciones que gestan como ‘intersticios sociales’, así como la transformación de lugares desde acontecimientos estéticos.

La discusión del habitar destaca claves desde las que ha sido pensada esta condición (Heidegger, 1994a, 1994b; Kush, 2007, Noguera, 2012;

Escobar, 2015, 2016a, 2016b; Pineda, 2014), en relación con los cuerpos que existen en labor de arte, en tanto que, para estos habitares el arte no solo es asumido como producción estética sino huella de existencia, relieve grabado a la superficie de la realidad y sobre las pieles que la sienten.

Plantear relaciones entre estos jóvenes artistas y sus obras, desde el pensamiento ambiental, intenta mostrar cómo desde la creación artística se construyen habitares en esta frontera desde el arte, pese a las crisis que caracterizan un lugar de contrastes como Tijuana. Se indaga en torno a la labor artística como una práctica que constituye hábitos afectivos y relacionales materializados en 'bloques de sensaciones' (Pineda, 2014), en los que se imprimen las huellas de su habitar esta frontera.

En un primer momento, se despliegan premisas del pensamiento ambiental latinoamericano, la estética relacional y el habitar. Posteriormente, se describe a Tijuana como lugar de frontera, para después referir las trayectorias artísticas de Ana Andrade, Yaneli Bravo y Raúl Moyado. Con la intención de concluir, se relaciona a las obras *Ñongos*, *Galería Ambulante* y *Cyclorama Móvil* como huellas artísticas que expresan su habitar esta frontera. Para construir este ensayo, se llevaron a cabo una investigación documental, una observación participante, entrevistas semiestructuradas y comunicación personal, tomando como camino de estudio un abordaje en clave geopoética (Pardo, 1991; Pineda, 2014) que profundiza el sentido de las huellas de lo humano y ayuda a pensar las obras artísticas de estos jóvenes desde cuatro momentos: la huella como obra artística; la superficie de contacto, el soporte material de esta; el contacto, la intensidad como tema/estilo/forma con la que se imprime; y la piel, como su relación al lugar y momento en el que acontece.

El sueño de la razón produce monstruos. Emergencias de sentido ante las crisis del habitar

Ante las crisis de sentido modernas y el predominio de unas formas de razón que sospechaban de lo sensible, a finales del siglo XVIII, el pintor español Francisco de Goya dejó plasmado en una de sus obras el

siguiente enunciado: “El sueño de la razón produce monstruos”¹, consigna en sospecha a una racionalidad que amenazaba con tornarse pesadilla, y que en acontecimientos históricos posteriores como guerras, colonizaciones y crisis de lo humano, la consigna de Goya adquiriría aún más sentido ante racionalidades que devendrían monstruosas en el presente.

**Figura 4. *El sueño de la razón produce monstruos*.
Madrid, España: Museo del Prado.**



**Fuente: autor Francisco de Goya (1799).
Tomado de Wikipedia Commons.**

Frente a las pretensiones de administración y control biopolítico, y las prácticas necropolíticas que enmarcan la vida de jóvenes en América, a inicios del siglo XXI (Valenzuela, 2016), cuerpos como los de Ana, Yaneli y Raúl despliegan un saber-otro desde el arte, el cual se potencia en la relacionalidad de lo afectivo y en el acto de estar reunidos en torno a lo sensible.

El pensamiento ambiental latinoamericano desmonta epistemes modernas que justifican prácticas de dominio de lo humano sobre

1. Título del grabado en aguafuerte incluido en la serie *Caprichos* que consta de 80 estampas. El grabado corresponde al número 43, publicado en 1799.

las formas de vida. Prácticas a las que también están sujetas sociedades, y que operan bajo modelos de racionalidad que sospechan de la sensibilidad y lo afectivo como potencia de saber. Por el contrario, el pensamiento ambiental se sitúa al margen para ponerse a la escucha de otras voces, otros entes, otras fuerzas de lo vivo, entre ellas la condición sensible y la vida afectiva que acontece desde la creación artística. De ahí que, una de sus preguntas más importantes indague la condición del habitar y la profunda relación que guardamos con los lugares en donde existimos.

La pregunta por el habitar emerge en momentos de crisis, derivada de sistemas económicos y estilos de vida anclados a un extractivismo y consumo sin límites, así como racionalidades que fundamentan estas formas de vida. La sospecha racionalista tiene como antecedente el distanciamiento de la sensibilidad que introdujo cambios paradigmáticos en la relación del humano con la naturaleza (Ángel, 2012), siendo el pensamiento cartesiano uno de los que más peso tuvo para pensar y pensarnos en el mundo. De modo que, si el dominio de la naturaleza, a través de la razón, se había convertido en el horizonte moderno, la naturaleza humana y sus “comportamientos estéticos” (Leroi-Gourhan, 1998) serían regulados y dominados bajo este paradigma. Ángel ha mostrado que la relación entre lo humano y la naturaleza, y lo humano frente a su naturaleza sensible, son labores que van más allá de transformar los modelos económicos y estilos de vida, sino que requieren un cambio radical en los símbolos que trama cada cultura (1990, 1996), con el propósito de gestar formas-otras de relación con el ambiente y con nuestros propios cuerpos sensibles.

En este mismo sentido, Noguera indaga en cómo el pensamiento ambiental es “sutura entre natura y cultura” (2004) en tanto que no continúa la escisión epistémica que piensa por separado lo social y lo ambiental, sino que este cambio de mirada y de tacto como saber, se construye desde las íntimas relaciones que entreteje la condición ecológica de lo humano con la tierra habitada y las expresiones de la naturaleza que nos incluyen (Noguera, 2004, 2012, 2016). Pineda, en diálogo con el pensamiento ambiental, medita en una *Geopoética de la guerra* (2014), cómo esas huellas del habitar que se imprimen en la vida pese a todo, y cómo la persistencia afectiva de la existencia, se mantiene frente a los mundos de la violencia y la muerte.

El pensamiento de Ángel, Noguera y Pineda incluye lo estético ambiental para expandir lo epistémico. Introduciendo una escritura que acude a mitos y obras de arte como puntos de fuga al paradigma científico moderno, mitología y arte se vuelven enigmas más que paradigmas, saberes-otros y epistemes de sensación desde el pensamiento ambiental. Por lo que esta labor también es planteada como una invitación a poetizar las formas como pensamos, tomando como rumbo posible las huellas del habitar:

Habitar ambientalmente es disolvernarnos con el todo de la naturaleza. Sin embargo, para el Pensamiento Ambiental, la disolución del "sujeto" en naturaleza es un trayecto doloroso porque significa renunciar al poder instaurado en el sujeto en tanto yo-pienso, en tanto yo-razón, sobre la naturaleza-objeto, para aceptar, entender y comprender que somos naturaleza, cuerpo-tierra, y que esto transforma radicalmente nuestras maneras de habitar la tierra. (Noguera y Pineda, 2014, p. 47)

Ante modelos de racionalidad que han devenido monstruosos en sus prácticas y paradigmas, constituyendo las crisis del habitar en el presente, el pensamiento ambiental es una apuesta epistémica de sensaciones que introduce las potencias en lo artístico y la sensibilidad del cuerpo-tierra como lugar de enunciación radical.

Arte, intersticios, relaciones, lugares: La Estética Relacional como punto de expansión

La Estética Relacional es una alternativa de comprensión de lo artístico que se posiciona, no como una teoría del arte, sino más bien de las formas artísticas (Borriaud, 2006). Este modo de comprender la forma artística, desplaza la mirada puramente estética, contemplativa y apolítica del arte, para situarlo como una fuente de producción de relaciones que guardan como común denominador la puesta en juego de otros lenguajes de lo sensible y su relación con los lugares. En este sentido, desde la Estética Relacional es posible leer ciertos rasgos so-

ciales e históricos capturados en la obra de arte a partir de las formas de relaciones, en tanto que para Borriaurd, la historia del arte refleja al mismo tiempo la historia de la producción de las relaciones en el mundo (2006).

Figuras 5-6. Piezas del proyecto fotográfico *Ñongos*, Tijuana.



Fuente: fotografías de Ana Andrade (2013).

El anterior enunciado encuentra su fundamento en el sentido de que hay obras de arte que contienen un conjunto de fuerzas materiales, temáticas y prácticas que revelan las condiciones humanas desde las que emergen como huellas sensibles y dan cuenta de una época. De modo que, si en el Medioevo ocuparon la atención relaciones trascendentales y con la divinidad en las obras, en el Renacimiento lo será el vínculo del hombre con el mundo y en el Romanticismo la condición trágica de la existencia, por ejemplo. Desde esta mirada, el arte captura las relaciones humanas que históricamente se construyen, haciendo surgir la pregunta respecto a qué relaciones se gestan desde la expresión artística actual, y de modo particular en la ciudad de Tijuana, frontera con Estados Unidos.

De ahí que el arte, la obra y el artista, hoy en día, sea necesario pensarlos como conceptos en expansión, no solo estéticos sino también aisthéticos (Ranciere, 2013), escapando a reduccionismos que frecuentemente acompañan las visiones de la alta cultura y el mundo comercial del arte. La comprensión del arte, desde Borriaurd, es complementada con el adjetivo de lo relacional para fundamentar el cambio de mirada de un arte ensimismado y absorto desde su comprensión museística y de élite, a un arte que plantea las relaciones que suscita y los espacios que transforma. Para Borriaurd:

La posibilidad de un arte relacional, un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos [...] del arte moderno. (2006, p.13)

La Estética Relacional ha introducido una lectura de las formas artísticas, que no solo remiten a la singularidad y mundo interior del artista, sino a las relaciones sociales que se gestan desde las obras y la manera de resignificar lugares. Por ello, para este teórico las obras de arte pueden ser pensadas como 'intersticios sociales', concepto recuperado de Marx "para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc." (Borriaurd, 2006). De modo que, la obra de arte pensada como intersticio, escapa al sentido tradicional de la alta cultura para situarse en otro lugar de enunciación en el que el artista y la obra, si bien posibilitan el acontecimiento artístico, lo nutren y complementan otras formas no convencionales de lo artístico, tales como:

[...] los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos [...]. (Borriaurd, 2006, pp. 20-21)

Desde la mirada de la Estética Relacional, la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas y los lugares en donde se da; viraje que cobra mayor presencia a partir de la década de los noventa y que expande la comprensión del arte hacia formas en las que también acontece lo sensible. Si bien, en el presente escrito, la Estética Relacional no es interpretada tal y como lo piensa Borriaurd, este abordaje ayuda a pensar en algunos de los artistas y las obras producidas en la ciudad de Tijuana.

De modo que, podrían identificarse tres enunciados desde la Estética Relacional para indagar en las formas artísticas de Ana, Yaneli y Raúl en la frontera norte de México: a) La expansión conceptual de lo que se entiende por arte, obra y artista, al descentrar sus sentidos desde la

alta cultura; b) Pensar la obra de arte como intersticio social en el que se producen encuentros y relaciones afectivas mediadas por lo sensible; y c) La transformación simbólica de los espacios desde el acontecer estético. Estos tres enunciados, encauzados desde la episteme de sensaciones que introduce el pensamiento ambiental, ayudarán a mostrar las experiencias y obras como huellas que plasman los cuerpos que habitan en labor de arte.

La pregunta poética por el habitar y la construcción de habitares afectivos

Desde la segunda mitad del siglo XX, podrían plantearse tres maneras de pensar el habitar. La primera, relacionada con la discusión heideggeriana en un escenario de posguerra en Europa (Heidegger, 1994a y 1994b), o bien, en el sur de América con el pensamiento de Kush respecto al “mero estar”, tomando como punto de meditación las cosmogonías ancestrales indígenas (2007). Un segundo abordaje asociado a su comprensión como gesta humana, empresa o desafío en busca de alternativas para revertir el impacto ambiental de lo humano hacia el planeta (Ness, 1970; Ángel, 1992; Capra, 1996; Leff, 1998). Y un tercer abordaje del habitar está en autores como Pardo (1991), Noguera y Pineda (2015) y Escobar (2015, 2016a, 2016b), para quienes el habitar expresa una condición poética y relacional de la existencia, que hace de las expresiones estéticas y la sensibilidad, un lugar de potencia.

En Pardo, la lengua estética tiene su punto de encuentro con el habitar cuando esta lengua otra y de lo Otro, es capaz de enunciar las formas de sensibilidad desde las que también se imprimen huellas de existencia. Por ello afirma que “Para llegar a vivir con los otros (hombres) es preciso, primero, llegar a vivir (con) lo Otro, con lo diferente, llegar a habitar la diferencia que nos habita, expresándola” (Pardo, 1991). Pardo nos invita a pensar el habitar en relación a la diferencia expresándola, es decir, apropiándose de esa lengua-otra y haciendo de ella la nuestra, como llega a acontecer con las obras de estos jóvenes artistas y su habitar en labor de arte.

Figura 7. Galería Ambulante. Tijuana-Rosarito, México.



Fuente: fotografía Yaneli Bravo (2012).

Desde el pensamiento ambiental, Noguera y Pineda (2009) profundizan en la discusión del habitar, haciendo eco del poeta alemán Holderlin, quien escribe “Lleno de méritos. Sin embargo, poéticamente habita el hombre”, enunciado traído por Heidegger (1994a) al hablar del habitar poético, y cómo esta forma de estar, más que asumirlo como una cuestión estética, se vincula a la construcción del lugar del hombre con la tierra:

El habitar, el morar, es el ethos de la tierra como morada del hombre. La ética es la que permite un morar poético. Pero ella, la ética, no está solamente en el humano. Ella está ya en la tierra y le dice al hombre cómo morar. La libertad del hombre no consiste en obrar como él quiera en sus formas de habitar. Consiste en saber y ese saber está en la naturaleza. Consiste en dejarse habitar por el habitar-tierra. (2009, p. 267)

La meditación del habitar en Noguera y Pineda (2009), entreteteje un sentido ético, político y poético en tanto que se vuelve vital mantenerse a la escucha de lo Otro que percibe, siente, y también es fuente de sensaciones, es decir, cómo habitar poéticamente la tierra desde la red de conexiones que nos enlazan a ella. De ahí que, el pensamiento ambiental allane el camino para hablar de un habitar desde la sensibilidad, dicho de otra forma, un construir y construirnos desde el habitar poético y afectivo.

Escobar continúa la crítica a miradas epistémicas con las que se interpreta nuestra relación con la tierra habitada (2016a). Invita a construir y reconocer los pluriversos, al margen de discursos antropocéntricos

en la modernidad occidental; llama a construir un pensamiento “desde abajo, por la izquierda y con la tierra”, reuniendo tres vertientes de pensamiento crítico latinoamericano: las luchas raciales y culturales, los movimientos de izquierda o de fundamentos autonómicos y la emergencia de saberes ancestrales y conocimientos otros, entre ellos el arte. El habitar en Escobar se reconoce como “ontologías relacionales” (2015), desde las que el cuerpo no es un ente separado del lugar, sino que coexiste con el lugar en una simbiosis vital.

En resumen, el habitar desde estos autores permite arribar a tres enunciados: aprender a esperar habitar, gestar lo posible de habitar, y afectar y sentir habitar. Habitares que más que separarse se complementan y nutren, en tanto que cada enunciado porta rasgos de comprensión para pensar en los habitares artísticos que se construyen en el norte mexicano. Como se verá más adelante, habitar la frontera norte de México, desde los afectos, tal y como lo han hecho Ana, Yaneli y Raúl, revela sus huellas de lo que significa estar y existir en Tijuana.

Tijuana y los habitares artísticos

Tijuana, en el estado Baja California, se ubica en el extremo noroeste de México y es una de las ciudades fronterizas con Estados Unidos. Tiene una población aproximada de 1.7 millones de habitantes y más de la mitad han arribado por la migración. Otro de los rasgos que la caracterizan, es ser una de las fronteras con Estados Unidos demarcada por un conjunto de vallas en capas que se extienden hasta el desierto y se adentran al mar. El muro reciclado con acero de la Guerra del Golfo Pérsico con Clinton en 1994; el muro tecnológico de Bush a partir de 2005; el muro mejorado y extendido durante el periodo de Obama desde 2009; y “La gran muralla” que ha comenzado a construir Trump desde su campaña presidencial en 2016.

Cuatro distintos proyectos de muro en menos de 25 años, que tienen como antecedente la división territorial derivada de la Guerra de México con Estados Unidos, entre 1846 a 1848, en la que este último país forzó a México a ceder las tierras que hoy conforman California, Nevada, Utah y partes de Arizona, Colorado, Nuevo México, Wyoming, Oklahoma y Kansas, como condición para poner fin a esta guerra

(Piñera, 1990). Los tratados de Guadalupe-Hidalgo establecerían los límites territoriales de la nueva frontera, y esta es la condición de posibilidad en la que nace Tijuana como poblado a finales del siglo XIX y como ciudad metropolitana a inicios del siglo XXI.

Frente a esta división, acontece el arte de Ana, Yaneli y Raúl. A veces de modo directo, como en *Ñongos*, las fotografías de Ana Andrade, registradas con habitantes del bordo fronterizo; de manera sugerida como en los paisajes, figuras de ciudad y redes de amistad de Yaneli que plasma en los cuadros de *Galería Ambulante*; y también, de forma expansiva, como se manifiesta en las Pinturas Inmersivas de Raúl con *Cyclorama Móvil*.

Figura 8. Pieza de *Cyclorma Móvil*. Tijuana, México.



Fuente: fotografía de Raúl Abraham Moyado Sandoval (2016).

La frontera en su producción simbólica se manifiesta entre su población desde prácticas y sentidos que distinguen este lugar como un

sitio de contrastes, que puede ir, desde volverse una ciudad de acogida, solidaria y con buenas posibilidades de fincar una vida, pero al mismo tiempo existen prácticas de corrupción, violencia exacerbada, problemáticas como adicciones, así como miles de muertes a causa de las luchas entre el Estado y el crimen organizado. Para algunos de los cuerpos artísticos que existen en Tijuana, la frontera no sólo se experimenta como división geográfica sino condición de vida en el límite, esta condición de lo fronterizo estará presente en las obras y proyectos artísticos que se inspiran y producen en esta ciudad, dotando esta demarcación con gestos sensibles para mostrar que en Tijuana, pese a todos sus contrastes y fisuras, se construye habitar desde los afectos.

Ana Andrade y su proyecto fotográfico-documental *Ñongos*

Ana Andrade (Tijuana, 1987) es una artista visual que trabaja con la fotografía y el video. Una parte de su vida ha transcurrido en Estados Unidos y la otra en ciudad fronteriza de Tijuana. Desde su ingreso a la preparatoria Federal Lázaro Cárdenas creció su interés en la fotografía. Posteriormente, cursó un taller en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en donde aprendió el manejo técnico y digital de la cámara. Este primer periodo de formación, también lo completa la licenciatura en Comunicación y Publicidad en la Universidad de Tijuana, graduándose en 2009, así como el Diplomado en Fotografía Contemporánea por medio del programa de cultura de la Universidad de Guadalajara, ciudad en donde se radicó de 2009 a 2011 y montó su primera exhibición fotográfica, *Meditaciones urbanas*, en un café cultural. Un momento que marcó su trayectoria como artista fue recibir la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para jóvenes creadores 2011-2012, que otorgaba el entonces llamado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) con el proyecto *Ñongos*, con el cual documentó el espacio de vida de personas deportadas de Estados Unidos, habitantes de calle o que consumían drogas en el lecho del Río Tijuana que divide a México de Estados Unidos. Este sitio, conocido como el final de la canalización del Río Tijuana o, localmente nombrado como 'El Bordo', en 2013 contaba con al menos 1000 personas que frecuentaban este lugar o vivían ahí (París et al., 2013).

Ñongos es un proyecto fotográfico y de intervención que combinó etnografía visual, observación participante y registro de testimonios y objetos. En un primer momento, Ana realizaba recorridos en los que documentaba características y detalles del entorno. Posteriormente, fue conociendo a las personas en este, quienes la invitaron a las chozas, cuevas y refugios autoconstruidos con materiales de desecho, mejor conocidos como 'ñongos', una palabra que se asocia a la palabra *jungle* del inglés y que deriva de una incorrecta pronunciación; sin embargo, 'ñongos' también es un acumulado de objetos y materiales variados organizados de forma caótica o improvisada, sentido más cercano al que identifican sus propios moradores desde el singular caló fronterizo. Este proyecto se extendió más allá de la beca FONCA y, en años posteriores, Ana continuó visitando El Bordo y forjando amistad con sus habitantes. Por lo que, además del registro en fotografía y video, ella organizó montajes de sus fotografías bajo los puentes ubicados en la canalización, así mismo, en el lecho del río documentó testimonios a través de filmaciones y cartas, y también organizó una exposición en el centro de Tijuana en donde los principales invitados fueron los habitantes de El Bordo. Derivado de este primer acercamiento con *Ñongos*, surgieron los cortometrajes *El gato-Julio Romero Salas* (2012-2013), *Uk-Baalám* (2013), *Scott* (2013) y *Coronación* (2014), creados de manera colectiva junto con Brian A. Chillian y Jesús Guerra, en los que Ana colaboró en la fotografía, co-dirección y producción. Para conocer más acerca de sus proyectos fotográficos y documentales, particularmente el de *Ñongos*, consultar su página web: www.aandrade.com.

Yaneli Bravo y su proyecto nómada *Galería Ambulante*

Yaneli Bravo (Rosarito, Baja California 1984) conocida también como Luressia, Luressia Gasolina, Monstressia, La Catástrofe de 1984 o Salvaje Gaia, es una pintora y performer cuya trayectoria artística ha dejado su huella en la ciudad de Tijuana. Su interés en la performance inició en la adolescencia debido a su vínculo con la escena punk de Rosarito y Tijuana, en la que fue vocalista de una banda de punk. Años después, su cercanía con amistades poetas la llevó a colaborar en el

Colectivo Intransigente, un grupo de poetas y artistas en el que participó de 2010 a 2012 en Tijuana, experimentando con la improvisación, la performance, la pintura en pequeño formato y también murales.

Su ingreso a la licenciatura en Artes en 2011 fue un momento importante en su trayectoria, dirigiendo sus intereses particularmente a las artes plásticas, además de crear piezas de video-arte y fotografía. Yaneli participó en exhibiciones colectivas organizadas desde la Escuela (hoy Facultad) de Artes en la UABC, y también organizó exhibiciones en el centro de Tijuana como en el Pasaje Gómez en 2010, así como en un edificio abandonado en la Calle Once de la zona centro titulada *Sombras, producto del sistema, existencia sin noción* en 2011, en el que intervino el espacio con pintura, realizó una fiesta con amistades y contó con instalaciones artísticas. Además de estas y otras exhibiciones, a raíz de sus viajes por diferentes ciudades del norte, centro y sur mexicano, colaboró con colectivos de artistas como Zirko Nómada de Kombate de Ciudad Juárez, con el cineasta Taro González de Querétaro en su documental sobre artistas mexicanos, y también en la casa autónoma Chanti Ollín de Ciudad de México, un espacio ocupado por varios artistas donde ella llegó a quedarse en sus diferentes viajes por México.

Su obra como pintora comenzó a adquirir mayor notoriedad entre sus conocidos, a través de pinturas en pequeño formato que creaba en espacios públicos como bares, en las calles o en la escuela, donde los vendía sin poner precio. Este sería el antecedente de su proyecto *Galería Ambulante* que le permitió contar con ingresos para vivir y continuar sus estudios universitarios.

Galería Ambulante ha acompañado a Yaneli en sus viajes por diferentes ciudades de México y también en España, en las que llegó a realizar presentaciones de su trabajo en pintura y video, instalaciones efímeras e intervenciones. La mayoría de las piezas en *Galería Ambulante* son variantes de sus autorretratos, paisajes de colores oscuros, animales, criaturas lúgubres y representaciones de la ciudad, desde un estilo que tiende a los juegos de tonalidades que van de lo pálido a lo fosforescente. Además de esto, *Galería Ambulante* tiene como rasgo particular generar relaciones a través de la pintura, más allá de la noción de exhibición y compra asociada al mercado formal de las artes plásticas. Desde

esta modalidad de galería, Yaneli ha compartido sus inquietudes y visiones de mundo con otros y escuchado las de las demás personas. El hecho de no poner precio a sus pinturas es un rasgo que caracteriza a la galería en tanto que posibilita una aproximación más íntima entre ella como creadora y las personas que conocen por primera vez su obra. Lo fundamental allí, es conocer personas, y que a través de esta primera forma de relación, se interesen en sus creaciones, manera que la ha llevado a forjar amistades y seguidores en distintas ciudades por las que transita. Aunque no cuenta con una página web personal, es posible conocer más de su obra a través de sus diferentes perfiles en Facebook en el que se encuentra como “Luressia Bravo” y “Salvaje Gaia”, además de su canal en YouTube “Luressia y el Basta”.

Raúl Moyado y las Pinturas Inmersivas de *Cyclorama Móvil*

Raúl Moyado (Estado de México-Ensenada, 1988) desde muy pequeño vivió en la ciudad de Ensenada, en el norte de México. Allí estaba radicado hasta su traslado a la frontera de Tijuana junto con su hermano mayor. En la adolescencia, sus aficiones fueron inclinándose al dibujo de caricaturas y después a los videojuegos. Su curiosidad también lo llevaría a la programación y los equipos de cómputo, gracias al carácter autodidacta que desarrolló para intervenir las primeras consolas de videojuegos que existieron. Esta primera etapa de su vida también lo llevó a ganar el concurso de creación de videojuegos independientes ZonaMakers / ComunidadGM con su videojuego *Toño Juan Proskato* y también creó el videojuego *Cbtis-Game*. Después, su formación universitaria en la Escuela de Artes en la UABC (Universidad Autónoma de Baja California) se inclina por las artes plásticas y el uso de la tecnología, creando proyectos que combinan estos dos recursos en ilustraciones digitales, grabados animados titulados como *Xinegrafía*, así como *Metapanoramas*, pinturas digitales que hacen uso de la tecnología de Google Street View. Sus últimos proyectos son el videojuego interactivo *Baja Calafia*, un juego de carreras en automóviles de transporte público, y *Memegrafías* sobre memes mexicanos y la cultura de internet.

Las experimentaciones con la ilustración digital lo llevarían a gestar el proyecto que él denomina como 'pintura inmersiva' bajo el nombre de *Cyclorama Móvil*, una serie de pinturas digitales visibles en 360 grados, basadas en tecnología de Google Maps para hacer giros visuales completos, utilizando un dispositivo visual. Las pinturas se miran a través de visores que es posible instalar en un teléfono móvil. Este proyecto lo llevó a recibir la beca FONCA para jóvenes creadores durante el periodo 2013-2014, en el que tuvo como asesora a la artista Tania Candiani. La premisa del ciclorama viene de gigantes pinturas redondas que eran un atractivo en la época del siglo XIX en Europa. Sin embargo, los alcances de la tecnología y la sensibilidad de Raúl, hacen que cada inmersión en sus pinturas sea un acontecimiento sensorial único. Los temas en *Cyclorama Móvil* incluyen paisajes, perspectivas de la ciudad, así como autorretratos y ambientes imaginarios creados desde programas de ilustración en su tableta y portátil. Raúl ha participado en múltiples exposiciones colectivas como *Creación en movimiento, Jóvenes Creadores generación 2013/2014* en Ciudad de México en el 2015 y a nivel internacional en *Contemporary Landscape en el CICA Museum* en Corea en 2017, así como la titulada *White into Green* en el Winchester Centre for Global Futures in Art Design & Media en Reino Unido en el 2017. En 2016 realizó su primera exposición individual con el proyecto de *Cyclorama Móvil* en el CECUT (Centro Cultural Tijuana) en 2016. Para conocer más sobre la obra de Raúl, visitar su perfil en Facebook: <https://www.facebook.com/moyadoart/> y su página web <http://moya.do/>.

Ana, Yaneli y Raúl: Voces, enunciados y huellas de su arte en Tijuana

Dar voz y rostro a quien ha sido borrado

Para Ana Andrade, en *Ñongos*, la frontera posee diferentes sentidos que trascienden solo su comprensión como límite geopolítico, aunque esta última noción está presente siendo que, como se ha referido antes, en ciudades como Tijuana la frontera es asumida también como condición de existencia. En palabras de ella:

La frontera aparece en mi obra porque sale la famosa barda que divide a México con Estados Unidos [...]. Dentro de la obra o de mi trabajo de los ñongos, nuestro un efecto de las fronteras en el mundo. Uno de los efectos que pasan, como las deportaciones. Y, de alguna forma, lo ilustré con las imágenes, empezando por las casas. Mi idea era mostrar las dificultades que se tenían en volver a cruzar la frontera, al mostrar que se quemaban los ñongos, entonces era mi metáfora de que construían un ñongo y luego lo quemaban policías. Entonces, el ñongo era una metáfora del ir y venir de las personas deportadas.

También, no sé si eso se represente en mi obra, pero en mi mente es como que muchas veces como seres humanos en sociedad ponemos fronteras por las distintas formas en que se viste la gente, lo que representa la gente, ¿no? como en ese caso [a las personas del canal] [...] las consideraban basura, y esa ya es como una frontera.

[...] y más allá de las fronteras que son negocio como las de los países divididos, pues el lenguaje también es una frontera, y también los cuerpos. A mí se me hace que la primera frontera que existió en el plano universal o mundial, o no sé cómo se pueda decir, son los cuerpos porque separan toda esa energía que es uno, entonces esa es la primer frontera que hay de acuerdo con mi pensamiento. (Ana Andrade, entrevista, 2018)

Sus palabras ayudan a plantear al menos tres sentidos de frontera que ella asume desde su proyecto: la frontera como demarcación del territorio, como prejuicios sociales ligados al lenguaje y también como segregación de lo otro diferente, frontera que ella enuncia como corporal. Singularmente, es desde esta última noción en la que verá cómo se expande el propósito inicial de su proyecto al, ya no sólo documentar de manera aislada las situaciones, objetos o tránsitos en El Bordo, sino al entablar diálogo y comunicación con sus habitantes. Uno de ellos, El Gato, Julio Romero Salas, un hombre de 60 años con quien Ana identifica una de sus primeras experiencias y que se volvería una figura clave para conocer a más habitantes de El Bordo. Ella relata que a partir de este acercamiento y la co-producción de un corto documental dirigido por ella, cuyo guion propuso El Gato, ambos fueron invitados a un programa de televisión local en el que él se convirtió en el protagonista. En entrevista, ella relató lo siguiente:

Una vez presenté el video [de El Gato] en el Pasaje Rodríguez y fue esta señora de Televisa que se llama Bibi Uribe de un programa de señoras, o no sé si es de señoras pero es un programa así, talk show, y me invitó a su programa porque le gustó muchísimo el docu, y pues le dije que tenía que llevar a El Gato, que yo sola no iba a ir, y sí dijo, sí llévalo, entonces ahí fue lo máximo porque llegamos al programa e iban a comenzar a grabar y El Gato así como que no la dejó hablar para nada, para nada, para nada, y así transmitieron el programa en el que como a la media hora, el cien por ciento del tiempo él habló y habló y habló, y entonces, no sé, se me hizo muy interesante de que esta persona hablara por todos los que vivían en el canal en un programa que creo que es popular y que le tapara la... que le quitara la palabra a la conductora, y así como que se veían los de producción atrás de que no manches ya, quítalo quítalo, quítalo, y pues nadie podía hacer nada porque tenían que respetarlo ¿no? Estuvo muy suave esa experiencia. (Ana Andrade, entrevista, 2018)

A partir de lo anterior, es posible entrever cómo una de las singularidades de *Ñongos* es ahondar en un sentido crítico en cuanto al papel de Ana como artista, documentando y poniendo en suspenso prejuicios sociales hacia el otro “considerado basura”, como ocurre en esta frontera con un gran número de deportados y habitantes de calle, además de enfatizar el carácter relacional de su obra en la que el proyecto mismo, aunque es propuesto y articulado inicialmente por Ana, se construye colectivamente a través de experiencias significativas como la que relata con *El Gato* y muchas otras más, poniéndose a la escucha de quien mora literalmente en los márgenes, y posibilita el que él se convierte en la voz de los que no la tienen. Con *Ñongos*, Ana abre puntos de fuga a lo que ella identifica como ‘fronteras corporales’ y también a los prejuicios sociales, mostrando que lo otro no es tan diferente como se construye desde imaginarios mediáticos y políticos, sino que hay un conjunto de inquietudes y sensaciones que requieren ser enunciadas y escuchadas, aun cuando esto implique cambiar los propósitos originales de su proyecto o se subviertan formatos de lo políticamente correcto en medios de comunicación.

Tumbar fronteras mentales

Para Yaneli Bravo, la frontera también atraviesa diferentes sentidos de comprensión que transitan de una dimensión física a una más simbó-

lica y vivencial. En una de las primeras conversaciones sobre *Galería Ambulante*, ella comentaba que en ocasiones el muro fronterizo entre ambos países le parecía como un brazo que impedía que Estados Unidos siguiera invadiendo México (Yaneli Bravo, comunicación personal, 2017), mirada opuesta a la comprensión con la que es considerada esta frontera y sus dispositivos de vigilancia para controlar e impedir los flujos humanos y de mercancías. Esta visión ha ido transformándose con el tiempo al punto de que para ella, esta forma-otra de ver la frontera y a Estados Unidos constituye un cambio de paradigma que la ha hecho ponerse en el lugar del otro e incluso desear visitar lo que localmente se conoce como “el otro lado”, hecho que ha provocado que su obra cambie (Yaneli Bravo, entrevista, 2018). Por lo que, si antes la concepción de la frontera estaba ligada a lo que ella describe como una “visión puritana”, esta nueva manera de comprenderla es enunciada como la ruptura de “fronteras mentales”. Para Yaneli, un rasgo particular de la frontera es la condición orgánica que tiene, ya no como barrera entre países, sino como obstáculo de existencia. Al hablar de la frontera en relación a su vida y su obra, ella expresa:

En un principio quise rebelarme a la idea de que la frontera influía en mi obra, pero poco a poco me fui dando cuenta que soy el lugar en el que vivo, que de un lado y otro somos seres vivos, y que la frontera física también me ha creado una frontera mental que no permite vernos uno a uno sino como estadísticas y todos tenemos nuestras particularidades.

Me enfoqué en las particularidades gráficamente. Vendo paisajes internos, células con rasgos humanos y alguno que otro ser vivo de lugares desconocidos. Llevo como una metáfora en mi obra, que a su vez es el discurso que uso para acercarme a las personas cuando ofrezco en la calle o espacio público mis pinturas. La historia va así: ‘Hola amiga/o mira, estoy ofreciendo estas pinturas, son como fotografías que le toma mi cerebro a las células que viven en mi cuerpo. Como mi cerebro no tiene cámara manda a mi mano a que las pinte y así las retrato’. Espero a que observen y pregunto: ‘no sé si te gustaría quedarte con alguna de ellas.’ Y si hay paisajes les digo que así es como están mis adentros. En el sentido metafórico vendo retratos de una realidad en la que yo misma soy la frontera... no sé si me di a entender o si me viajé de más [...]. (Yaneli Bravo, entrevista, 2018)

Para Yaneli, uno de los principales propósitos de *Galería Ambulante* es filtrarse en todos los sentidos “ser una espora, ser, como dicen, como la humedad, meterme sin que nadie se dé cuenta en lugares, en espacios y realidades, dándome trabajo. Dejar de ir en contra del sistema y construir un camino nuevo en el que todo es posible.” (Yaneli Bravo, Entrevista, 2018). Tanto la superación de las fronteras mentales como la posibilidad de provocar filtraciones, adquieren particular relevancia en un contexto caracterizado por la división como es la frontera de Tijuana; sin embargo, el hecho de que esto se enuncie desde un conjunto de prácticas que tienen como punto de anclaje lo estético, muestra el carácter orgánico desde el que Yaneli comprende lo fronterizo como un asunto de existencia a superar, a través de las relaciones que ha construido gracias a la galería, algo que no hubiera sido posible si eligiese un camino tradicional para la difusión y venta de su arte, siendo que lo que busca es:

En primer lugar, lograr una experiencia con los materiales hasta obtener un resultado satisfactorio, material económico y tamaños adecuados para transportar y pintar en cualquier lugar. En segundo, lograr vencer los prejuicios, la frontera mental que hay entre personas desconocidas con el pretexto de promover mi obra, donde los acercamientos hacia las personas no sean tan invasivos. En tercer lugar, lograr la autonomía en relación a mi trabajo, ritmo de producción, abastecimiento y ganancias. Y por último, llegar a muchas más personas y lugares que en una sala de arte.

Para Yaneli, *Galería Ambulante* no sólo ha producido transformaciones en el sentido de ver los lugares en donde ha crecido, sino también cambios relacionados a las experiencias con otras personas, algo que este proyecto ha hecho posible gracias a sus pinturas. *Galería Ambulante* es una obra que en particular no es asumida como puramente estética, sino como algo vivencial y fuente de nuevas relaciones para fundar experiencias con otros y consigo misma.

Atravesar de una realidad a otra

Para Raúl Moyado, *Cyclorama Móvil* es un proyecto que invita a repensar otros sentidos de lo fronterizo por fuera de suponer su condición meramente territorial o geopolítica. Lo anterior podría ser asumido

desde las características que distinguen esta obra y sus intereses personales, los cuales se construyen a partir de su formación como artista visual y también los usos y aplicaciones que realiza de herramientas tecnológicas y programas de ilustración en la producción de las piezas que denomina '*Pinturas Inmersivas*'. La condición de lo liminar y el vínculo que él percibe, no hablan explícitamente de la frontera, sino más bien sobre uno de sus procesos, el cruce o el tránsito. En sus propias palabras expresa que:

Con Cyclorama Móvil un componente recurrente en la serie de pinturas elaboradas, es la aparición de un portal o un acceso hacia otra esfera de realidad. Eso puede relacionarse con el acto de atravesar y traspasar de un punto de realidad a otra. En la única representación donde incluyo un paisaje urbano es en el momento en donde me autorretrato sobre la azotea de mi casa y contemplo en dirección opuesta hacia el cielo.

En esta pintura llamada Principio Holográfico hay una referencia directa a mí como autor al autorretratarme en uno de mis paisajes. Situado frente a la vista de mi taller y acostado sobre el tejado de la casa continua, mi mirada se encuentra hacia el cielo que se abre hacia una luz distante. Es el origen de una incertidumbre respecto al espacio lejano ligado a mi mente, asociado a un sentimiento y deseo de escapar de mi realidad inmediata y elevarme a lo desconocido. (Raúl Moyado, entrevista, 2018)

Para Raúl, el espacio liminar más bien es asumido como un lugar-otro al margen de su comprensión geográfica y física. Alude a planos de realidad a los que sólo es posible llegar a través de la experiencia de los sentidos enlazados a la tecnología. La representación de lo urbano se torna circunstancial, cualquier demarcación en el orden de lo geográfico pierde sentido ante el paisaje que emerge desde las ilustraciones digitales que él crea. El autorretrato que incluye en la pieza titulada *Principio holográfico* podría leerse como un elemento que cumple dos funciones, por un lado representarse a sí mismo y la sensación de incertidumbre ante lo desconocido, pero también la posibilidad de fundirse en el paisaje mismo, como si su cuerpo fuera un horizonte, un punto de partida, un lugar de arrojarse, para cruzar, transitar hacia una exterioridad desconocida, otro sentido de realidad.

En relación con el propósito de este proyecto, Raúl expresa que “busca extender y conciliar la relación estética de las artes plásticas con las plataformas digitales” encontrando que uno de los puntos de anclaje es la historia de la pintura panorámica con la realidad virtual. Lo anterior, da cuenta de la importancia que él otorga a la experiencia que suscita una obra de arte con estas características. Si anteriormente el cuerpo era partícipe de las pinturas panorámicas, desde una relación más física y que implicaba movimiento, en *Cyclorama Móvil* la experiencia especial es de otro orden, siendo que no necesita ocurrir un desplazamiento en términos físicos para experimentar la profundidad del lugar estético al que llevan *Pinturas Inmersivas*. En cuanto a esto último, y las impresiones que le brindan los espectadores que se adentran en alguna de las piezas con *Cyclorama Móvil*, él dice que

Uno de los momentos más gratos es observar por primera vez al espectador que se adentra a una de mis pinturas. Con frecuencia suelen hacerme preguntas sobre lo que ellos observan pero yo, al situarme en otro plano de realidad, no logro entender exactamente a lo que se refieren. (Raúl Moyado, entrevista, 2018)

Es precisamente el acto de dejar que el espectador se arroje a los paisajes creados por Raúl, en los que reside un elemento de potencia en torno a esta obra, ya que si bien es cierto que los espectadores transitan de un plano de realidad a otro, al pasar de una realidad física a una virtual, la disposición espacial en la que se sitúan de modo “inmersivo”, no sólo los vuelve meros espectadores de los paisajes creados por Raúl, sino que ellos se convierten en los paisajes mismos.

Como se ha visto hasta ahora, los despliegues de las obras de Ana, Yaneli y Raúl permiten acceder a una comprensión más detallada de los lugares de enunciación en los que se inscriben sus obras artísticas, aportando aspectos en cuanto a los modos cómo la frontera o lo fronterizo aparece en su arte, así como las singularidades estéticas que imprime su sensibilidad tanto en los cuerpos que las experimentan y se relacionan a ellas, así como los lugares afectivos que fundan.

Una labor a continuar

Haciendo brevemente una recapitulación de lo dicho hasta ahora, las obras de Ana, Yaneli y Raúl en la ciudad fronteriza de Tijuana, si bien cuentan con diferencias sustanciales en sus producciones, sentidos de lo fronterizo, propósitos y relaciones que plantean, encuentran su punto de confluencia en los modos de habitar esta ciudad desde el arte. Es así que el pensamiento ambiental latinoamericano ha sido traído al frente en la búsqueda de continuar la labor para construir una episteme de sensaciones que no alimente las escisiones entre razón y sensibilidad. El pensamiento ambiental abre camino a matrices de sentido desde las que emerge la discusión del habitar y el reto de crear un pensamiento poético de las vidas que existen pese a las divisiones de frontera, en este caso, a través del arte.

Para meditar en torno a esta última cuestión, se acudió al pensamiento de la Estética Relacional con el propósito de expandir los sentidos en torno al arte, el artista y su obra, en un momento en el que la producción artística como la que articulan Ana, Yaneli y Raúl se da desde posturas éticas, políticas y estéticas distintas, que tienen como signo la condición relacional de las obras y la transformación de lugares desde los registros artísticos.

Es así que el pensamiento ambiental, la condición de habitar y la estética relacional, son alternativas de saber que ayudan a profundizar el lugar de Tijuana como ciudad de frontera y particularmente algunos rasgos que distinguen a sus habitares artísticos.

De esta manera, respecto a las obras y proyectos que han realizado Ana, Yaneli y Raúl, es posible referir que los hogares, rostros y existencias que logra capturar Ana Andrade en *Ñongos* se expresan al margen de estigmas sociales con los que tiende a representarse a personas deportadas, en situación de calle o que consumen drogas en Tijuana. Ana da cuenta de la vida cotidiana de los que son imaginados como parias sociales, de sus maneras de sobrevivir en este lugar de segregación y cómo al detenerse a escucharlos tienen bastante que decir también.

Durante un seminario de epistemología en Colombia, el profesor Adolfo Albán Achinte meditaba sobre el enunciado decolonial de Giraldo (2003) respecto a la pregunta de si puede hablar un subalterno, argumentando que no sólo basta dejar que el subalterno hable sino preguntarse si alguien en realidad está escuchando lo que dice (Albán, 2014). Y es precisamente por esta actitud de escucha, por lo que *Ñongos* da rostro a quien ha sido borrado socialmente, y que lleva una vida cotidiana como cualquier otra persona pese a cualquier circunstancia en la que se enmarca su vida. *Ñongos* captura un sentido de habitar desde los bordes sociales, revelando la dignidad de quien se representa en medios de comunicación y discursos del Estado como despreciables, pero que al ponerse a la escucha de lo que tienen que decir, el que es asumido como el otro social, se posiciona como igual, es decir, es reconocido como el humano que es. Desde un lugar trágico como El Bordo en Tijuana, *Ñongos* documenta, con una mirada íntima y sensible, que la existencia desde los bordes sociales acontece pese a todo. Bajo la mirada artística de Ana en *Ñongos*, el habitar en El Bordo de Tijuana también deviene huella de existencia sensible.

Por su parte, Yaneli Bravo con *Galería Ambulante* construye relaciones y nuevas experiencias que tienen como rasgo singular traspasar fronteras mentales que se instalan a modo de prejuicios e imaginarios negativos. A través de la venta de sus pinturas, ha generado vínculos con desconocidos en los sitios que visita, dejando rastros visuales a través de formas y color. Los autorretratos, paisajes y formas en su estética, expresan detalles de su experiencia biográfica y sus viajes, es decir que además de pintar en sus caminos, Yaneli pinta sus caminos; captura instantes a través del color que va dejando a personas. La galería delinea una traza de puntos afectivos en los que también se conforma una geografía de amistades. Gracias a esta modalidad de galería, va construyendo relaciones más allá de lo económico, siendo los encuentros, las experiencias y las aventuras, otros sentidos que pone en juego en este proyecto, tal y como llega identificarlo Borriaurd (2006) desde la Estética Relacional, al conformar vínculos más allá de las transacciones económicas o las pretensiones de un arte desde la alta cultura. *Galería Ambulante* gesta sentidos de habitar que se nutren en las relaciones amistosas, en la que el acto de dejar algo de sí, se imprime a modo de huella en el otro que la recibe.

Raúl y *Cyclorama Móvil* vuelven posible un despliegue estético de la geografía en esta frontera, en un periodo en el que las políticas de seguridad estadounidense exacerban la división territorial. Sus Pinturas Inmersivas crean paisajes y escenarios que representan una nueva geografía vista desde los ojos de un artista, en la que la división internacional no es el centro de atención y más bien el sentido de lo liminar se articula desde otra clave existencial. En una de sus Pinturas Inmersivas, *Principio Holográfico*, el paisaje está dispuesto en una perspectiva panorámica en la que geográficamente se sitúa la línea internacional. En primer plano aparece la zona centro de Tijuana y a lo lejos debería aparecer dicho límite, sin embargo Raúl no incluye la demarcación territorial como tal, y más bien esta se confunde con cualquier otro horizonte. El autorretrato de Raúl también aparece en la misma pintura, pero recostado en el suelo y mirando hacia las nubes. Desde esta Pintura Inmersiva, para Raúl la verdadera frontera está en el cielo y no en el horizonte, frontera etérea en la que no hay mejor documento de cruce que la mirada. *Cyclorama Móvil* inventa paisajes que desafían los espacios clausurados de las demarcaciones fronterizas; expresando un sentido de habitar que alude a la fundación de lugares desde la tecnología y la sensibilidad. A partir de este proyecto, Raúl expresa la posibilidad de crear una nueva geografía digital desde la pintura; tierra en la que se descentra el papel de meros espectadores y más bien los colores y las formas envuelven los sentidos hasta confundir el límite del cuerpo con la exterioridad (Pardo, 1992). A diferencia de las imágenes en Google Maps que son fotografías, los lugares creados por Raúl dan cuenta de otro en donde también podemos estar y construir habitar. Adentrarse al *Cyclorama Móvil* es una experiencia de movilidad estática, como una escultura digital, en la que es posible contemplar en todas las direcciones una obra que no está físicamente, pero existe como tierra imaginada y, por lo tanto, posible.

Las obras y experiencias artísticas de Ana, Yaneli y Raúl en Tijuana llevan a pensar en la manera como perduran sus gestos estéticos a modo de huellas sobre las pieles y los lugares que las sienten. Pardo en diálogo con Spinoza escribe que “las huellas se imprimen en ese cuadro de mundo que somos” (Pardo, 1992) y es en ese cuadro de mundo que somos y que podemos seguir siendo, en el que se trazan los relieves de las vidas que existen desde la sensibilidad, impresiones que acontecen a modo de huellas que expresan su habitar en esta frontera.

Referencias

Albán Achinte, A. (2014). *Apuntes del seminario de pensamiento decolonial*. Manizales, Colombia: Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano) - Universidad de Manizales.

Agamben, G. y Ferrando, M. (2014). *La muchacha Indecible. Mito y misterio de Kore*. Madrid: España: Sexto Piso.

Ángel Maya, C. A. (1990). *Hacia una sociedad ambiental*. Bogotá: Editorial Labrador.

Ángel Maya, C. A. (1996). *El reto de la vida. Ecosistema y cultura: Una introducción al estudio del medio ambiente*. Serie Construyendo el Futuro No. 4. Bogotá: Ecofondo.

Ángel Maya, C. A. (2012). *El retorno de Ícaro. Muerte y vida de la filosofía. Una propuesta ambiental*. Bogotá: Colombia: Universidad Nacional de Colombia, (IDEA) Instituto de Estudios Ambientales de la Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de https://transecos.files.wordpress.com/2014/04/el_retorno_de_icaro.pdf

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Capra, F. (1996). *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.

Escobar, A. (2015). *Sentipensar con la Tierra*. Medellín, Colombia: UNAULA.

Escobar, A. (2016a). Sentipensar con la Tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las Epistemologías del Sur. *Revista de Antropología Iberoamericana*. 11(1), 11-32.

Escobar, A. (2016b). Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra. *El País. Periódico global*, Contrapuntos [columna periodística]. Recuperado de <http://blogs.elpais.com/contrapuntos/2016/01/desde-abajo-por-la-izquierda-y-con-la-tierra.html>.

Deleuze, G. y F. Guattari (2005). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones El Serbal.

Heiddeger, M. (1994a). Construir, habitar, pensar. En *Conferencias y artículos*. trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones Serbal.

Heiddeger, M. (1994b). Poéticamente habita el hombre. En *Conferencias y artículos*. trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones Serbal.

Kusch, R. (2007). *América Profunda*. Lima: Pratec-Cedi.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*, Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Leff, E. (2009). *Saber ambiental*. México: PNUMA (Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente).

Mesa, C. (2010). *Superficies de contacto*. Medellín, Colombia: Mesa Editores.

Ness, A. (1973). The shallow and the deep, long-range ecology movement. *Inquiry*. 16, 95-100.

Noguera de Echeverri, P. (2004). *El reencantamiento del mundo: ideas para la construcción de un pensamiento ambiental contemporáneo*. Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia-Sede Manizales, PNUMA/ORALC (Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente/ Observatorio de Regionalismos en América Latina y el Caribe).

Noguera de Echeverri, P. (2012). *Cuerpo-Tierra: el enigma, el habitar, la vida emergencias de un pensamiento ambiental en clave del reencantamiento del mundo*. Madrid: Editorial Académica Española.

Noguera, P. y Pineda Muñoz, J. M. (2014). Gesta de la cultura como emergencia de la Tierra. Notas en clave de una poética ambiental. En C. Yañez (ed.), *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina* (pp. 40-66). Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia-sede Manizales.

Noguera, P. y Pineda Muñoz, J. M. (2009). Filosofía ambiental y fenomenología: el paso del sujeto-objeto a la trama de vida en clave de la pregunta por el habitar poético contemporáneo. *Acta Fenomenológica Latinoamericana*. Vol. III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona, España: Ediciones Serbal.

Pineda, J. (2014). *Geopoética de la Guerra: He oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego*. (Tesis doctoral). Manizales Colombia: CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano-Universidad de Manizales).

Rancier E. J. (2013). *Aistheis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

Giraldo, S.. (2003) ¿Puede hablar el subalterno?. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>

Valenzuela Arce, J. M. (coord.). (2016). *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona: NED Ediciones.

Capítulo 4. Re-existencias al borde del abismo: Del Norte Bravos Hijos en Colombia

Yorlandy Andrea Quiñónez Sanabria

Magíster en Educación y Desarrollo Humano de Universidad de Manizales – CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano), máster en Comunicación y Salud de la Universidad Complutense de Madrid; comunicadora social de la Universidad de Pamplona. Docente de pregrado de la Universidad Francisco de Paula Santander - Cúcuta. Pertenece al Grupo Interdisciplinario de Investigación en Comunicación

APIRA KUNA.

Correo electrónico: yorlaqui@gmail.com

Esta es la historia de una tierra
en que guerreras y guerreros
con su arte prometieron
aportar al mundo entero.

Valentía su grandeza,
libertad su camino,
el faro del Catatumbo
iluminaba su destino.

Se reunieron,
hicieron del arte su templo,
no estaban en algún lugar
ellos lo llevaban dentro.

Y con la tranquilidad,
esa que hoy me brinda el tiempo,
"Del Norte Bravos Hijos"
con orgullo les presento.

Ahiman. *Compilado DNBH*, 2013.

Las reflexiones que aquí se presentan atañen a la frontera entre el departamento Norte de Santander en Colombia y el Estado Táchira en Venezuela, un territorio limítrofe que se extiende, aproximadamente, por 150 de los 2219 km compartidos por estos países, construyendo relaciones tan estrechas que hacen que el espacio percibido por sus habitantes se encuentre en una permanente dicotomía entre lo “extraño – límite” y lo “común – propio”: un territorio que permite la creación de sentidos de arraigo – destierro, supervivencia – habitancia.

Si bien, las construcciones de sentido y las formas de relación con el espacio habitado se rehacen permanentemente, en esta frontera las transformaciones sociopolíticas de las últimas décadas han derivado en la exacerbación de las prácticas de supervivencia como único camino para enfrentar, lo que pareciera ser la única certeza, el “no futuro”.

Acercarse a esta realidad ha sido una compleja tarea para las ciencias sociales que, en contextos y momentos históricos tan vertiginosos como este, se ven limitadas en las herramientas para contener una realidad tan confusa y cambiante. Sin embargo, los dispositivos artísticos emergentes en el territorio proporcionan importantes huellas que permiten identificar los elementos constitutivos de estas formas de sociabilidad, pues es el artista quien camina sobre la “línea abismal” (Santos, 2017)¹ que, en la ruta del pensamiento decolonial, separa las sociedades coloniales de las sociedades metropolitanas, no solo en las formas de construcción de conocimiento, sino en la comprensión de cuáles formas de vida son consideradas legítimas y cuáles no.

Estos espacios (las colonias, como las fronteras) son habitados por “salvajes” como sentencia Mbembe “no se organizan bajo forma estatal; no han generado un mundo humano” (2011). Así, las formas de vida legítimas son preservadas por la sociedad de control, las “ilegítimas” o

1. Boaventura de Sousa Santos planteó esta idea en una conferencia sobre el lugar del arte en la comprensión de los mundos fronterizos, en el marco del evento Juntos Aparte, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur, realizado en Cúcuta entre el 21 de octubre y el 9 de diciembre de 2017.

consideradas inviables son descartadas y existen varias tecnologías diseñadas para ello. Por lo tanto, la intención de este escrito es develar su organización en el espacio habitado por jóvenes artistas que intentan líneas de fuga a través del hiphop.

La línea abismal marca una clara exclusión a través del ejercicio de la violencia sobre aquellas vidas que se encuentran “del otro lado”, pues este “es el reino del más allá de la legalidad y la ilegalidad (sin ley)” (Santos, 2009); un escenario que separa la humanidad de la subhumanidad y es, justamente, el artista el que hace posible la reconstrucción de los vínculos que la exclusión radical ha destruido. Es el lenguaje del arte, más que el lenguaje de la ciencia, capaz de nombrar la realidad diversa y caótica del límite; por ello, resulta imprescindible abrazar a las prácticas artísticas que tienen lugar en los territorios fronterizos para aproximarse a la comprensión de las formas de vida que en ellos se dan, más allá de la supervivencia en el límite.

En este escenario se indagan los dispositivos artísticos promovidos desde la Fundación Cultural y Social 5ta con 5ta Crew en el departamento Norte de Santander, como resultado de la acción colectiva de jóvenes cucuteños² quienes decidieron emprender un proyecto de cambio social a través del arte. En la actualidad la fundación es dirigida por Jorge Botello “Ahiman”, rapero reconocido a nivel regional y nacional; se ha posicionado en Norte de Santander como una iniciativa de movilización social con injerencia en entornos comunitarios señalados por la violencia y la precarización. Su trabajo se materializa en cinco festivales (realizados entre el 2013 y el 2018) y compilados musicales que llevan por nombre “Del Norte Bravos Hijos”³ (en adelante DNBH), el título del himno del departamento Norte de Santander; lo que hace de esta, su propuesta principal de acción colectiva juvenil, una apuesta centrada en el territorio, que se piensa desde él y lo re-configura a partir de la reinención de las relaciones de poder que allí se tejen.

2. Gentilicio de la Ciudad de Cúcuta, capital del departamento Norte de Santander.

3. “Del Norte bravos hijos,
cantemos con el alma
¡La vida por la gloria
La gloria por la patria!

La patria, la patria, la patria.” Gutiérrez Calderón, T. (Letra - poeta venezolano) Roza Contreras, J. Coro *Del Norte Bravos hijos* (Fragmento) - Himno Departamento Norte de Santander, Colombia

Figura 1. Imagen oficial “Del Norte Bravos Hijos”



Fuente: 5ta con 5ta Crew, Comunicaciones.

Reivindicamos, entonces, la labor del arte como conciencia de la época y del lugar en donde surge, por ello se plantea un relato polifónico que invita al diálogo afectivo entre el mundo de los artistas y el mundo de los conceptos de la academia que, acostumbrada más a pensar que a sentir, se aparta de la comprensión sensible de una realidad que desborda los discursos teóricos y sólo puede ser contenida en la poesía y la pintura. Estas reflexiones se han construido en mi propio camino como investigadora militante, un camino que me ha permitido reconocer existencias radicales que se fundan en el arte: un arte que siente, piensa y está en permanente movimiento.

Territorio – frontera: al borde del abismo

La idea de territorio se construye a partir de una vivencia con el lugar, en la que no está conformado únicamente por la dimensión física del

espacio, es lo que deviene de la experiencia. El sujeto sabe que está territorializado y que pertenece a un lugar si lo habita; en este sentido, a partir de sus acciones, el habitante de frontera se apropia del espacio y, en esta labor, el sujeto mismo es producto de las fuerzas que allí se encuentran, creando una relación directa entre sujeto – territorio que se afecta mutuamente. Se plantea, entonces, la necesidad de explorar el territorio-frontera desde la experiencia de los sujetos que lo habitan: ¿Cuál es el mundo fronterizo de los hijos bravos del norte en Colombia? ¿Cómo lo nombran? y ¿Cómo se nombran desde él?.

Preguntas afectivas que nos obligan a pensar en otras voces para entender las relaciones que se tejen en la comprensión de la frontera como un lugar habitado. Rogerio Haesbaert, el geógrafo brasileiro, sugiere que para comprender la territorialidad de la frontera es preciso abordar las relaciones de poder que en ella se dan:

Dependiendo del concepto de poder que se maneja, también cambiará el concepto de territorio. Por ejemplo, si adoptamos la versión más tradicional referida al poder del Estado o al poder de la clase hegemónica, el territorio es un macroterritorio básicamente vinculado a las grandes estructuras político-económicas dominantes. Pero si se piensa que el poder también se manifiesta como movimiento de resistencia que está involucrado en todo tipo de relación social, tendremos microterritorios y habrá muchas otras formas de reconstruir el poder y el territorio a partir de esta concepción. (Haesbert, 2013, p. 25)

Así, para comprender las dimensiones del sentipensamiento contenido en DNBH es preciso señalar el poder totalizante del Estado que define los entramados macroterritoriales en los que se desarrolla la vida de los jóvenes nortesantandereanos⁴; además de lo anterior, re-constituir los entramados de las resistencias artísticas, lo que nos lleva a definir las relaciones microterritoriales de la cultura hiphop.

El macroterritorio-frontera está constituido desde la noción del límite, lo que lleva a los sujetos fronterizos a vivir permanentemente rodeados de dispositivos de control y de contención.

4. Gentilicio del departamento Norte de Santander, Colombia.

El límite se asocia con el cruce, la trashumancia: de personas, ideas, mercancías, miedos, necesidades; se representa como una zona inhóspita en la que impera la barbarie y la extrañeza, en la que más allá de los confines “existen, a modo de incómoda presencia, o de amenaza, la sombra y la locura, y lo siniestro, y la muerte” (Lanceros, 2005). Así, el límite es el lugar que separa el “yo” del “otro” (desconocido, bárbaro); sin embargo, es preciso señalar que “nuestro lado” es concebido de una manera similar por quienes se encuentran del “otro lado”, es decir, nosotros también somos percibidos como “bárbaros” por ellos. Lo que convierte al territorio-frontera en un espacio de complejas relaciones simbólicas que determinan las formas de construcción de la vida en el espacio.

El sujeto colectivo construido en la propuesta artística de DNBH habla desde el lugar habitado, nombra el mundo de la frontera y, al nombrarlo, lo hace presente en el universo de significados:

Yo nací en un lugar
de un acto de paz y mil de guerra
donde la confianza en la traición se entierra.
[...]
Tierra de guerreros ciudad frontera,
te debo mi paz, mi luz, quien soy,
mi vida entera”

La PAZ es nuestro empeño, *DNBH. 2013.*

El fragmento anterior permite ver que los hijos bravos del Norte de Santander, se enuncian desde el terror y la barbarie propia del límite. La frontera entre Norte de Santander y el Estado Táchira se constituye como un lugar de la muerte pues en ella se manifiestan las más atroces prácticas del ejercicio de la soberanía: “el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (Mbembe 2011): precarización de la vida, desaparición forzada, asesinatos selectivos, presencia de grupos armados, entre otras manifestaciones de violencia delimitan los paisajes del hip-hop que emerge desde el territorio.

Cuando la blanca pólvora
detona
empieza a sudar frío

como calles de Pamplona⁵.
Estalla la nariz,
puta madre Donamaris⁶,
Gabarra⁷ desde la hoja
raspando hasta la raíz. [...]

La PAZ es nuestro empeño. *DNBH, 2013.*

Volviendo a las palabras de Boaventura de Sousa, podemos ver al artista caminando sobre la “línea abismal”, reconociendo la in-humanidad. “Y esta sensibilidad [del límite] tiene que ver con la territorialidad, e incluye lenguaje, comidas, olores, paisajes, clima y todos los signos básicos que unen nuestro cuerpo con nuestro lugar” (Scarano, 1998:1698). Los cuerpos de la frontera son cuerpos del-al límite, pues la necesidad de la sobrevivencia les obliga a venderse a las fuerzas del terror, exponiéndose en medio de las guerras urbanas derivadas del contrabando de bienes y de combustible, del tráfico de personas, del lavado del dinero del narcotráfico y de la lucha por el monopolio de los grupos criminales.

Estas fuerzas dominan la frontera desde la dimensión macroterritorial, lo que hace que las fuerzas de oposición-resistencia, los microterritorios, se instauran en la necesidad de crear una sensibilidad propia, una realidad “alterna” que atenúe la barbarie que recorre las calles de la Ciudad Frontera⁸ día a día:

[...] Vivo entre la mierda
de paracos⁹ y balazos

5. Municipio de Norte de Santander, conocido popularmente como la “Ciudad Mitrada”.

6. Hace referencia al Alcalde de la ciudad de Cúcuta (capital de Norte de Santander) entre el 2012 y el 2015.

7. Corregimiento del municipio de Tibú, una de las localidades más golpeadas por la presencia de grupos armados ilegales, siembra y cultivo de la hoja de coca y ausencia del Estado. En 1999, el corregimiento de La Gabarra fue escenario de una de las más crudas masacres del departamento Norte de Santander, 45 personas fueron asesinadas por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), acusados de ser auxiliares de la guerrilla.

8. Título de una popular canción de hiphop sobre la ciudad, escrita por el rapero “Ahiman”-Jorge Botello, Director de la Fundación Social y Cultural Sta con Sta Crew. La ciudad frontera está conformada por los municipios que integran el Área Metropolitana de Cúcuta (Los Patios, Villa del Rosario, Puerto Santander, El Zulia y San Cayetano), los cuales conforman un gran territorio con similares características.

9. Paramilitares.

gente que en la calle
busca su alimento a diario.
Junto con mis panas
seguimos en el intento,
luchando día a día
en busca de nuestros sueños.

La PAZ es nuestro empeño. *DNBH, 2013.*

El territorio-frontera, deshumanizado por la barbarie como forma de control de los cuerpos, al ser enunciado por DNBH, se re-significa a través de las prácticas artísticas, constituidas en sí mismas como apuestas de resistencia juvenil. Bravos Hijos Del Norte, siguiendo el llamado de ‘contar bien’ (de manera que sea escuchado) que nos hiciera Jorge Semprún (1995), dibujan los paisajes de la muerte en el territorio, los múltiples abismos a los que se enfrentan los jóvenes, construyendo lenguajes que soportan la realidad e instalando discusiones que transforman la estética en política; esto hace del arte en la frontera, una de las herramientas que posibilitan el agenciamiento, es decir, lo que en palabras de Deleuze y Guattari significa el movimiento que permite abandonar el territorio, creando líneas de fuga.

Las vidas sitiadas: necropaisajes del límite

Esta noción de ‘frontera’ en clave de territorio, enunciada desde las letras del hip-hop, nos dibuja una ‘frontera desterritorializada’ cercana a la noción de cicatriz-herida planteada por Carlos Fuentes (1992) y nombrada, de la misma manera por el rapero “Ahiman”, director de la Fundación 5ta con 5ta crew:

Esta es una ciudad que aprendió a vivir herida, una sociedad que aprendió a caminar herida, [...] además de lo que pasa en la frontera y para todo lo que se presta una frontera como el contrabando, el narcotráfico, la ciudad camina, sigue caminando pero herida [...]. (Fragmento 1, entrevista a Jorge Botello “Ahiman” 2016)

En sus palabras podemos ver cómo en la “Ciudad Frontera” confluyen los poderes de la muerte que eclipsan las posibilidades de futuro a quienes en otro trabajo (Quiñónez y Pineda Muñoz, 2018) hemos definido como sujetos “del y al límite”, cuyas existencias están determinadas por los necropaisajes de la frontera, visibles a través de sus vidas precarizadas, aniquiladas y arrebatadas.

‘Las vidas precarizadas’ son aquellas ocupadas en la supervivencia, el subempleo y la informalidad; en labores derivadas del contrabando, la trata de personas, la extorsión, la pertenencia a grupos armados ilegales:

Los potses se estallan
en el malecón
contrabandeando en la frontera
el maletero¹⁰ no se ahogó.
[...]
En una nación con leyes,
¿Cómo expresar libremente?
cómo el corrupto empobrece
y el pobre elige el regente.

La PAZ es nuestro empeño. *DNBH, 2013.*

Paisajes conformados por Cientos de hombres y mujeres “viviendo al día”, inventándose alternativas para ocuparse: ventas ambulantes, trabajo informal, prostitución y vinculación con estructuras delincuenciales, son algunas de las prácticas que hacen de la Ciudad Frontera un lugar en que la vida y la muerte se escabullen entre las formas de subsistencia del y al límite (Quiñónez y Pineda Muñoz, 2018).

Vidas del desarraigo producto del desplazamiento forzado:

Comparto esta ciudad con muchos desplazados
algunos por la violencia

10. “Después del cierre de los puentes fronterizos en agosto de 2015, los maleteros se incrementaron e involucraron en el contrabando de gasolina, pues el área metropolitana de Cúcuta dejó de percibir el combustible a través de los vehículos que diariamente cruzaban la frontera; y se hizo necesario que la gasolina sea transportada en pimpinas y vendida al menudeo en los centros de acopio diseminados por la ciudad, en donde los pimpineros se encargan de organizarla y distribuirla para su venta” (Quiñónez y Pineda Muñoz, 2018, p. 104).

otros por un futuro soñado
dejando apartado
a la familia de mi lado
tan solo una maleta
con pocos chiros guardados
aquí he llegado
después de un largo recorrido [...].

La PAZ es nuestro empeño. *DNBH, 2013.*

El ‘no futuro’ es la única certeza para las familias desplazadas y migrantes que se establecen en los barrios periféricos de la ciudad de Cúcuta ampliando los denominados ‘cordones de miseria’, territorios de la exclusión derivados de la inequidad y la falta de garantías; demarcando fronteras dentro de la frontera, que bien se acercan a lo que Franz Fanon nombra como ‘la ciudad del colonizado’, en donde el poder de la muerte opera indistintamente: “Allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras” Fanon (1999) citado en Mbembe (2011, p. 45). Contribuyendo a que las estadísticas, acostumbradas a transformar la miseria y la muerte en cifras, ubiquen al departamento y su capital en los mayores índices de desempleo, informalidad y muertes violentas en el país.

Aquí es preciso volver a las reflexiones que Rogerio Haesbaert hace: “la movilidad tiene un sentido desterritorializador especialmente cuando está asociada a la precarización de las condiciones materiales de vida, lo que equivale a un menor control del territorio” (2003); despojando el concepto de la connotación positiva, por el contrario, estos sujetos del y al límite viven, su vida en condiciones permanentes de inseguridad e incapacidad de ejercer control sobre sí mismos y sobre el territorio. La frontera es, para los desplazados y los migrantes, un espacio inseguro e inestable, asociado con el desarraigo; sus vidas se encuentran a merced del necropoder.

Estas y otras se convierten en las ‘vidas aniquiladas’ en el límite, paisajes que se dibujan a través de los cuerpos que la violencia urbana ha dejado tendidos en las aceras de la ciudad, aquí:

[...] irrumpen las voces de los que preguntan ¿Cómo nos van a matar? Serás torturado, tu cuerpo será abandonado en algún paraje y te encontrarán muchas horas después; serás atada y violada, tus padres tendrán que reconocerte en la morgue de la ciudad; serás sorprendido en una esquina con tus amigos y allí te van a disparar... balas, cuerdas, golpes... cualquier herramienta estará bien para acabar con tu vida. (Quiñónez y Pineda Muñoz, 2018, p. 113)

[...] desde que recuerdo
y tengo uso de razón
he visto correr mucha sangre
en mi barrio y mi nación
es lamentable que
a tan corta edad
mis ojos hayan visto
violencia en comunidad.

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016.*

Violencia que se recrudeció a partir de la incursión paramilitar en la frontera a finales de los años 90:

[...] en el 99 empieza a sangrar,
hermanos tirados en las calles
tuve que pisar

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016*

Cuerpos que se registran a través de los informes del Instituto de Medicina Legal¹¹, como si las estadísticas pudieran contener el tamaño de la masacre frente a la cual el artista, caminando sobre la línea abismal, también se siente impotente y lucha desde su propia condición de humanidad pues, a pesar de las intenciones de re-humanización, la espacialidad en la frontera se hermetiza y se genera una especie de 'estado de sitio' a través de los dispositivos de control que crean mecanismos

11. Ver anexo 1 al final del capítulo, Comportamiento homicidios en el área metropolitana de Cúcuta de 2015 a 2016.

de 'contención territorial' (Haesbaert, 2003) cimentados en el miedo, convirtiendo al espacio en el más eficaz de todos. En las letras de los compilados DNBH se nombran los 'lugares comunes para la muerte':

quebradas y rastrojos
convertidos en cementerios,
cuerpos tirados como basura,
esto es un problema serio.

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016*

También identificados por Darío Monsalve en su investigación sobre el fenómeno de la desaparición forzada en Norte de Santander, para la Fundación Progresar¹²:

Durante años, fincas, parcelas, viviendas en barrios de Cúcuta, terrenos abandonados o baldíos, de tupida maleza, sembradíos, surcos, cunetas, precipicios, cuevas, nichos de empaderamiento, afluentes de ríos, desagües, basureros o establecidos laboratorios de exterminio por incineración [...] lugares de aciaga popularidad en diferentes zonas de la región, por haberse convertido en verdaderos centros de interrogatorios, torturas, ejecuciones, desapariciones y demás formas de violencia, que hicieron de algunos tramos, parajes o terrenos, espacios completos en que reinaron la impunidad, el dolor, el terror y la muerte. (Monsalve, 2010, p. 59)

El "río cementerio" y el fuego como cómplices de la muerte y la pérdida del rastro:

[...] nuestro Río Catatumbo
el encargado de llevar
los cuerpos que no sabemos
dónde fueron a parar

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016*.

12. Organización No Gubernamental interesada en la protección de los Derechos Humanos en Norte de Santander.

Un dolor que avanza
un nuevo comienzo
en lienzos
pintados con matanza,
[...]
danza,
no te quedes perdido,
sé que el humo los ahogó
las balas los llevaron al río.

Mensajeros de la Memoria. *DNBH, 2017.*

Exponiendo las ‘vidas arrebatadas’, el paisaje de la muerte que mayor daño ha causado en el territorio, pues el terror no se ha manifestado únicamente a través de las muertes visibles, que aún se encuentran en el sub-registro, también está la masacre invisible conformada por los cientos de desaparecidos en la frontera que conforman un paisaje de ausencias. ‘La desaparición forzada’ es una de las tecnologías del necropoder que se ha especializado en la ciudad, llegando a la tecnificación de la práctica a través de la construcción de hornos crematorios:

Este es mi Juan Frío
donde ocurrieron las masacres,
gente armada y desalmada
derramaron mucha sangre
de las personas que asesinaron
a los hornos las lanzaron
y a la cárcel no llegaron

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016.*

Por ello resulta indispensable acudir al arte construido desde los márgenes, de manera que sea posible transformar estas ausencias en emergencias, delinear la línea de las exclusiones abismales (De Sousa, 2017), aunque, de los necropaisajes solo sea posible hablar desde la rabia y el resentimiento:

Cuanto dolor, cuanta muerte
cuando miro para atrás,
con este odio que me quema

es imposible hablar de paz,
no me culpen si no olvido
pronto este horrible episodio,
yo no pedí nacer,
menos en este manicomio.

Mensajeros de la Memoria. *DNBH, 2017.*

Al ser nombrados estos paisajes de la muerte aparecen de este lado de la línea abismal, lo que se constituye en sí mismo como una práctica de resistencia ante la invisibilización, normalización e incluso la justificación de la violencia que hace de la frontera un espacio desterritorializado, un “no lugar”. Sin embargo, ¿es posible encontrar rastros de vida en medio de la masacre?

La respuesta también se encuentra en los dispositivos artísticos, el lenguaje del hiphop nombra la muerte, pero al nombrarla preserva los vestigios de la vida, lo que genera un movimiento que podríamos denominar telúrico, pues también se da por la liberación de energía que reorganiza los elementos, como ocurre con las placas tectónicas en los terremotos.

Como señala Haesbert, el territorio es producto del movimiento, no solo en su dimensión física, también en su dimensión simbólica, en la que el arte desempeña un rol central al permitirnos reconocer los procesos de desterritorialización en los que la vida ya no resulta posible, y construir caminos que permitan la reterritorialización, que no ocurre de la misma forma entre los grupos hegemónicos, que controlan los poderes de la muerte, y los oprimidos, entre los que se encuentran los artistas, pues:

En general los grupos hegemónicos se territorializan más por dominación que por apropiación, mientras que los pueblos o los grupos más subalternizados se territorializan mucho más por apropiación que por dominación. En efecto, estos últimos pueden no tener la dominación concreta y efectiva del territorio, pero pueden tener una apropiación más simbólica y vivencial del espacio. (2013, p. 27)

Es precisamente, desde esta apropiación simbólica del espacio, que los artistas de hiphop nombran los paisajes de la muerte que des-humanizan la frontera, acudiendo a esa capacidad de caminar sobre la línea abismal. Nombrarlos es, justamente, lo que les permite traer la dignidad y la vida perdida del “otro lado” y regresarla hacia el espacio de lo humano; el ‘¿cómo?’ de esta tarea ontológica está contenido en los lugares de enunciación.

Lugares de enunciación de los Bravos Hijos del Norte

El enunciado viene en distintos modos de expresión, en DNBH pasa por sus espacios de educación popular, como la escuela itinerante DNBH; sus grafitis, en las distintas versiones del Festival ATACARTE (Atacar con arte), encuentros de construcción de murales comunitarios; las letras de sus canciones; y sus productos audiovisuales, lo que delimita la configuración simbólica del territorio contenida en sus dispositivos artísticos. Concentramos nuestra atención en las letras de las canciones producidas colectivamente desde la 5ta con 5ta Crew, intentando develar cómo, desde la palabra, se construye la relación con el lugar habitado.

Fragmento de *20 segundos* (2013), aporte del rapero “Otro Juan Más”, en el primer compilado DNBH son torrentes de elementos identitarios que hablan de este y no de otro lugar, que solo confluyen en el espacio habitado por los sujetos dicentes (Mignolo) que aquí se enuncian:

Desde el himno al departamento y la internación ilegal de vehículos venezolanos:

La vida por la gloria
42 grados de alcohol,
la gloria por la patria
venezolano es el Renault.

Desde las formas de supervivencia articuladas al contrabando de combustible y la comida típica propia de la hibridación cultural:

Pimpinas, hayacas
motilón la esencia,
donde hay de todo
menos sentido de pertenencia.

Desde la historia colonial y las prácticas recientes de corrupción gubernamental:

Las tierras que donó
doña Juana Rangel,
escándalos de alcaldes
que se van a la cárcel.

Desde las dicotomías del territorio y las prácticas de resistencia juvenil:

traquetos y prepagos
no sólo hay en mi norte,
demostrando que tenemos
cultura y deporte.

La palabra está territorializada y demarca el suelo desde el que se produce el discurso, como señala Camilo Miranda (2013) en sus reflexiones sobre el lugar de enunciación, desde la propuesta decolonial de Mignolo. El sujeto dicente aparece en el discurso y es preciso comprender la diversidad de estos lugares desde los cuales se enuncia, en mayor medida cuando se exploran los territorios marginales, pues aquí “no hace falta un ‘representante’ de la ‘clase de los oprimidos’ que tome la voz y la lleve a los oídos de los espíritus adormecidos”, lo que importa realmente es que las personas hablen con su propia voz y para ello “sólo hace falta que un individuo se ubique en el lugar del ‘sujeto dicente’, en el lugar del sujeto del discurso.” (Miranda, 2013), lo que hacen estos artistas se hace, necesariamente, desde el territorio habitado.

En DNBH el territorio es tierra de guerreras y guerreros y es esta, la guerra, uno de los lugares de enunciación más recurrentes:

Nos hemos enfrentado
a muchas luchas

que nos han dejado
muerte, tristeza,
dolor y desesperación.
En una guerra que nos es nuestra,
heredada del pasado,
donde ganan más las armas
que pensar con la razón.

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016.*

Una guerra que se remonta a las luchas históricas de las comunidades indígenas Barí por la conservación del territorio, a quienes se les identifica como recios guerreros que han luchado durante siglos por preservar su legado.

La huella de mi ciudad
estampada en la memoria
vivo recuerdos siempre
para no repetir la historia,
la que nos ha condenado
a desterrar nuestras raíces
indígenas Baríes
olvidados sin arraigo.

La PAZ es nuestro empeño. *DNBH, 2013.*

Los hijos bravos del norte en Colombia son “hijos de ancestros guerreros / que no fueron vencidos” (*DNBH, 2015*), que siguen en resistencia y que, al reconocerse guerreros con un legado ancestral, reivindican sus acciones de resistencia. Son, precisamente, estas las que los hacen jóvenes, reiterando la sentencia adolorida de Jaime Pineda, el filósofo colombiano que ha oído música en el estruendo del combate y hallado paz en donde las bombas escupían fuego: la guerra es el principio y al mismo tiempo el final de la juventud. La paradoja es que la guerra al mismo tiempo te hace joven y te arrebató la juventud (2014). Norte de Santander se habita desde la guerra y son los sobrevivientes los que nombran el mundo para hacerlo comprensible:

Acuerdos traen desacuerdos
de cuerdos egocentristas.

Un día más,
otra víctima más
sumada en esta lista
cargada de dolor
de muertes.
Hoy los que viven
no son víctimas
son sobrevivientes.

Soy La Voz. *DNBH, 2016.*

En este escenario, la 'Ciudad Frontera', un territorio plagado de tantas manifestaciones de violencia, la posibilidad de una muerte dulce, un morir de viejo, termina por ser un privilegio. Aquí se muere de joven, de deseos de saber, de muros que detienen los sueños, de un 'día a día' que termina por asfixiar las ilusiones; un camino seguro al abismo, frente al cual los jóvenes resisten, entre el miedo y la esperanza.

Caminar sobre la línea abismal: habitar, resistir y re-inventar la frontera

Somos más, / somos RAP, / somos más, / somos paz / resistencia
y libertad, / no nos harán de dejar de soñar, / somos historia viva.
(DNBH, 2016)

La frontera, ese 'no lugar' que hemos descrito en las últimas páginas, es el lugar habitado por Del Norte Bravos Hijos. Aunque pareciera que el arraigo difiere con la condición heterotópica del límite, pues en medio del caos y la convivencia normalizada con la muerte, esta se convierte en un 'lugar otro', una especie de laberinto en el que las existencias juveniles deben huir permanentemente del acecho del necropoder, una especie de Minotauro que es, a la vez, invisible y onnipresente.

Los dispositivos artísticos producidos a través de las apuestas de acción colectiva juvenil de la 5ta con 5ta crew, permiten pensar que es

posible la utopía y que esta se construye desde las experiencias juveniles en un nuevo espacio humanizado. El hiphop posibilita una reinención estética de la frontera, convirtiéndola en territorio habitado: re-territorializándola a través de su obra, posibilitando:

[...] un nuevo sentido de la experiencia estética, en la medida en que la obra se espacializa, se constituye como lugar, instala una nueva lógica experiencial [...]. Así, la obra espacializada irrumpiendo en lo real, explora su potencialidad política en la medida en que la utopía se ha vuelto lugar para la experiencia sensible. (Zuzulich, 2014)

Aquí, la habitancia se construye en primera instancia, comprendiendo que la frontera no es únicamente un lugar físico que debe ser re-pensado, reorganizado, restituido; lo que lleva a pensar la frontera en términos simbólicos, explorando la noción de límite atribuida a los dispositivos de contención territorial (barrera, muro, aduana, policía fronteriza), desde una perspectiva estética que es, como ya se dijo, una postura política.

Figura 2. Las Fronteras son mentales – “Ahiman”



Fuente: Ismael Caicedo Gamboa (2018).

Los dispositivos artísticos DNBH contienen en sí mismos pistas que permiten comprender los procesos de desterritorialización (desarraigo), territorialización (habitancia) y reterritorialización (re-existencia) en la frontera y frente a la pregunta: ¿Qué es lo que le ha enseñado la frontera a un artista de la frontera?, surge la intención de reconstruir la noción del límite geopolítico y comprender que este demarca nuestras vidas en múltiples dimensiones, con mayor relevancia de la dimensión simbólica y cultural:

Las fronteras son límites que tenemos en la cabeza, ya sea porque culturalmente nos las han puesto: así como algunos decidieron separar los países por esas líneas, algunos decidieron enseñarnos cosas que nos limitaban y no nos dejaban estar realmente juntos. Nos ponemos frenos a nosotros mismos, por eso la necesidad de derribar esas fronteras desde la intelectualidad, desde el racionamiento, pero también desde la emoción, pues creo que la intelectualidad y el racionamiento solos levantan muros, así como la sensibilidad sola levanta muros. En un ejercicio muy humano de explorar y explotar esos puentes humanos que son la razón y la emoción, esos puentes que conectan con otras cosas comprendiéndolas, ayudan a eso, a superar esos muros o a derribarlos. (Fragmento 3, entrevista a Jorge Botello, "Ahiman", 2018)

Así, es posible explorar la dimensión comunicativa del arte como la herramienta que permite potenciar una experiencia fenomenológica del lugar habitado, que se reinventa desde el hiphop y genera apuestas de resistencia desde sus prácticas comunicativas (canciones, grafitis, bailes). Los jóvenes artistas tejen un territorio nuevo que devela lo que hay en el fondo de estas representaciones culturales: la posibilidad de estar juntos.

En esta relación, frente a los Necropaisajes del límite y desde sus lugares de enunciación, construyen los paisajes de la resistencia que permiten una reterritorialización, es decir, la rehumanización del mundo en la frontera, buscando generar alternativas propias que los evadan del abismo, centradas en la construcción de relatos de paz, haciéndose "artesanos de paz de un mundo que vive en guerra" (*Somos Historia Viva*, DNBH. 2016), reivindicando los valores asociados con el territorio

y rescatando voces que han sido silenciadas por décadas de conflicto armado y violencia estructural. La resistencia se funda en la acción y la acción es situada:

Cansado del discurso
enamorado de la acción
me rodeo de artesanos
que alimentan la ilusión
y que riegan con sudor
cada idea concebida
es crear y construir
lo que les otorga vida.
Con más razones que hacer
que excusas para estancarse
venidos de una región
que lucha por despertarse
por crecer
por triunfar
por escalar a la cima
fuertes como Barí dándolo todo.

Somos Historia Viva. *DNBH, 2016.*

En medio de la guerra los Hijos Bravos del Norte se hicieron guerreros y, atendiendo su legado ancestral, resistir se convirtió su forma de luchar. Desde la resistencia se configura su habitancia y la posibilidad de crear una nueva geografía, de delinear y re-construir la frontera a través de lo que la palabra desgarrada de Jaime Pineda nombra como los “hábitos guerreros que fundan o arrasan *hábitats*, que hacen o des-hacen el lugar habitado; porque los *hábitos* son las huellas dejadas en los espacios” (Pineda, 2014), que se evidencian a través de sus letras, desde las que re-hacen los imaginarios instituidos de la muerte; a través del *break dance* y la danza urbana, reconfiguran la relación de sus cuerpos con el espacio habitado; y re-inventan el paisaje a través del graffiti, privilegiando aquellos lugares que históricamente han sido señalados por la pobreza, la delincuencia y la marginalidad.

La frontera es el lugar en donde se concentra el miedo y la esperanza, afirmó Boaventura de Sousa Santos en su paso por Cúcuta en el 2017, y en la propuesta artística de DNBH vemos cómo confluyen estos dos

extremos, sus prácticas artísticas de resistencia devienen en apuestas por la re-existencia, centradas en “re-elaborar la vida autorreconociéndose como sujetos de la historia [...] reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza, revalorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el auto-desconocimiento” (Albán, 2009).

Habitar es echar raíces y la propuesta artística de DNBH fortalece la idea de arraigo en la frontera, generando así, una nueva comprensión de la territorialidad, vista desde la potencia de los microterritorios: el barrio, la vereda, los afectos; quebrando, desde adentro, los dispositivos de contención y evidenciando, como plantea Haesbert, que:

El territorio transita, por varias escalas diferentes, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba; por lo tanto, hay macro y microterritorios. Esto nos ofrece también, la posibilidad de concebir la resistencia, no ya como el “otro” o lo opuesto del poder, sino como un constituyente de las relaciones de poder. (2013)

Desde sus lugares de enunciación, los hijos bravos del norte dibujan líneas de fuga que les posibilita desmarcarse de los poderes instituidos en el límite, abandonar la necrofrontera y construir las bases de una política de la vida, una erótica política; sin embargo, existe un sentimiento de ambigüedad en estas prácticas, precisamente por el permanente movimiento entre el miedo y la esperanza propio del caminar sobre la línea abismal:

Ante una sociedad que no abona su tierra, a su semilla le queda difícil alimentarse, desarrollarse y crecer. Aún en medio de eso, la fuerza de la creatividad, tan necesaria en estos contextos tan áridos, es la que alimenta el ‘ser’. La sociedad no está abonada para que los jóvenes puedan hacerlo un poco mejor y permitirse mirar a otros lugares, a otros caminos, o por lo menos a otros intentos, no a este despeñadero al que veo, en ocasiones, imparabile. (Fragmento 4 entrevista a Jorge Botello - “Ahiman”, 2016)

Hay un sentimiento en estas palabras que describen un mundo devastado por las fuerzas que controlan el territorio, por las miles de vidas que la guerra se ha llevado, por la normalización de la barbarie. Habitar

la frontera sólo es posible desde el sentimiento que emerge en estas palabras: la nostalgia de la sobrevivencia; y así, Ahiman, un sujeto de este límite geográfico ubicado muy al sur del mundo colonial se hace hermano del escritor Italiano Primo Levi, sobreviviente de Birkenau (Auschwitz II), quien volvió de la muerte para contar, como lo hacen los hijos bravos del norte, lo que ocurre del otro lado de la línea abismal:

La nostalgia es un sufrimiento frágil y dulce, esencialmente distinto, más íntimo, más humano que los demás sufrimientos que habíamos soportado hasta entonces: golpes, frío, hambre, terror, privaciones, enfermedades. Es un sufrimiento claro y limpio, pero urgente: penetra todos los minutos de la jornada, no permite otros pensamientos y empuja a la evasión. (Primo Levi, 2015, p. 400)

Intentando rescatar las palabras que pudieran expresar la profundidad de sus pensamientos, Ahiman declara: “A veces temo a la poca esperanza, pero a veces esa poca esperanza nos hace ver otras posibilidades más realistas.” (Fragmento 3 entrevista a Jorge Botello - Ahiman, 2016)

Y solo en medio de evocación puedo comprender que es la nostalgia el sentimiento que hace posible la re-existencias al borde del abismo.

Referencias

Albán Achinte, A. (2013). Pedagogías de la Re-existencia. Artistas Indígenas y Afrocolombianos. En C. Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resisitir, (re) existir y (re) vivir*. Tomo I (pp. 443-468), Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) (2014). *Cruzando la Frontera: Memorias del Éxodo hacia Venezuela. El caso del Río Arauca*. Bogotá, Colombia.

De Sousa Santos, B. (Diciembre, 2017). *Arte y Liberación: de la Frontera de la Ciudadanía a la Ciudadanía de la Frontera*. Trabajo presentado en JuntosAparte, Encuentro Internacional de Arte, Pensamiento y Fronteras de Centro de Estudios Fronterizos, en el marco de Bienalsur, Cúcuta, Colombia.

Fuentes, C. (1992). *El Espejo Enterrado*. Colección Tierra Firme. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Haesbaert, Rogério. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. Cultura y representaciones sociales. *Revista electrónica de Ciencias Sociales*, 8(15), 9-42. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001&lng=es&tlng=es.

Lanceros, P. (2005). Desde la fundación de la ciudad: exploración en la ciudad fronteriza. En J. Muñoz y F. Martín (eds.), *La Filosofía del Límite: Debate con Eugenio Trías*. 1.ª ed. (pp. 91-107). Madrid: Biblioteca Nueva.

Levi, P. (2015). *La Tregua, en Trilogía de Auschwitz*. Barcelona. Ariel.

Mbembe, A.. (2011). *Necropolítica*, seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife, España: Editorial Melusina.

Miranda, C. (2013). *Hablar desde los márgenes. La problemática del Lugar de Enunciación en la Propuesta Decolonial de Walter Mignolo*. (Tesis de Maestría). Región Metropolitana de Santiago, Universidad de Chile.

Monsalve, D., Cañazares, W., Camargo, E. y Niño, E. (2010). *Tantas vidas arrebatadas. La desaparición forzada de personas: una estrategia sistemática de guerra sucia en Norte de Santander*. San José de Cúcuta, Norte de Santander, Colombia: Fundación Progresar.

Pineda Muñoz, J. (2014). Geopoética de la guerra: he oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego. (Tesis Doctoral del Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud). Manizales, Colombia, CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano) - Universidad de Manizales.

Quiñónez S., y Pineda Muñoz, J. (2018). Ofrendas para Asterión: Jóvenes, Fronteras y Necropaisajes. En M. Ospina-Alvarado, R. Rovira Rubio y J. Melengue, *Sentidos y prácticas de jóvenes investigadores e investigadoras: semillas en territorios de paz* (pp. 91-133), Manizales, Colombia: CINDE (Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano) - Universidad de Manizales.

Scarano, L. (1998). *Posiciones de Sujeto y Lugares de Enunciación: Aproximaciones Teóricas*. Trabajo presentado en V Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Hispanistas, Córdoba, Argentina.

Anexo 1

Tabla 1. Comportamiento de homicidios en el área metropolitana de Cúcuta 2005-2016

Dep/ Mun	Norte de Santander	Cúcuta	Villa del Rosario	Los Patios	El Zulia	Puerto Santander
2005	779	440	32	47	3	3
2006	782	408	25	38	9	5
2007	805	469	36	57	21	3
2008	682	371	27	42	10	3
2009	640	379	32	34	8	2
2010	564	325	20	37	11	2
2011	560	318	38	27	17	6
2012	607	361	51	32	22	1
2013	483	280	30	22	16	4
2014	404	196	30	13	7	14
2015	381	183	37	14	2	7
2016	521	276	31	12	11	11

Fuente: elaboración propia a partir de las cifras del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de 2005 a 2016.

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en Proeditor en marzo de 2020. Fue publicado por la Fundación Universitaria del Área Andina. Se empleó la fuente tipográfica Myriad Pro.

Los capítulos que integran esta obra fueron escritos por especialistas de Colombia, México y Brasil con formación en Ciencias Sociales y vinculados a universidades e instituciones de educación superior en los tres países. Este libro está conformado por una diversidad en formaciones, lecturas y experiencias, desde diferentes contextos en el continente, que dan cuenta de un conjunto de búsquedas epistémicas sobre la frontera y lo fronterizo a partir de distintos lugares de enunciación. Así pues, las vidas, experiencias y lugares a las que nos trasladan estos capítulos, tienen el propósito de seguir estudiando las fronteras en sus diferentes comprensiones y las vidas que existen, resisten y re-existen desde ellas.

En este texto las fronteras se ven desde la lectura de dos escenarios sociales, el primero alude a las internacionales y el segundo a las internas visibles e invisibles, ambos territorios producidos mayoritariamente en medio de dinámicas necropolíticas y gramáticas de muerte en ciudades del sur global pertenecientes al continente americano. Y a pesar de ello, fronteras que han sido pobladas y resignificadas desde potencias vitales, que muestran la capacidad de las subjetividades y los colectivos para reinventarse en medio de escenarios de precarización de la vida. En consecuencia, las prácticas artísticas se advierten a lo largo de este texto, como una posibilidad mutante de transformar la vida desde posiciones afirmativas, con las cuales se construyen modos otros y así líneas de fuga a las dominaciones y hegemonías propias del capitalismo neoliberal globalizado.

ISBN: 978-958-5539-87-7



9 789585 539877

AREANDINA