

# RETOMAR “INSTRUCCIONES PARA CONVERTIRSE”

Rebecca Schneider

La versión en inglés de este ensayo, “Taking up Instructions for Becoming”, es parte de *The Methuen Drama Companion to Performance Art* (2020), publicación editada por Bertie Ferdman and Jovana Stokic. Agradecemos profundamente a Rebecca Schneider, sus editoras, a la serie Methuen Drama y a Bloomsbury Publishing por permitirnos hacer esta traducción.

---

Rebecca Schneider, profesora de Theatre Arts and Performance Studies y History of Art and Architecture, Brown University. Correo electrónico: [Rebecca\\_Schneider@brown.edu](mailto:Rebecca_Schneider@brown.edu)

- M.A., Performance Studies, New York University
- Ph.D., Performance Studies, New York University.

## Resumen

Este ensayo analiza una serie de performance fotográfico de Emilio Rojas titulada *Instrucciones para convertirse* (2019). La serie de Rojas rinde homenaje a la artista Laura Aguilar y, pensando en el homenaje, este ensayo considera el gesto y el llamado y la respuesta, como técnicas de performance, mediante las cuales cuerpos y obras de arte saltan cuerpo a cuerpo, miembro a miembro. A través de otra obra de Rojas, *Heridas Abiertas (A Gloria)*, el ensayo se mueve para discutir la obra *Fringe*, de Rebecca Belmore. La aparición de Belmore en el capítulo marca el comienzo de un trabajo que hace gestos hacia mundos ancestrales indígenas, para presentar alternativas a la marcha miope del tiempo capital-colonial. Acto seguido, hago un contrapunto entre *Viaje a Italia*, de Roberto Rossellini, y las obras de Belmore, Aguilar y Rojas. La película y los performances exploran el salto de la gestualidad entre materiales animados e inanimados, humanos y no humanos. El esfuerzo, en todo el ensayo, es producir una práctica de criticismo de performance decolonial.

**Palabras clave:** performance, decolonial, cuerpos, animado/inanimado, memoria

## Abstract

This essay engages a 2019 photo-performance series by Emilio Rojas titled *Instructions for Becoming*. Rojas's series performs an homage to artist Laura Aguilar and, thinking about homage, the essay considers gesture as well as call and response as performance techniques by which bodies and artworks jump body to body, limb to limb. By way of Rojas's work *Heridas Abiertas (A Gloria)*, the essay then moves to discuss the performance-photographic work *Fringe*, Rebecca Belmore. Belmore's appearance in the chapter ushers in work that gestures to ancestral worlds, in her case indigenous, in order to body forth alternatives to the myopic forward march of capital-colonial registers of time. This is followed by a reading of Roberto Rossellini's *Journey to Italy*, read contrapuntally with Belmore, Aguilar, and Rojas. Rossellini's film, like the photo-performances, explore the jump of gesture between or among animate and inanimate materials, and human and nonhuman materials. The effort, throughout, is to engage a practice of decolonial performance criticism.

**Keywords:** performance, decolonial, bodies, animate/inanimate, memory

Fecha envío: 20/06/2019

Fecha aceptación: 19/08/2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1591](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1591)

Cómo citar: Schneider, R. (2019). Retomar "Instrucciones para convertirse". En *post(s)*, volumen 5 (pp. 24-39). Quito: USFQ PRESS.



El gesto pone la historia en movimiento. El gesto extiende la reiteración, saltando de un cuerpo a otro, trazando un tiempo en otro tiempo, un espacio en otro espacio. El movimiento rueda a través del hueso, a través de la carne, avanzando de extremidad a extremidad —no muy diferente de la forma en que se mantiene un ritmo en una canción o un texto, o la forma en que una imagen pasa a través de un campo de visión saltando cuadro a cuadro, pantalla a pantalla o pasando de mano en mano—. El movimiento, inevitable incluso en la aparente quietud de piedra de las estatuas, mezcla eventos a través del tiempo en ondas intraactivas<sup>1</sup> de forma expresiva cuando la piedra se encuentra con la carne, cuando esta se encuentra con la piedra. El movimiento puede saltar de la piedra al cuerpo humano y viceversa, como en los autorretratos con naturaleza de Laura Aguilar, en los cuales su cuerpo y una roca del desierto se funden sin distinguirse. Irrumpe como mimesis entre una vara y un insecto o como un giro entre la arquitectura y el cuerpo humano y viceversa<sup>2</sup>. El movimiento ocurre entre la pintura y el lienzo y puede saltar de nuevo para intraactuar con la luz a la velocidad de la misma luz, mientras la pintura es filmada, o interpretada por un bailarín, o traducida a un poema. El movimiento se filtra entre el agua y las piedras en un lecho de arroyo, o se mantiene quieto por 40 000 años como respiración contenida en el goteo de una estalactita, o en las formas oleadas de las huellas de manos, moviéndose en un tiempo geológico, dentro de las entrañas no iluminadas de la tierra en Indonesia, en Francia o en las rocas exuberantes de la Cueva de las Manos en Argentina<sup>3</sup>.

Saltando cuerpo a cuerpo, extremidad a extremidad, boca a boca, el movimiento articula registros variables de tiempo que, al mismo tiempo, acarrear historias de intraacción y hacen intraacciones nuevamente. La historia, es decir, la memoria<sup>4</sup>, recorre curvas y pliegues. Toma forma de onda de reper-

1 Tomo la palabra "intraactiva" de Karen Barad (2003, p. 803).

2 Mirar Laura Aguilar, 2015. Otro ejemplo de mimesis humano y no-humano es la obra de VALIE EXPORT *Korperconfiguren*, o "configuración corporal", compuesta por fotografías en las cuales su cuerpo y los elementos arquitectónicos como caminos de piedra o medianas de tráfico cambian de forma entre ellos. Los humanos no son necesarios, por supuesto. El ejemplo de la vara y el insecto se manifiesta en la erudición de Roger Caillois. En su provocativo ensayo de 1935, *Mimetismo y psicastenia* legendaria, escribió convincentemente, aunque de forma enigmática, sobre el poder de copiar, situando la mimesis como un desplazamiento mutuo. En mi lectura, el surrealista Caillois invocó una amplia creatividad cruzada, donde los vivos y los no vivos se involucran en una "fotografía" mutua. Ver Caillois, 1935. Ver también Schneider, 2018a y Taussig, 1992.

3 Sobre las huellas que dejan las marcas de las manos creadas por humanos "prehistóricas" alrededor del mundo, ver Schneider 2018b.

4 Historia y memoria son generalmente consideradas distintas una de otra, tanto como documento es considerado, todavía, distinto de performance en vivo. Pero los dos pueden ser llamados *modos* del otro, formas de sostener o contar o de mover un tiempo, a través o con otro tiempo. Determinaciones imperialistas de qué modos culturales constituyen la memoria (a menudo considerado un "repertorio" incorporado, efímero y constitutivo) y qué modos constituyen la historia (a menudo considerada narrativa, imagen, basada en objetos, archivo o incluso monumental) han sido plagadas de molestos privilegios y desigualdades que atraviesan temas de género y raza. La línea entre historia/memoria es una ruina del colonialismo que, como una frontera sangrienta en el trabajo de Rojas, continúa persiguiendo las distinciones sedimentadas entre el performance y el documento que este ensayo pretende difuminar. Ver Taylor 2003, Schneider 2011.

cusión, o forma de rama ensortijada, o irrumpe en explosiones tuberosas, rizomáticas de llamado y respuesta y se convierte, nuevamente, en llamado<sup>5</sup>. El movimiento se mueve. Es la intraacción que encuentra sus ritmos entre lo animado y lo inanimado por igual, haciendo imposible cualquier dirección definitiva que delimite una forma y flujo del tiempo (como hacia adelante y lineal). En ese sentido, consideremos la obra *Instrucciones para convertirse*, de Emilio Rojas (ver figuras 1 y 2). En esa obra de performance del 2019, subtitulada *Indio desnudo*, entre el cuerpo humano y un árbol, el peso de una extremidad humana podría doblarse ante el peso de una extremidad vegetal, sin que pueda distinguirse qué extremidad se dobla primero, cuál después, o donde empieza una extremidad y termina la otra. Humano y no-humano se deshacen el uno en el otro. Así como en el trabajo de Laura Aguilar en la naturaleza, en esta serie, las laminaciones íntimas y queer de Rojas ubican la discusión en la articulación precisa<sup>6</sup>: cuál primero, cuál después, cuál humano, cuál no... todo queda en el limbo.

Rojas creció en México y, como migrante, estuvo desplazándose en condiciones de precariedad entre México y Estados Unidos. Empezó a producir esta serie mientras vivía y trabajaba en Chicago, con el anhelo de crear algo que él describe como “retorno”, vuelve literal la metáfora de las raíces en México y simultáneamente doblega el tiempo. Rojas (2019, np) escribe:

Estoy pensando en los árboles como testigos, también como paisaje y como seres que están interconectados a través de un intrincado sistema de raíces. He estado obsesionado con los árboles desde niño, no se trata solo de regresar a las raíces como migrante en el sentido metafórico, sino también desde la infancia.<sup>7</sup>

Si “regresar” implica un movimiento de un tiempo a otro tiempo, de un lugar a otro lugar, Rojas sugiere provocativamente la intraacción, encontrando (sus) raíces en (sus) extremidades. Aquí, el performance es un homenaje que se ramifica en múltiples direcciones: homenaje al árbol, la tierra y las “raíces” migrantes del artista, y homenaje a la artista Laura Aguilar, con cuyos trabajos en la naturaleza, las Instrucciones de Rojas resuenan explícitamente.

*Instrucciones para convertirse* toma el gesto de Aguilar para responder recíprocamente, como el saludo de una mano que se agita y se encuentra con otra, agitándose en respuesta, o como las instrucciones que se encuentran con sus repeticiones. De esta manera, el llamado de Aguilar es rellamado a través de Rojas (aunque la presencia del cuerpo de Aguilar está permeándose con la piedra, no respondiendo al origen, como es el caso de Rojas). En otras

5 Para una teoría del gesto que explora el llamado y la respuesta a profundidad, ver Schneider 2018b.

6 Sobre la “intimidad *queer*” de lo humano y lo no-humano o inhumano, ver Chen 2012, pp. 1-12; 114. Sobre Aguilar y lo *queer* no-humano, ver Chen y Luciano, 2015, pp. 183-208.

7 Comunicación personal con Emilio Rojas, 17 de marzo de 2019.

palabras, los performances de Rojas toman y transmiten instrucciones en un vasto entramado: extremidad a extremidad, rama a rama, llamado a respuesta del llamado. Como fotografías, las extremidades y las ramas se mueven como píxeles de luz. Se convierten en imágenes que se mueven como píxeles de luz. Se ramifican para hallarme donde yo las encuentro, aunque yo, por mi parte, las transmito con mis propios medios (aquí en forma de ensayo).

En otro trabajo, *Heridas abiertas (A Gloria)*, que está en curso desde 2014 (ver figura 3), Rojas traza la larga frontera entre México y Estados Unidos con sangre. El artista labró la línea de frontera en su espalda, como un tatuaje sin tinta, y reabre la herida anualmente, reesculpiendo, retallando la línea, para que se mueva como una rama larga, doblándose y sangrando junto con su columna vertebral. En esta pieza y otras, Rojas lleva como referencia el trabajo de Gloria Anzaldúa, cuyo libro de 1987, *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*, cuya lectura profundamente le conminó a generar respuestas. Ella escribe: “La frontera entre Estados Unidos y México es una herida abierta donde el tercer mundo rechina contra el primero y sangra. Y antes de que se forme una costra, vuelve a sangrar, la sangre vital de dos mundos fusionándose para formar un tercer país, una cultura fronteriza” (Anzaldúa, 1987, p. 3). Con su cabeza contra el libro, como si este fuese una almohada, Rojas se recuesta literalmente sobre las palabras de Anzaldúa, reposando en ellas y desplegando el feminismo queer de las mujeres de color —el feminismo chicano— que Anzaldúa convirtió en gesto mientras él se transforma o deviene, cuerpo-afuera, la herida que ella articula. Un tiempo en otro tiempo, las palabras de uno en boca del otro: Rojas vuelve literal aquello que está en curso, reabriendo vidas y vidas-después-de-la-muerte de un trauma histórico, que se mueven en tiempo espinal entre nosotros, extremidad a extremidad, buscando enderezarse.

La obra *Heridas abiertas*, de Rojas, me recuerda un trabajo decolonial anterior de la artista anishinaabe,<sup>8</sup> Rebecca Belmore, que también usa el performance como una forma de hacer literal los caminos encarnados de los expolios históricos. En *Fringe* (2007)<sup>9</sup>, la espalda de Belmore confronta la cámara/espectador. Una larga herida sangrante atraviesa su columna vertebral, moviéndose lateralmente a lo largo de su torso. Pero lo que al principio parece ser sangre, a segunda vista se convierte en un cordel tejido con cuentas. Lo que al principio parece ser una herida abierta, a segunda vista está en proceso de reparación, todo compuesto con maquillaje, hilo y cuentas. Oscilando entre estar abierta y cerrada, la herida evoca al mismo tiempo la

8 Nota de la traducción: anishinaabe es la forma singular de anishinaabeg, que es el nombre con el cual se autodenominan varios pueblos originarios de América del Norte. La palabra anishinaabeg quiere decir “los primeros” o “la gente que descendió primero”.

9 No contamos con autorización de Rebecca Belmore para publicar la foto de la obra. Sin embargo, es posible encontrarla en este enlace: <https://www.rebeccabelmore.com/fringe/>



Figura 1. Emilio Rojas, *Instrucciones para convertirse (Indio Desnudo)*, 2019. Amatlan, Mexico, de la serie *Instrucciones para convertirse*. Cortesía del artista.

herencia anishinaabe (tejido con cuentas) y, sin ser menos real, el continuo trauma infligido a los pueblos indígenas por el expansionismo extractivo del capitalismo-colonial de los conquistadores blancos.<sup>10</sup>

Menos una herida abierta que una herida atrapada en el proceso de convertirse en cicatriz, el cuerpo de Belmore se encuentra con sus espectadores situada entre tiempos de trauma histórico y lo que la académica Saidiya Hartman (2008, p. 6), al escribir sobre el comercio de esclavos, llama la “vida futura” del trauma. Esta es una herida abierta y cerrada a la vez. No completamente abierta y no completamente cerrada. También es una herida vestida y revestida para el performance. El cuerpo de Belmore es simultáneamente performer, performance y documento. De hecho, la obra vuelve irrelevantes los criterios de distinción entre representación y documento. El cuerpo que performa de Belmore es ya un testigo, como documento, se erige como estatua o testamento de la historia que lleva (la historia que “sangra” en la obra de las cuentas). Creo que es importante tener en cuenta que, en este trabajo (como en el de Rojas), la cámara y la imagen resultante no documentan una actuación “en vivo”, porque el cuerpo ya está, en sí mismo y al mismo tiempo, vivo y no vivo, sangriento y entretejido, animado e inanimado. El cuerpo y el performance son documentos, tanto como el documento que performa.

---

10 A lo largo de este ensayo, sigo las referencias de Glen Coulthard (2014) y coloco un guión entre las palabras capitalismo-colonial para remarcar la conexión.

La imagen fotográfica es simplemente un medio para saltar de forma, rama a rama y, así, extenderse, como en forma de onda, cuerpo a cuerpo. La cámara transporta o amplifica o mueve algo del cuerpo para que pase entre nosotros, se mueve como un gesto o tal vez como un sonido llevado como un cuerpo, como una onda<sup>11</sup>. El cuerpo es llevado a través de la fotografía como lo haría el gesto de una mano agitándose para saludar, digamos, cruzando el espacio y el tiempo en un medio eficaz de llamada que invita a responder, haciendo señas a la reparación con respecto a la continuidad de las vidas (y vidas después de la muerte) del despojo colonial. Incluso cuando dar la espalda es un modo de rechazo —como en el trabajo de fotografía performance de Lorna Simpson— la herida de Belmore se enfrenta a un espectador, llamando y respondiendo simultáneamente como un testigo histórico que se mueve de un cuerpo a otro.<sup>12</sup> Esto también es historia en movimiento, extremidad a extremidad, espalda a espalda.



Figura 2. Emilio Rojas, *Instrucciones para convertirse (Indio Desnudo)*, 2019. Amatlan, Mexico, de la serie *Instrucciones para convertirse*. Cortesía del artista.

11 Belmore ha trabajado en forma de ondas con su pieza *Wave Sound*, 2017.

12 Revisar la edición especial "Performing Refusal/Refusing to Perform" en *Women and Performance* (Mengesha y Pradmanabhan, 2019).

Podríamos estar tentados a preguntar, sin la promesa de una respuesta precisa: ¿qué pasa con la historia en el salto entre cuerpos, extremidad a extremidad? ¿Qué pasa con lo animado y lo inanimado, o con los vivos, los no-vivos o los que ya no viven, entrelazados en la forma imprecisa del performance basado en el gesto, en el salto del movimiento, el pulso de la pose? ¿Cómo un gesto, cómo un cuerpo, se abre y cierra, se mueve, a través del tiempo, a través de los medios, en el rebote de la materia, entre las ruinas históricas o hacia otros futuros? Para pensar en estas preguntas, me gustaría hacer un giro extraño y retomar un breve segmento de un filme europeo de mediados del siglo XX. Aunque el paso de un trabajo explícitamente decolonial a un trabajo que se arraiga en las ruinas europeas puede parecer estremecedor, el sobresalto está destinado a generar futuras preguntas e inquietudes, incluido el tema de la “jerarquía de la animación” que Rojas después de Aguilar está deshaciendo (Chen, 2012, p. 24). Entonces, por algunas páginas, imaginemos que nos sentamos juntos, ahora, y vemos completa la película de Roberto Rosellini de 1954, *Viaje a Italia* (*Viaggio in Italia*).

Sentados en posición de observadores, haciendo espacio y tiempo para la película, oscureciendo la habitación para permitir que la luz del filme se deslice por nuestros rostros a medida que las imágenes ingresan a nuestros ojos cuando el sonido llega a nuestros oídos: somos actores expectantes de performances únicos preservados en filme. ¿Qué queda si algo de la “actuación en vivo” de la película, es acarreada por la filme y entra a nuestros cuerpos a través del medio de la cinta y la luz que transporta? Esto es, en parte, para preguntar, ¿qué vemos cuando vemos al que ya no está vivo, en vivo? Cuando un en vivo replica a otro en vivo (la luz se coloca en la cara, laminando cara a cara por así decirlo), ¿quién es el anfitrión y quién es el invitado? ¿Qué pasa extremidad a extremidad? Esto también podría preguntarse en relación a la herida de Rojas o al cordón de Belmore: ¿qué sangra de un tiempo a otro en el tránsito, vía performance, a través de los cuerpos en el tiempo? ¿Qué de lo vivo —o la interanimación de lo vivo/no vivo— salta entre cuerpos o seres a través del tiempo?

*Viaje a Italia* hace la misma pregunta en la narrativa de la película, persiguiendo algo evasivo que parece pasar entre estatuas —cuerpo a cuerpo— y saltar entre humano y piedra. A primera vista, en la superficie de la narrativa, la película trata “sobre” un matrimonio moribundo. Una pareja blanca de mediana edad (del norte de Europa), interpretada por Ingrid Bergman y George Sander, está de viaje en el sur de Italia. Al parecer han heredado alguna propiedad en ese país, pero la película trata sobre una especie de aburrimiento progresivo o un tedio que ha vuelto inerte a su matrimonio. En la película, vemos a los actores, y particularmente a Bergman, caminando repetidamente por las ruinas del antiguo Imperio Romano. Al ver la película, vemos a Bergman viendo, porque un número excesivo de planos está dirigi-

do a la mirada de la actriz y a su confusión sobre los restos del imperio que la rodean. Pero no es solo su mirada. Su cuerpo también se dobla y se contorsiona, su cabeza es apenas estable sobre su cuello en algunos planos, como si estirando el cuello pudiera abordar los restos de alguna manera. Vemos a Bergman viendo los restos del imperio: cráneos en las catacumbas, fragmentos de pilares una vez erectos y ruinas desmoronadas de arquitectura monumental. O, más puntualmente, vemos las huellas filmicas de su mirada cuando estaba viva para ver.

En una escena, Bergman va a un museo de arte en Nápoles, acompañada por un docente que señala varias estatuas para que las mire. Mientras mira las estatuas, expresiones curiosas, casi hiperteatralizadas pasan por su rostro, su cabeza se inclina o sus hombros se mueven de manera sutil haciendo parecer que literalmente está introduciendo la estatua dentro de su cuerpo. En un determinado momento, la película sirve para “capturar” una mirada explícitamente intercambiada entre una estatua inanimada y la aparentemente animada Bergman, como si los estados animados e inanimados pudiesen saltar entre cuerpos intercambiables entre sí. Al ver la película, parece que estamos, a mediados de siglo mirando por encima de los hombros de Bergman mientras la mirada de la estatua la detiene en la quietud, incluso cuando la estatua se mueve a través de nuestros rostros de espectadores. Muchas de las estatuas están en ruinas. En un momento, la cámara se posa en una Venus sin extremidades y salta a la cara afectada de Bergman: parece que quisiera huir, pero sus propias extremidades han sido amputadas por el primer plano. De hecho, la relación establecida por la película—entre la actriz, la estatua de piedra y nosotros como espectadores— es compleja. No solo estamos viendo a Bergman viendo las ruinas, lo estatuario, sino que la estamos viendo como ruina/estatua, y por supuesto, todo esto —ruina de piedra y actriz viviente— es visto como una película, o visto como ve la película, recorriendo nuestros rostros en la media vida de la media luz. La estatua de piedra “ve”, la actriz “ve”, y el espectador ve ese acto de ver hasta que se produce una especie de vértigo y Bergman tiene que correr literalmente fuera de plano. Aquí, lo que es interesante para mí no es tanto el enfoque en la mirada (una obsesión del siglo XX), sino la forma en que Rossellini trae repetidamente a nuestra contemplación la pregunta de qué está vivo y qué no, hasta que finalmente esta pregunta rebota contra nosotros —la audiencia—, lo que nos lleva a cuestionar nuestro propio estado entre las diversas variedades de detritos: los detritos de piedra, los detritos del matrimonio, los detritos de la película. En algunos momentos —quietos, silenciosos, observando—, los espectadores podemos parecernos más a la estatua que a la actriz que camina (y luego corre) entre ellas. Entre las ruinas de piedra y bajo la luz de la película, ¿participamos todos, junto con Bergman, de estas preguntas?: ¿qué significa vivir (siendo o deveniendo)?, ¿qué podría ser el devenir?

Bergman y su semidistanciado esposo visitan Pompeya en una escena en la cual la división convencional entre lo vivo y lo no-vivo se deshace aún más. En las ruinas del desastre natural que es Pompeya, el efecto rebota de un lado a otro entre los “restos” de piedra de la vida (los agujeros que quedan en forma de cuerpos en la lava) y la privilegiada pareja heterosexual blanca, que lucha con su matrimonio muerto, o casi muerto. Viaje a Italia produce, en nuestros ojos y oídos, escenas filmicas de animado-conoce-inanimado, inanimado-conoce-animado. La luz y el sonido son materiales —entran en nuestros cuerpos mientras observamos—, y se convierten en parásitos al vivir en/con/a través de otro cuerpo que hospeda, del mismo modo en que Mel Y. Chen podría escribir sobre las toxinas metálicas, animadas e inanimadas, mezclándose hasta el punto de la indeterminación.<sup>13</sup> Entonces, ¿cuál es? Nada de eso está vivo o, como Rossellini sugiere, ¿todo está vivo?<sup>14</sup> ¿Documento o performance? Al igual que con la línea indeterminada entre el cuerpo de Rojas y la extremidad, o la confusión de la visión entre la sangre y el cordón de cuentas en Belmore, la diferencia se vuelve vital, pero indecible. La película presenta un matrimonio (como presenta modernidad, heteronormatividad y blancura), literalmente “en las rocas” ya que la pareja “viva” está más desprovista de conexión afectiva con cualquier cosa viva (incluso entre ellos), que las antiguas efigies de piedra, pilares, cráneos y polvo. Incluso al final de la película, no estamos seguros de si Bergman y Sanders resucitarán su matrimonio, y de hecho solo podemos esperar que no lo hagan. Al final, nada está decidido, y por azar, aparece un carnaval lleno de italianos de piel oscura que arrastra a la pareja blanca entre la multitud extasiada y vibrante, recordándole al espectador que la película está impregnada de forma indeleble con los románticos primitivismos racializados de la modernidad mientras, posiblemente, plantea algunas preguntas sobre las insufribles suposiciones capitalistas-coloniales de la modernidad.

Como mencioné previamente, seguro parece extraño movernos de la intimidad queer del trabajo decolonial de Rojas y Belmore a una película europea de mediados del siglo XX, que trata sobre la heteronormatividad blanca que

13 En la película, hay una viveza, una vitalidad, que irrumpe como no-humano. De hecho, la vitalidad del cuerpo de Bergman se produce de manera aguda en relación con su encuentro con lo inanimado, o lo que convencionalmente se da por hecho que es inanimado: la piedra. Se hace explícito, por supuesto, en la escultura con forma humana, pero la vitalidad es más amplia que eso, y esto se sugiere a lo largo de la película por el paisaje, la arquitectura y los escombros. Pero de nuevo, no hay piedra. No hay actriz viva. Solo hay película, luces y pantallas que se reproducen o performan a través de nuestros cuerpos mientras observamos. En otros textos, he tratado este tema como “intrainanimación” (Schneider, 2017).

14 Cuando Eric Rohmer y François Truffaut le preguntaron sobre *Viaje a Italia* en una entrevista en *Cahiers du Cinéma*, Roberto Rossellini describió la importancia de Nápoles: “Esa atmósfera extraña que se mezcla con lo muy real, lo muy inmediato, con un sentimiento profundo, el sentido de la vida eterna” (Hillier, 1985, p. 211). Sobre el neovitalismo, en algunas líneas dedicadas del nuevo materialismo, que impactan la teoría del performance, ver Schneider, 2015.



Figura 3. Emilio Rojas, *Heridas Abiertas (A Gloria)*, 2014. Cortesía del artista.

arraiga, y quizá fetichiza, las ruinas de la antigua Roma. Y, sin embargo, las continuas vidas posteriores del imperio son quizá temas compartidos en estas obras, aunque abordan el privilegio y el despojo de manera diferente. Pienso en esto mientras camino hacia mi trabajo por el campus en Providence, Rhode Island en el siglo XXI. Para llegar a mi oficina, para escribir este ensayo, camino debajo de un monumental arco triunfal que me lleva a un campus abierto pero cerrado. El arco se encuentra en una tierra que, como todo el estado, es territorio Narragansett.<sup>15</sup> Así, el cuándo, el dónde y quién de mi caminata diaria están densamente poblados, compuestos de tiempos, lugares, pueblos y cosas sincopados. Las marcas de la Roma supuestamente pasada se asientan en la supuestamente pasada tierra Narragansett. Las "ruinas" clásicas resucitadas rechazan el mito de su desaparición y perpetúan el espíritu del "triumfo" en el llamado "nuevo" mundo. Un tiempo segmenta otro tiempo; un lugar cita a otro lugar. La Antigua Roma y el territorio Narragansett, ambos supuestamente pasados, son claramente intrainanima-

15 Nota de la traducción: la comunidad Narragansett es parte de los pueblos amerindios algonquinos, es originaria de Rhode Island.

dos (de lo contrario, el símbolo del triunfo no sería necesario).<sup>16</sup> El arco me conduce a través de su pasaje liminal como diciendo, en esencia, “camina de esta manera”. Aunque mi posición está programada por el monumento y las historias de expansión europea que reinscribe, ¿qué otras posibilidades podría enunciar el pasaje? Si escucho en contra de la corriente del triunfalismo expansionista evocado en la forma del arco, qué más podría escuchar —sobre otras formas de ser humano, otras formas de vida, otras formas de convertirse en algo vivo—?<sup>17</sup> Es decir, ¿podrían las piedras cantar alternativas si aprendemos a escuchar? ¿Se les permitirá que hagan un gesto hacia el agujero dejado en su cantera y tal vez articulen otro lugar u otra forma distinta a la notable miopía del “triunfo”?

En *La idea de América Latina*, Walter D. Mignolo (2005, p. 92) abre una pregunta sobre hasta qué grado vivimos en el siglo XXI, el mundo “desarrollado” del capitalismo tardío es el grado en que hemos sido “globalatinizados” o sometidos a la globalatinización, a través del cristianismo y el capitalismo colonial que siguió tras la conquista.<sup>18</sup> Muchos de nuestros hábitos, gestos, las palabras que usamos, las arquitecturas que habitamos, circulan en el giro continuo del imperio y re-representan/des-representan las diatribas y gestikulaciones del imperio. En la medida en que reproducimos esos hábitos, esas palabras, esas arquitecturas, no solo vivimos en ruinas sino que vivimos como ruinas —las ruinas vivientes de la desproporción explotadora del imperio—. Lo más importante, por supuesto, son los movimientos y gestos de quienes han sido colonizados, esclavizados, explotados o sometidos involuntariamente al imperio, circulan y recirculan, moviéndose inexorablemente como “el pasado que no es pasado” (Sharpe, 2016).<sup>19</sup> Pero como deja en claro el trabajo descolonial de Rojas y Belmore, aunque la globalatinización puede ser una herida que corre a lo largo de las vértebras para fusionarse (o ser rechazada) con el movimiento, con el tiempo, la globalatinización habrá fallado.

16 Sobre el Arco del Triunfo y legados de conquista en el “nuevo mundo”, ver Carolyn Dean, 1999.

17 Elizabeth Povinelli argumenta a favor de modos de escritura humanos, antes que escrituras de humanos per se. Povinelli nos recuerda que el modo de ser humano blanco “colono tardío liberal” ha fetichizado de forma retroactiva y nostálgica sus raíces en la antigua Grecia y Roma, incluso mientras romantizaba lo indígena, pero las vidas indígenas desaparecían ante las formas de explotación de la modernidad, que ha permitido, radicalmente, que algunos humanos se impongan sobre otros humanos, que algunos humanos se impongan sobre los animales y que algunos humanos se impongan sobre la tierra, el aire y el agua que nos sostiene a todos. “Nosotros” no hemos sido siempre colonos capitalistas. Y de hecho, no todos “nosotros” (entre los llamados humanos) lo somos ahora. Povinelli (2016, p. 16) escribe: “Me comprometo con mis amigos y colegas indígenas en el Territorio del Norte de Australia. Aquí vemos que no son los humanos los que han ejercido tal fuerza maligna en las dimensiones meteorológicas, geológicas y biológicas de la tierra, sino solo algunos modos de sociabilidad humana. Así comenzamos a diferenciar un tipo de humano y sus modos de existencia de otro”.

18 Tomo el término “globalatinizado” de Derrida y Vattimo (1998, p. 11), a quien Mignolo también hace referencia.

19 Sharpe (2016) hace referencia explícita a la estela del Pasaje del Medio (ruta de comercio de esclavos que triangulaba a África, Europa y América entre los siglos XVI y XIX) y la trata de esclavos a través del Atlántico.

En este sentido, y en la forma de un matrimonio casi muerto entre miserables élites blancas, es interesante considerar lo que sugiere *Viaje a Italia*: las ruinas del Imperio occidental blanco incluyen a los vivos. Ruinas vivas, Bergman y Sander todavía intentan, como zombis, caminar de esta manera. Es decir, Bergman intenta seguir caminando hasta que, tal vez, su propio cuerpo se rebele contra la artimaña del triunfo, contra el mito de la productividad y la reproducción (heteronormativa) de la relación de capital que su matrimonio fracasado parece ejemplificar. Parpadeando a través de nuestros rostros, la película sugiere que ella podría (pero solo podría) dejar su dudosa herencia sin cobrar. Tal vez la esperanza de la película es que las canciones que cantan las piedras, incluso en las grietas y escombros del ruinoso monumento que sostienen, podrían incrementar su volumen para ser escuchadas por encima de la influencia de la posesión y del dominio que presupone el “triunfo”. De alguna manera, en la sonrisa traviesa de una estatua en ruinas, por ejemplo, podrían residir alternativas a la monumentalidad del imperio y las instrucciones de convertirse en otra cosa.

En 2018, para Documenta 14, Rebecca Belmore hizo un viaje a Grecia. Su pieza para la exposición, *Biinjya’iing Onji (Desde adentro)*, era una tienda de campaña de refugiados tallada en mármol blanco. Como parte de la exposición situada en el paisaje, la carpa de mármol estaba ubicada en la colina Filopappou, posicionada para mirar desde lo alto la Acrópolis con el Partenón en la parte superior y el Teatro de Dioniso en la base. Sentarse dentro de la tienda, como la escultura llama a un cuerpo para hacerlo, es hacer de la tienda un escenario como el teatro al que se enfrenta. Entrar en la tienda o pararse con ella y ver lo que ve es dual y complejo. Es al mismo tiempo para ser contenido por el mármol blanco, como por el significado cultural que manifiesta tal “blancura” clásica, pero también es, y paradójicamente, adoptar la visión desde la precariedad, adoptar, en todo el cuerpo, la posición de un refugiado o un migrante y mirar el Partenón como un refugiado podría ver los legados del imperio Occidental y las urgencias actuales del imperialismo del capitalismo-colonial que han desposeído a tantos. La obra, realizada en mármol, puede ser en sí misma un monumento, pero es uno que, en palabras de Julia Bryan-Wilson, “participa de un vocabulario contramonumental que podríamos entender no solo como una gramática nacida después del trauma, pero también como un recurso minoritario para quienes enfrentan las violaciones a los derechos humanos y el racismo estructural” (en Bergs, 2018, np). El aspecto de ser-ambos-y-ser-a-la-vez del trabajo lo hace indecible, como reabrir una herida. Listo para saltar, para moverse, se lanza (como una tienda de campaña) en las intersecciones del performance, la escultura y el activismo encarnado.

## Coda

Belmore ha dicho que muchas personas miran Fringe y ven un cadáver. Eso puede ser, dice, pero para ella ese cuerpo sigue siendo vida, curándose de alguna manera, resurgiendo “en reparación”.<sup>20</sup> Para mí, que soy una tercera mirada, la herida comienza a parecer un ala. Acudo nuevamente a *Instrucciones para convertirse* de Rojas, y pienso en sus extremidades sostenidas en extremidades.

El árbol que estoy trepando es el árbol medicinal conocido “científicamente” como *Bursera simaruba*, comúnmente conocido como indio desnudo porque desprende su corteza como una forma de deshacerse de las especies parasitarias/simbióticas, entonces es estéril y se ve desnudo. (Rojas, 2019)

Casi puedo escuchar el viento mientras el performance se eleva, como corteza que se desprende, hacia adentro y fuera de mis manos. [post\(s\)](#)

---

20 Belmore, <http://www.rebeccabelmore.com/fringe/>. Sobre el resurgimiento, ver Simpson, 2011.

## Referencias bibliográficas

Aguilar, L.

(2015). Human Nature. Boom 5(2). <http://bit.ly/2sGYLhj>

Anzaldúa, G.

(1987). Borderlands, la Frontera. San Francisco: Aunt Lute Books.

Barad, K.

(2003). Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter. Signs 28(3), 801-831.

Bergs, S.

(2018). Material relations: Interview with Julia Bryan-Wilson. Open!: Platform for Art, Culture and the Public Domain (29 de mayo). <http://bit.ly/2szkWFZ>

Caillois, R.

(1935 [1984]). Mimicry and legendary psychasthenia, trad. J. Shepley. October 31, 12-32.

Chen, MY.

(2012). Animacías: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect. Durham, N.C.: Duke University Press.

Chen, MY. y Luciano D (eds.).

(2015). Dossier Queer Inhumanisms. Gay and Lesbian Quarterly 21 (2-3).

Coulthard, GS.

(2014). Red Skins, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dean, Carolyn.

(1999). Inka Bodies and the Bodies of Christ. Durham: Duke University Press.

Derrida, J. y Vattimo, G.

(1998). Religión. Palo Alto: Stanford University Press.

Hartman, S.

(2008). Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.

Hillier, J. (ed.).

(1985). Interviews with Roberto Rossellini. Cahiers du Cinéma 1, 211.

Mengesha, LG. y L. Padmanabhan (eds.).

(2019). Special Issue Performing Refusal/Refusing to Perform. *Women and Performance* 29.

Mignolo, W.

(2005). *The Idea of Latin America*. Londres: Blackwell Publishing.

Povinelli, EA.

(2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham, NC: Duke University Press.

Schneider, R.

(2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Nueva York: Routledge.

-----.

(2015). *New Materialism and Performance Studies*. *TDR: A Journal of Performance Studies* 59, 2.

-----.

(2017). *Intra-inanimations*. En C. Braddock (ed.), *Animism in Art and Performance*, 191–212. Nueva York: Palgrave Macmillan.

-----.

(2018a). *Appearing to others as others appear: thoughts on performance, the polis, and public space*. En A. Pais (ed.), *Performance in the Public Sphere*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro and Per Form Ativa. <https://performativa.pt/>

-----.

(2018b). *that the past may yet have another future: gesture in the times of hands up*. *Theatre Journal* 70(3), 285-306.

Sharpe, C.

(2016). *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Simpson, L.

(2011). *Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg, Manitoba: Arbeiter Ring.

Taussig, M.

(1992). *Mimesis and Alterity*. Nueva York: Routledge.

Taylor, D.

(2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.