

## Política de una trenodia audio-visual\*

Gustavo Chirolla  
Profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Javeriana. Doctorando en Filosofía de la Universidad Javeriana.  
chirolla75@hotmail.com

Recibido: Agosto 5 de 2010

Aprobado: Noviembre 15 de 2010

### Resumen

En este artículo se intenta mostrar cómo el grito deviene una enunciación política colectiva en la instalación Treno de Clemencia Echeverri. Una enunciación que lleva consigo las firmas del cuerpo, de su combate contra las fuerzas de la muerte, por ello se habla de “clamor”. En este comentario de la obra de Echeverri se trata de dilucidar, en un contexto preciso, la relación, planteada a partir del filósofo Gilles Deleuze, entre “la vergüenza de ser hombre” y el pueblo que falta al arte.

Palabras clave: Clemencia Echeverri, enunciación colectiva, Gilles Deleuze, tanatopolítica, testimonio, treno.

\* Una versión ampliada de este artículo aparece publicada en: Stephen ZEPKE and Simon O’SULLIVAN (eds.), *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh University Press, 2010. Agradecemos a los editores el permitirnos su presente publicación.

## Politics of an audio-visual trenodia

### Abstract

This article aims to show how a scream becomes a collective political enunciation in Clemencia Echeverri's installation *Treno*. This is an enunciation that carries with it the signatures of the body, of its combat against the forces of death, reason why it is called a clamor. In this commentary on Echeverri's work the relationship stated by Gilles Deleuze between "the shame of being a man" and the people who miss art is dealt with in a precise context.

Key words: Collective enunciation, Clemencia Echeverri, Gilles Deleuze, tanathos-politics testimony, treno.

*"No nos sentimos ajenos a nuestra época,  
por el contrario contraemos continuamente con ella compromisos vergonzosos.  
Este sentimiento de vergüenza es uno de los temas más poderosos de la filosofía.  
No somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas"*  
(Deleuze y Guattari, 1991: 103, t.e.: 109).

Deleuze se interesa por el grito. Se pregunta por la importancia del grito a propósito de la pintura de Francis Bacon. ¿Cómo pintar el grito? Se trata de hacer visible no solo un sonido particular, sino hacer visibles las fuerzas no visibles que lo suscitan. El mismo problema se presenta en la música, es Alban Berg quien ha sabido "hacer la música del grito", ha puesto en relación la sonoridad del grito con las fuerzas insonoras de la Tierra, grito de Marie en *Wozzeck*, y con las fuerzas insonoras del Cielo en *Lulú* (Deleuze, 2002: 60-61, t.e.: 66). En el cine los Straub revalorizan el grito, éste se convierte en un acto de habla y en un acto de resistencia (Deleuze, 1987/2003: 301, t.e.: 289). ¿Cuál es ese movimiento del arte, aludido por Deleuze, que va de "hacer el grito" al acto de resistencia, de la estética a la política del grito?

Este texto girará alrededor de la obra *Treno* de la artista colombiana Clemencia Echeverri. Del griego *trenos*, lamento, y *oide*, canto, *Treno* es precisamente eso que ha sido nombrado, un canto fúnebre, una trenodia audiovisual. Como esperamos mostrar, este canto fúnebre culmina en un grito, en un grito contra la muerte, *crier à la mort* dice Deleuze (2002: 61, t.e.: 67). No se trata de elegir entre la producción actual de arte, una obra que nos sirva de paradigma para pensar la relación de Deleuze con el arte contemporáneo, de modo que nos conformemos con la aplicación de ciertos conceptos de su filosofía a la interpretación de la obra. La elección de *Treno* para nuestro trabajo obedece a una serie de cuestiones que esta obra plantea desde su específica forma de pensar, y que suscita a su vez nuestro ejercicio de pensamiento. Estas cuestiones conciernen al campo político, y concretamente a la noción de pueblo. La cuestión del grito será nuestro hilo conductor.

Deleuze tiene el merito de haber señalado que arte y filosofía tienen con el pueblo una relación que les es común, en *¿Qué es la filosofía?* escribe con Guattari:

El artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, sólo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables, y ya no puede ocuparse más de arte o filosofía. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo. Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente. (Deleuze y Guattari, 1991: 105, t.e.: 111).

Deleuze no dejará de afirmar que los artistas, Mallarmé, Kafka, Klee, insisten en que el arte necesita de un pueblo y que, sin embargo, el pueblo es lo que falta, entonces no pueden hacer otra cosa que convocarlo con todas sus fuerzas, convocar a un pueblo que todavía no existe, un pueblo futuro, “un peuple á

venir". Ese será entonces nuestro tema, una relación específica del arte y la política, una relación con un pueblo que falta, y que ha de advenir.

¿Qué significa pensar este asunto desde una situación geográfica e histórica concreta? Por motivos que consideraremos más adelante, esta situación podríamos caracterizarla como propia de una tanatopolítica<sup>1</sup>. Subrayemos por el momento que, como dicen Deleuze y Guattari, "un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables", y, precisamente, circunstancias de esta índole nos llevan a hablar de tanatopolítica. Por tales motivos este texto girará alrededor de ese canto fúnebre, de esa trenodia audiovisual de Clemencia Echeverri. Sí, ¡un lamento! Sin embargo, ¡contengamos nuestro desasosiego! Si algo hemos aprendido de los estudios estéticos de Deleuze es que "no hay obra que no deje a la vida una salida, que no señale el camino entre lo adoquines" (Deleuze, 1990: 196, t.e.: 228).

"La vergüenza de ser hombres"

Antes de proseguir con nuestro comentario sobre la política del grito en la instalación de Clemencia Echeverri, reconozcamos que también hay gritos filosóficos. ¡Vergüenza! ¡Vergüenza! Parece oírse por todas partes en la obra tardía de Deleuze. En una entrevista concedida a Antonio Negri, el filósofo italiano refiriéndose a *Mil Mesetas*, después de enumerar un conjunto de problemas que, según su perspectiva, deja abierto este libro de "una voluntad teórica inaudita", a manera de pregunta dice: "Pero a veces me parece sentir un acento trágico, cuando se ignora a dónde puede conducir la 'máquina de guerra'" (la cursiva es nuestra). Deleuze responde:

---

<sup>1</sup> Usamos este término en el sentido que Giorgio Agamben le da en su *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. En nuestras sociedades actuales la biopolítica se confunde cada vez más con la tanatopolítica, el control y decisión sobre la vida se transforma en una decisión sobre la muerte (1998: 155).

Dice usted que todo esto no está exento de cierto tono trágico o melancólico. Creo comprender la razón. Me han impresionado mucho las páginas de Primo Levi en donde explica cómo los campos de exterminio nazis nos han inoculado “la vergüenza de ser hombres”. (Deleuze, 1990: 233, t. e.: 269).

Dejemos de lado el asunto de la máquina de guerra, aún cuando en la misma respuesta se afirma que “también los movimientos artísticos son máquinas de guerra”, esto nos conduciría muy lejos. “La vergüenza de ser hombres” según la expresión de Levi, es llevada por Deleuze más allá de los campos de exterminio, experimentamos este sentimiento, afirma, en las circunstancias más ridículas, “ante un pensamiento demasiado vulgar”; pero, lo que nos avergüenza en el capitalismo actual “es no tener ningún medio seguro para preservar, y afortiori para liberar los devenires, incluso en nosotros mismos” (Deleuze, 1990: 234, t.e.: 270). Y junto a Félix Guattari en ¿Qué es la filosofía? la vergüenza no se hará esperar, se repite la referencia a Primo Levi, y se hace más evidente el tono trágico. Al final del capítulo IV intitulado “Geofilosofía” el tema que les preocupa a los autores es la relación de la filosofía con el presente, pues como dicen “no carecemos de comunicación, por el contrario nos sobra, carecemos de creación, carecemos de resistencia al presente” (1991: 104, t.e.: 110). “La vergüenza de ser hombres” se vuelve a este respecto un leitmotiv: vergüenza ante todas las circunstancias que acechan la existencia en la democracias actuales, vergüenza ante “la ignominia de las posibilidades de vida que se nos ofrecen” (1991: 103, t.e.: 109). Consecuentes con ese ‘destino’ trágico, heroicamente Deleuze y Guattari anuncian: “Este sentimiento de vergüenza es uno de los temas más poderosos de la filosofía” (1991: 103, t.e.: 109). Por supuesto, para resistir desde el pensamiento a este presente no hace falta más que creación, creación de conceptos y creación de seres de sensación, “el arte y la filosofía se unen en este punto, la constitución de una tierra y un pueblo que faltan, en tanto que correlato de la creación” (1991: 104, t.e.: 110).

Mayo del 68 ha quedado atrás<sup>2</sup>, entre El anti-edipo de 1972 y Mil mesetas han pasado ocho años, la entrevista a Negri y la publicación de ¿Qué es la filosofía? se realizan a comienzo de los 90, no hay razones, entonces, por qué considerar extraño ese tono trágico: “Es un período muy débil, un período de reacción” (Deleuze, 1990: 165, t.e.: 193). Existe, pues, un estrecho vínculo entre “la vergüenza de ser hombre” y el pueblo que falta, y todo ello envuelto en una atmósfera trágica, melancólica incluso, el espíritu de la época enrarecido por la reacción, vivimos tiempos conservadores. “Y no queda más remedio que hacer el animal (gruñir, escarbar, reír sarcásticamente, convulsionarse) para librarse de lo abyecto: el propio pensamiento está a veces más cerca de un animal moribundo que de un hombre vivo, incluso demócrata” (Deleuze y Guattari, 1991: 103, t.e.: 109-110).

La lectura que hace Deleuze de Primo Levi va más allá de cualquier compromiso humanista, la vergüenza que nos lleva a interrogar a nuestro propio presente no es fruto de una injusticia que tenga por medida una idea de humanidad, y que revele, en un sentido negativo, la aspiración a un ideal de hombre. Según tal interpretación Deleuze sería un humanista encubierto, un crítico del hombre como valor que permanece prisionero de una fe en el hombre, un humanista melancólico. Pero es precisamente la situación del hombre actual, aquello que el hombre ha llegado a ser, desde lo más extremo a lo más insignificante, lo que hace imposible cualquier humanismo, allí donde se ha eliminado, diría Agamben, la posibilidad de distinguir entre el hombre y el no-hombre (2000).

La filosofía de Deleuze es evidentemente anti-humanista, hay en ella un rechazo de toda doctrina moral y política centrada en la naturaleza humana, y en el hombre como un valor en sí mismo. No sorprende que a partir de Kafka. Por una literatura menor (1975), escrito con Félix Guattari, insista en los devenires no humanos del hombre, en especial en el concepto de devenir-animal, manera

<sup>2</sup> Para un examen de esta época, véase el artículo escrito por Deleuze y Guattari: “Mayo del 68 nunca ocurrió” (1984/2003: 215-217, t.e.: 213-215).

de asumir y desplazar la vieja cuestión ontológica y piedra de toque de todo humanismo, la relación del hombre y el animal. Este anti-humanismo se sentencia finalmente con una fórmula lapidaria en ¿Qué es la filosofía?: “El cerebro es el que piensa y no el hombre, siendo el hombre únicamente una cristalización cerebral” (Deleuze y Guattari, 1991: 197-198, t.e.: 211). Del mismo modo encontramos en Deleuze una estética que va en contravía de toda teoría humanista del arte, allí las obras de arte no son concebidas como la más elevada expresión del espíritu humano. Cuando Deleuze sostiene con Guattari que el arte, en tanto forma de ser del pensamiento, es creación de seres de sensación, de afectos y perceptos, define estos términos en un sentido anti-humanista: “los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos) (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza” (1991: 160, t.e.: 170).

### El grito y el horror

Francis Bacon se proponía pintar el grito más que el horror, para Deleuze habría que distinguir aquí dos violencias: la violencia del espectáculo, que corresponde al horror y pertenece al orden de la figuración; y la violencia de la sensación, que corresponde al grito, y pertenece al ámbito de lo figural, allí donde la figura ha abandonado la narración y la representación. Al elegir el grito más que el horror, Bacon es fiel a la fórmula del arte moderno proclamada por Paul Klee: “no reproducir lo visible, hacer visible”. Con el grito se hacen visibles las fuerzas invisibles que lo suscitan (percepto), fuerzas de las tinieblas cuya visibilidad se alcanza a través de los estremecimientos que producen en el cuerpo, son fuerzas de la muerte que nos hacen desfallecer. Esta visibilidad tiene lugar “cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible”. Entonces, también, se hacen visibles las fuerzas de la vida, las fuerzas del cuerpo que resisten a la muerte: “la vida grita contra la muerte” (“la

vie crie à la mort”). El grito concentra todas esas fuerzas en una sola acción, una acción que evidencia una lucha. Deleuze llama a las fuerzas afirmativas liberadas en el combate: potencias del porvenir (2002: 57-63, t.e.: 66-70). Toda la violencia del arte contemporáneo se debate entre el grito y el horror, entre el ser de sensación y el espectáculo sensacionalista; es evidente que la violencia del segundo resulta más frecuente que la del primero.

Vamos, pues, a la obra de Clemencia Echeverri. Treno es una instalación audio-visual donde dos grandes pantallas una frente a otra colman todo el espacio, asistimos a una trenodia: un canto fúnebre por una catástrofe de orden político. Aquí también, como en la obra de Krzysztof Penderecki: Trenodia por las víctimas de Hiroshima, se trata de un lamento por las víctimas. En este caso el lamento es tanto visual como sonoro, el espacio intermedio entre las dos pantallas se va llenando de imagen y sonido, de silencios y sombras. Vemos la imagen de un río cuyo caudal va creciendo y que se repite de una pantalla a la otra a intervalos de tiempo distintos; oímos el sonido del mismo caudal, acompañado de grillos y ranas, que crece y decrece mientras recorre todo el espacio; en un momento determinado, se escuchan voces que llaman con nombres propios, gritos que son impulsados por la corriente del río a través de la sala, llamados o voceos de una orilla a otra; en un determinado momento, vemos al río mancharse de rojo, y como únicas respuestas que las voces han convocado vemos extraer del caudal prendas como fantasmas, fantasmas de los sufrimientos de un pueblo. El lugar del espectador de Treno es paradójico, está simultáneamente a un lado y al otro del río, y está, también, en medio del torrente de las aguas, desde allí escucha las voces; el grito alcanza las dimensiones del canto, en la medida en que circula por el espacio. Este procedimiento de vocear un nombre, a la manera del Sprechgesang, es usado por los campesinos de la región para comunicarse a través de largas distancias, para establecer un puente sonoro entre una orilla y otra. En la instalación de Clemencia Echeverri el hablar cantado se convierte en un lamento que no



encuentra respuesta en la otra orilla, el puente se ha roto y el tumultuoso sonido del río ahoga las voces.

Aún tratándose de un canto fúnebre, cometeríamos un error si intentáramos interpretar esta obra como representación de un duelo, símbolo de una determinada violencia y su padecimiento, o como si la experiencia propiciatoria del arte tendiera un puente entre la representación de un conflicto y el sufrimiento abominable; en ambos casos, no obtendríamos otra cosa que la dramatización y estetización de la víctima. Esta obra nace de la impotencia experimentada, del abismo infranqueable, frente a una violencia singular: “No sé qué haremos, señora. Se llevaron a mi hijo”, recuerda la artista una voz en el teléfono, una voz femenina procedente de inmediaciones del río Cauca y que según sus palabras “evidenciaba un clamor y una búsqueda sin respuesta” (Echeverri, 2009: 54). Para la artista la imposibilidad de pronunciarse en lugar de la víctima se impone con toda su fuerza, ya no podemos conferirle al arte tal poder declarativo; por el contrario, la práctica artística ha de confrontarse con la imposibilidad misma del testimonio, volveremos sobre ello.

Como hemos visto, el problema de la representación tiene además otra cara: lo sensacional. ¿Cómo alejarse del espectáculo de la violencia? ¿Cómo escapar del cliché mediático de la violencia y sus representaciones? Nosotros consideramos que *Treno* se mantiene bajo la égida de Bacon, dándole al grito un carácter colectivo y político no evidente en el pintor irlandés. En su audio-video instalación la colombiana al situar al espectador en medio de dos grandes proyecciones enfrentadas del río, y sin necesidad de recurrir a imágenes de horror y de extrema crueldad, logra, en la medida en que crece el caudal de las aguas, la sensación de hundimiento de quien está en medio de la escena; tan solo en un momento, y al modo de una alusión, nos encontramos con esos rastros –ropas– de una tanatopolítica que la corriente del río arrastra. No se trata de evitar tales representaciones solo por pudor moral, sino de conseguir

otra cosa abandonando lo sensacional y el espectáculo de muerte: Treno es más el grito, el clamor, que el horror.

Nosotros necesitamos indicar ahora cómo es que el grito deviene colectivo y se hace político. Recordemos que para determinar el carácter político del hombre, Aristóteles en *La política* distinguía entre la voz, phoné, y la palabra o discurso, logos. Con la voz, animales y hombres, pueden expresar una sensación de placer o de dolor; con el logos, que pertenece solo al hombre, éste puede manifestar lo que es bueno y lo que es malo, lo justo y lo injusto. Para el Estagirita, la naturaleza de la política reside en poder establecer, en virtud de la palabra, la medida de la justicia. Treno es un lamento, un canto fúnebre, en que incluso la palabra ha devenido grito. Todo el ejercicio del arte, en este caso, consiste en hacer de la voz, phoné, una expresión política. La política de aquellas voces que han sido despojadas del logos.

De una parte el grito implica una dimensión corporal, como lo hemos señalado, un combate entre las fuerzas del cuerpo y aquellas de la muerte, una relación de fuerzas. Y por otra parte, una implicación en el orden de la enunciación, los llamados, los lamentos, como actos de habla (speech acts)<sup>3</sup>. El grito se da en el campo de la mezcla de cuerpos, de sus acciones y pasiones, pero deviene clamor en el espacio de la enunciación. Recordemos que la enunciación no tiene para Deleuze y Guattari una naturaleza informativa y comunicativa, así que el grito físico cobra la fuerza ilocucionaria de un llamado, de un clamor colectivo, y por lo tanto constituye un acontecimiento esencialmente político. Pues bien, se nos podría objetar que permanecemos dentro de la órbita aristotélica diciendo que el grito corresponde a una expresión corporal, mientras el clamor posee una naturaleza lingüística; lo que queremos decir es que el grito irrumpe en la palabra e invade el acto de habla con una potencia intensiva, en este sentido hablamos de clamor. Éste no es político por ser discursivo, el clamor no deja

<sup>3</sup> María Belén Sáez de Ibarra ha señalado la importancia de los actos de habla en su interpretación de la obra de Clemencia Echeverri (2009: 6-9).

de ser un grito, conserva su fuerza como signatura del cuerpo, un acto de habla signado por las profundidades del cuerpo.

En *Treno* distintas voces se suceden en una misma corriente sonora, dos voces masculinas llaman a Nazareno y Orfilia, y una femenina llama a Víctor. Cada una de estas voces particulares, al implorar por un nombre propio, se constituye en un clamor contra la muerte, un grito simultáneo de sufrimiento y de resistencia, de duelo y de exigencia. En cada voz resuenan múltiples voces, cada grito es una enunciación colectiva. En toda la obra de los Straub, dice Deleuze, el grito ha sido revalorizado y lo ha sido precisamente como acto de habla, como acto de habla que es un acto de resistencia (1987/2003: 301, t.e.: 289). Resumamos el camino que nos ha conducido de cómo hacer el grito a cómo hacer la política del grito. Tenemos primero, la cuestión de hacer el grito, tanto para la pintura como para la música, para el cine como para una video-instalación, se trata de hacer perceptibles desde cada dominio las fuerzas no perceptibles que suscitan el grito. En segundo lugar, nos topamos con un grito que concentra en sí mismo una relación de fuerzas, fuerzas de la vida que resisten a la muerte; se trata, entonces, de hacer perceptibles las fuerzas que tienen lugar en este incierto combate. Finalmente, este grito contra la muerte, y no otro, deviene acto de habla, un acto de habla que es un acto de resistencia.

### Sprechgesang

Deleuze muestra cómo Carmelo Bene hace pasar un enunciado por un continuum de variaciones. “¡Me causas temor!”, un mismo grito de lady Anne en Ricardo III pasa por todas las variables o situaciones de actos de habla, hace “que se erija en mujer de guerra, regrese como niña, renazca como muchacha” (1979: 105). Se trata, dice, de una especie de Sprechgesang. A diferencia del canto donde se intenta mantener la altura, “en el Sprechgesang no dejamos de

suprimirla por una caída o una subida” (1979: 105). Carmelo Bene sobrecarga el texto de indicaciones restándole importancia al contenido mismo, un conjunto de operaciones precisas deben efectuarse en cada momento en relación con las variables por las que pasa el enunciado, “exactamente como una partitura musical” dice Deleuze. Las palabras ya no forman un ‘texto’, el hombre de teatro deja de ser un autor o director, es un operador, y el suyo es un teatro-experimentación (1979: 89).

Mediante cierta operación Clemencia Echeverri despoja a la palabra cantada de su mera función comunicativa. En principio se procedería conforme a esta función, la voz se eleva sobre las aguas esperando respuesta, pero en la medida en que la comunicación fracasa, el llamado se transforma en un lamento que resuena en toda la sala. El lamento es una especie de *Sprechgesang*, de todas y de cada una de las voces. Sin embargo es toda la obra, el consolidado de todos sus elementos heterogéneos, y no sólo las voces, la que constituye propiamente un lamento. En este sentido, la audio-video instalación establece una conexión entre los componentes lingüísticos y no lingüísticos.

Desde la perspectiva de los elementos no lingüísticos nos referimos al arte como creación de perceptos: fuerzas no perceptibles que se hacen perceptibles. En el caso de la instalación audio-visual de Echeverri, se trata de un compuesto de sensaciones, de imágenes visuales y sonoras, que hace perceptibles las fuerzas no perceptibles que suscitan el grito. Instalar significa que la experimentación tiene lugar a través de operaciones precisas, que recaen sobre los componentes de un material impuro, heterogéneo. En primer lugar, el espectador está situado, como hemos indicado, en medio de dos grandes pantallas donde se proyectan las mismas imágenes del río a distintos intervalos de tiempo, el caudal crece y decrece de un lado a otro, el sonido de la corriente aumenta y disminuye recorriendo el espacio. Por compuesta que esté de luz y sonido esta sensación, podríamos caracterizarla con Deleuze y Guattari de vibración, sensación

simple que “implica una diferencia de nivel constitutiva” y cuya intensidad sube y baja (1991: 159, t.e.: 169). En segundo lugar, opera un cuerpo a cuerpo, entre las intensidades –vibraciones– de las voces y la fuerza visual y sonora de la turbulencia del río, “dos sensaciones resuenan una dentro de la otra tan estrechamente en un cuerpo a cuerpo que tan sólo es ya de ‘energías’” (1991: 159, t.e.: 169). En tercer lugar, a través del juego de luces y sombras, rumores de gritos, ruido y silencios, se crea un espacio-tiempo: un espacio sonoro poblado de voces, 14 min de coexistencia de múltiples duraciones, desde los intervalos discontinuos en que se suceden las imágenes, hasta la variación de matices en la superficie del río. Por estos medios se produce una sensación en el espectador, un extraño hundimiento en medio de la escena en la que participa, extraño porque “la sensación sólo se refiere al material” (1991: 156, t.e.: 167), hundimiento en audio-visual, violencia del compuesto de sensación y no del espectáculo.

Si el percepto decimos hace perceptible las fuerzas no perceptibles, por qué no servirse del término fabulación, que aparece en *¿Qué es la filosofía?*, para dar cuenta de la tarea artística de hacer enunciable lo no enunciable. La fabulación nada debe a la memoria, sino a un material complejo de palabras y sonidos (1991: 158, t.e.: 169), no tendría más objeto que trabajar la lengua desde adentro, sobre todos sus componentes fonológicos, sintácticos, semánticos, trabajar la lengua por una variación continua. Los ejemplos de este ejercicio se suceden en toda la obra de Deleuze, a propósito de Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Jean-Luc Godard, Pasolini, Bene, etc., y se resume con la fórmula: “hacer tartamudear la lengua”, que no debe confundirse con el tartamudeo como trastorno de la palabra. En otras ocasiones, la fórmula es una referencia a Marcel Proust: “hablar como extranjero en la propia lengua”. “Hacer tartamudear...”, “hablar como extranjero...”, consiste, entonces, en imponer a la lengua el trabajo de la variación continua (Deleuze, 1979). Por otra parte, la fabulación es creadora de gigantes. Para Bergson, de donde procede la noción, corresponde a una facultad visionaria, distinta a la imaginación, encargada de crear “fuerzas semipersonales

o presencias eficaces” (Deleuze y Guattari, 1991: 162, t.e.: 173). Es necesario, propone Deleuze, recuperar esta noción y “dotarla de un contenido político”. Por esta vía, continúa su propuesta, debería sustituirse la idea de utopía por la de fabulación, “hay una fabulación común al pueblo y al arte” (1990, t.e.: 272). Precisamente, lo no enunciable que llega a enunciarse, son esas potencias excesivas y gigantescas que arrastran consigo sufrimientos abominables, pero que al mismo tiempo son “presencias eficaces” que se confrontan con aquello que causa tales sufrimientos. He allí lo común al pueblo y al arte, un sufrimiento, una lucha contra la muerte que se hace enunciación política.

Retomemos ahora el asunto del pueblo que falta al arte y veamos cómo conviene a la fabulación.

No son los artistas populares o populistas, es Mallarmé el que puede decir que el libro tiene necesidad del pueblo, y Kafka, que la literatura es el quehacer del pueblo, y Klee, que el pueblo es lo esencial, y que, sin embargo, falta. (Deleuze y Guattari, 1980: 427, t.e.: 349).

Se trata de la situación del arte moderno en relación al pueblo, situación que ha cambiado respecto del pasado, el artista no puede ya apelar al pueblo como “fuerza constituida”. Tal situación sigue siendo actual para el arte contemporáneo, al menos que la invocación al pueblo se interprete en el sentido de la reproducción del consenso. Si el arte no cesa de llamar con todas sus fuerzas a un pueblo que falta, es porque se dirige a un pueblo que todavía no existe, un pueblo posible o por venir (“un peuple á venir”). ¿Cómo conviene esta falta de pueblo a una fabulación que se dice común al arte y al pueblo mismo? En primer lugar, si el pueblo no es una fuerza constituida tampoco el arte tiene la capacidad de crear un pueblo, “un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables”; en segundo lugar, cuando el arte apela a un pueblo que falta, no significa que éste no exista absolutamente y que sea solo un futuro,

el pueblo que falta es un pueblo que todavía no existe, que está en proceso, que es devenir; en tercer lugar, la fabulación es común, porque tanto en el pueblo como en el arte el sufrimiento y la resistencia son comunes, decimos que hay fabulación creadora cuando se hace enunciable lo no enunciable, cuando el sufrimiento y la resistencia a la ignominia constituyen una enunciación.

Volvamos a Treno, hemos mostrado a través del papel que el grito juega en esta obra cómo éste es a su vez relación de fuerzas y acto de habla, hacer el grito ha significado hacer perceptible lo no perceptible (percepto) y hacer enunciable lo no enunciable (fabulación). La relación entre el percepto y la fabulación no deja de ser, sin embargo, compleja; pues, aquí el problema de la representación reaparece en términos de ilustración o descripción, donde lo perceptible puede ser reducido a lo enunciable, o lo enunciable a lo perceptible: la ilustración es la imagen de lo que decimos o lo que decimos es la descripción de la imagen. Ciertas prácticas artísticas, sin embargo, evidenciaran la irreductibilidad entre lo visible y lo enunciable, y de un modo más general entre lo perceptible y lo enunciable. En los Straub, por ejemplo, se da una disyunción entre el ver y el hablar, una voz habla de algo mientras vemos otra cosa, pero aquello de lo que se habla no está enteramente disociado de lo que se ve, “la voz se eleva, se eleva, se eleva, y aquello de lo que se nos habla ocurre bajo la tierra desnuda y desierta que la imagen visual estaba mostrándonos, una imagen visual que carecía de toda relación con la imagen sonora” (Deleuze, 1987/2003: 301, t.e.: 288-289). Una irreductibilidad primordial que no impide una serie de resonancias, oscilaciones y yuxtaposiciones. No es seguro que sea así en todas las prácticas artísticas contemporáneas, Stephen Zepke muestra la existencia de al menos dos vías de desarrollo a partir de cómo se interprete el papel del readymade: o bien, una vía conceptual donde se daría una primacía de lo enunciable sobre lo visible, de lo discursivo sobre el ser de lo sensible; o bien, una vía señalada por Guattari a partir de su “paradigma estético”, un proceso inmanente al ser de la sensación y, por tanto, movido por las fuerzas de la vida.

Esta segunda vía, renuncia a cualquier primacía de lo conceptual-discursivo, denunciando “el despotismo del significante” y la inclusión de una dimensión trascendente, y se presenta, a su vez, como una política de resistencia. Desde esta perspectiva Zepke interpreta ciertos movimientos de vanguardia, como el trabajo del artista brasileiro Hélio Oiticica, quien concibe el ready-made como un mecanismo “sensorio-corporal de participación”. A este mecanismo expresivo de participación Oiticica le atribuye la capacidad de contribuir a la creación de un pueblo (Zepke, 2008: 33-39).

No queda más que indicar, entonces, cómo se da la relación entre lo perceptible y lo enunciable en Treno. Vemos un río, vemos que crece su caudal, escuchamos voces que se elevan, se elevan sobre las aguas... Se efectúa un movimiento que va de la desterritorialización del grito como llamado a la reterritorialización de éste como lamento, ¿a qué obedece este movimiento? ¿Qué suscita ahora este clamor? A través de la transformación de un acto de habla en otro, se hacen enunciables las fuerzas que no vemos, las fuerzas de una abominable tanatopolítica. Las fuerzas imperceptibles visualmente se hacen enunciables a través del lamento. El problema sigue siendo el de captar las fuerzas que provocan al grito mismo, hacer el grito en relación con las fuerzas de las tinieblas. En este caso, el grito no responde a fuerzas invisibles que se ejerzan directamente sobre el cuerpo propio, el grito clama por otro, contra su desaparición forzada, contra la producción de cadáveres que el río que vemos hace invisible. Tanatopolítica significa eso, la organización concertada que se atribuye el poder sobre la vida, la decisión de la vida y la muerte, y que ejecuta un plan sistemático para hacer morir<sup>4</sup>. Este plan hace del río el lugar de la invisibilidad, el lugar de la desaparición de cadáveres. En la medida en que vemos crecer el caudal del río y las voces se elevan sobre las aguas, oímos a través de gritos lo que no vemos en lo que vemos. El grito es un lamento que hace enunciable lo no enunciable, un clamor que enuncia un sufrimiento y una resistencia, que desde su duelo se pronuncia contra un hacer morir.

<sup>4</sup> Una relación entre “la fabricación de cadáveres” y la tanatopolítica la encontramos en Giorgio Agamben (2000: 73-76 y 85-89).



El acto de habla de pronunciar lo impronunciable se produce en una situación dada, en el espacio creado por el compuesto de la imagen visual y la imagen sonora. La corriente del río que vemos y cuyo ruido turbulento escuchamos la percibimos como medio de invisibilidad y de ocultamiento, solo podemos percibirla así a través de gritos y lamentos; pero no tendrían lugar ninguno estos gritos y lamentos sin lo que vemos como lugar de invisibilidad. Solo en un determinado momento, vemos lo que no veíamos, 'cadáveres' (ropas que los remolinos traen consigo). De allí el entrelazado en un cuerpo a cuerpo o contrapunto entre percepto y enunciación: la variación continua del sonido en la medida en que inunda la sala, los intervalos de tiempo distintos en que la imagen visual se proyecta de una pantalla a la otra, cada voz que a manera de un Sprechgesang no conserva la altura y que se suprime por una caída o una subida. Al final todo se difumina, y no queda más que el silencio y la oscuridad que envuelven al espectador.

Enunciar lo no enunciable, ¿cómo comprender este tipo de enunciación? Nosotros hemos hablado de fabulación, otorgándole con Deleuze un acento político al término bergsonian. Sin embargo, a la situación con la que se confronta la obra de Echeverri, como otras tantas, conviene denominarla más bien testimonio. La palabra que deviene grito es el verdadero testimonio de una tanatopolítica. El sujeto del phoné es, pues, el testigo. Él es superstes, palabra usada en latín para referirse al testigo; no a cualquier testigo (testis), sino al superviviente de un acontecimiento del que está llamado a ofrecer testimonio (Agamben, 2000: 15). Sujeto político paradójico es, entonces, el superviviente, quien ha de testimoniar con su grito, con nada más que con su grito, ya que ha sido excluido del registro autorizado del logos, y por lo tanto, de la política. "No hay, en sentido propio, un sujeto del testimonio [...] Todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y desubjetivación" (Agamben, 2000: 127).

¿Cuál es, sin embargo, la relación del arte con el testimonio? No podemos pretender que la obra sea símbolo del sufrimiento abominable, y que el artista pueda erigirse como aquel que se pronuncia en lugar de otro, en lugar de la víctima, el arte ha abandonado tal poder declarativo. El testimonio le pertenece, pues, exclusivamente a la víctima, que habrá de hablar a nombre propio. La obra de arte no está “dirigida a...”, ni siquiera “en lugar de...”. “Es ‘ante’”. Se trata de una cuestión de devenir” (Deleuze y Guattari, 1991: 105, t.e.: 111). Precisamente, es esta imposibilidad de testimoniar, de estar en lugar de..., la que hace posible la obra de arte. No se trata tampoco que sea sobre el testimonio, que reflexione sobre el testimonio, se trata de hacer el grito, y hacer del grito una política. De lo que da cuenta la obra es de hacer, por sus propios medios, perceptible lo no perceptible, enunciable lo no enunciable. La obra no testimonia, muestra la posibilidad del grito como testimonio, no representa un conflicto actualiza una potencia. Por lo tanto, evidencia la necesidad del pueblo, aún si el pueblo es lo que falta: “no somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas” (1991: 103, t.e.: 109). Recordemos que en ¿Qué es la filosofía? se afirma que los libros de filosofía y las obras de arte tienen en común con un pueblo “la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente” (1991: 105, t.e.:). En este sentido, a través de esta resistencia común, habría en el pensador, filósofo o artista, un devenir que lo vincula a un pueblo, un devenir-pueblo del pensador. Es una cuestión de devenir y no de identificación: “El pueblo es interior al pensador porque es un ‘devenir-pueblo’ de igual modo que el pensador es interior al pueblo, en tanto que devenir no menos ilimitado” (1991: 105, t.e.: 111).

## Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, Gilles. (1979). *Un manifeste de moins*. En BENE, Carmelo y Gilles DELEUZE, Superpositons. Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. (1987). *Qu'est-ce que l'act de création?*. En DELEUZE Gilles (2003), *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. (1990). *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_. (2007). *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. (1984). *Mai 68 n'a pas eu lieu*. En DELEUZE, Gilles (2003), *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. (1993) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

ECHEVERRI, Clemencia. (2009). *Un llamado sin réplica*. En ECHEVERRI, Clemencia, Sin respuesta. Bogotá: Universidad Nacional.

SAÉZ DE IBARRA, María Belén. (2009). *Actos del habla*. En ECHEVERRI, Clemencia, Sin respuesta. Bogotá: Universidad Nacional.

ZEPKE, Stephen. (2008). *The Readymade: Art as the Refrain of Life*. En O'SULLIVAN, Simon y ZEPKE, Stephen, Deleuze, Guattari and the Production of the New. Nueva York: Continuum.