

COLECTIVA **Mujercitos**
TEXTOS CRITICOS

CHINATOWN SOUP GALLERY

3-11 JULIO 2021

EDICIÓN: GERARDO MUÑOZ Y ELENA V. MOLINA

Índice

“Introducción: el colectivo *Mujercitos & friends*”, por Gerardo Muñoz & Elena V. Molina

“Performance: una enunciación sin enunciado”, por Willy Thayer

“Mujercitos o la estética del perro rabioso”, por Carlos A. Aguilera

“El juego de la revolución”, por Rodrigo Karmy

“Una juventud invivida: los dibujos de Claudia Patricia”, por Gerardo Muñoz

“Por una nueva toxicidad: *Mujercitos* como gesto”, por Gerardo Muñoz & Elena V. Molina

Introducción: colectivo *Mujercitos* & friends

Gerardo Muñoz & Elena V. Molina

Emerging in Havana in the summer of 2019, Mujercitos Collective is a multimedia collective with a transformative visual grammar, paradigmatic of the youngest generation of the contemporary Cuban art scene. The group gathers diverse artists spanning multiple disciplines -- Victor Fernández (film and video art), Claudia Patricia Pérez (drawing and visual design), Roman Gutierrez (fiction), Greta Valdés, and Juan Miguel Pozo (painting). Their vision is heavily influenced by American pop and underground punk and pulp cultures, and the imaginaries of advertising consumer society of late capitalism. At the same time, Mujercitos has a strong affinity to the underground artistic scene of the “Generación de los 80s” that took Cuban art from the museums to the streets (Arte Calle).

The spirit of Mujercitos Collective turns away from more conventional attitudes of the artistic “avant-garde” -and from the turn to “political and activist” art- in order to engage with a more experiential texture of daily life, vital experience, the partying lifestyle, and the circulation of currency generated by Obama's normalization of US-Cuba relations in 2016. More generally, the Mujercitos Collective draws on the new historical epoch in the wake of the post-Communist transition in the 1990s; although, unlike the aesthetics trends of Cuban contemporary art of the early millennium, their strategies retreat from Cuban identity and location as the main referent.

The Mujercitos' visual languages chronicle the form of life and desires of the island's youth no longer contingent upon their historical inheritance. This show will feature a substantial sample of Mujercitos' work – drawings, collages, video, designs, painting, textiles, sound-based and in-site pieces – while trying to avoid the mere “documentation” of the artworks. In this sense, our close collaboration with the Mujercitos Collective informs the overall scope and design of our curatorial project. On the one hand, this exhibition seeks to reflect on the different practices of the collective without giving priority or centrality to any theme or practice in the constellation of the materials. In this sense, the show seeks to create an egalitarian diachronic rhythmicity between forms, mediums, and surfaces that speaks to the vitalism of Mujercitos' tonality and style.

On the other, we want to move away from culturalist and identarian frameworks of contemporary Cuban art, and this entails that the referent of “Cuba” is only represented obliquely in the artworks, even though this step back from an identarian position allows for a more subtle and authentic entry into contemporary Cuban life no longer dependent on pre-established cultural and political discourses. At the same time, the show wants to underline the importance of consumerism and its impact on life, which is one of the central tenets of Mujercitos’ gestures. This ultimately entails that we want to create the spatial and visual conditions for the production of an experience that can generate dislocations and visual alterations in the spectators. In sum, the aim of the show is to allow spectators to sense the experiential and visual novelty of a collective that is working in very subtle ways with the texture of life, desire, and imagination of the youth.

“*Echándola!*” – which roughly can be translated as “Let’s get it!” – puts the energy and momentum of a new generation of Cubans living in a post-historical time and that is imagining and recreating their lives in unwarranted ways. The show wants to highlight the collaborative constellation of a set of artistic practices that are already fomenting new forms of experimenting with the sensible dimension of the world and their surroundings against the political stagnation of their present. The artists that participate in the show are the following: Claudia Patricia Pérez, Victor Fernández, Greta Valdés, Juan Miguel Pozo, Hamlet Lavastida, and Raychel Carrión.

Performance: Una enunciación sin enunciado [1]

Willy Thayer

1. La palabra inglesa performance se vincula etimológicamente con el sustantivo forme. Proveniría del neologismo francés performer aparecido hacia el 1300 por el influjo que la palabra francesa forme operó sobre la palabra, también francesa, parfornir o parfournir (hacer, completar, terminar), libre esta última de vínculos etimológicos con forme. En qué consistió el influjo que forme, derivada del latín formare, ejerció sobre parfournir, suscitando el neologismo francés performer, es algo que no se indica en los diccionarios. Sí señalan que el neologismo performer, infectado ya con el sustantivo forme, derivó al infinitivo inglés perform en medio del florecimiento de un habla anglofrancesa que tuvo lugar en Inglaterra a partir de la invasión y el reinado normando de la isla. Podemos especular respecto al influjo del sustantivo forme sobre parfournir, más que por la ausencia de fuentes etimológicas al respecto, por el sentido de uso que adoptó performance durante los ocho siglos que lleva de existencia, propagándose su uso también a otros idiomas [2].

2. Tal sentido constatable en diccionarios de diversas lenguas, subordina la posibilidad de la performance al universo del enunciado, al sistema de normas lingüísticas que el enunciado, en cada caso, presupone y que la performance, en tanto enunciado, reitera e incorpora. Fuere cual fuere la performance de la que se trate, la de una máquina, un animal, un actor, un planeta, un cuadro colgado en la sala de espera, etc., su desempeño se dispone como un enunciado más en el teatro, el mundo de enunciados y normas que integra, acotando su posibilidad al horizonte diegético del caso. Sólo como enunciado la performance se vuelve mundana, audible, viable, reconocible en el dispositivo correspondiente, incluida en tal o cual barrio de la escena, jerarquizada, racializada, repartida según un tipo. Por más singular que la performance se quiera, reiterará cada vez, entonces, la verosimilitud, los códigos de enunciación de la coyuntura correspondiente, coincidiendo así la instancia de la enunciación con la partitura del enunciado en el acople callado de una subordinación. «La mejor interfaz —escribe el artista visual Felipe Rivas— debe ser invisible al usuario [...] La ideología de la interfaz nos dice que esta debe ser clara y transparente. Que es solo una herramienta para que los usuarios logren sus fines, sus objetivos [...] ¿Cómo sabemos si estamos ante una buena interfaz? Por su grado de usabilidad [...] El fin de la interfaz es ser cada vez menos ella misma y constituir un acoplamiento perfecto entre el usuario y la máquina, el canal

que los convierte en uno» [3]. La densa capa polimática y politécnica de enunciados vendría de tan lejos y a tan lejos llegaría en su expandida plasticidad, que parece ingenua, desmedida, la pretensión de suspenderla para moverse sin su mediación, aunque fuese solo un momento. «Mi nombre es legión, diría, navego en los más finos e infrafinos meollos del intercambio, y para qué decir en los accesos militantes que tratan de impugnarme. Nunca cedo. Desistida aquí reaparezco renovada en las fuerzas que me desplazan. Mientras va ejerciéndose mi destitución voy a la par reinstituyéndome en el nuevo estado de cosas. Mi poder ubicuo y persistente se explica, entre otras cosas, porque parasito siempre de cualquier tipo de articulación, partiendo de la del lenguaje, que antes de exteriorizarse en consignas proposicionales, ya se ha dispuesto invisiblemente como gramática normalizadora de cualquiera en la pluralidad de sus quehaceres y preocupaciones».

3. (Des)aparecida, fetichizada en la articulación lingüística, la performance no solo dice, cuenta, narra, significa algo, hablándolos a muchos, informándolos, poniéndolos en forma, repasando la normatividad que ya en la articulación cotidiana del habla y del gesto circulaba a través de los cuerpos organizándolos en una pragmática de vida diaria a lo largo y ancho de la gestión estética de la vida. Guste menos o guste más una performance dada, sea como sea se la impugne o celebre, todo ello será posible mientras reitera en algún grado la plasticidad normativa de lo enunciable, consiguiendo carta de ciudadanía en la misma proporción en que se encadena a su sintaxis. Tal como la explican los diccionarios de idiomas, la performance estaría anticipada, mediada, contenida, repartida en la dialéctica del enunciado, reiterando su legislación, diciéndose, obrándose como consigna, un sustantivo, un adjetivo, encriptándose tras el celofán del discurso, sin dejarse ver al desnudo de mediaciones. Como si fuera posible algo al desnudo de las mediaciones lingüísticas que no fuera un mito más en medio de ellas. Cuestión que habla del señorío que sobre la performance ejerce la lingüística y del confinamiento del cuerpo en dicha articulación. La empatía, la autoridad de un marco enunciativo, por lo demás, reside justo en la versatilidad retórica con que posibilita enunciar en su manera enunciados que enuncian incluso a contrapelo de su manera, obligándolos a realizar en ella los intentos de desandarla.

4. Hablamos hasta aquí de la performance subordinada al enunciado. Dos mil quinientos años de subordinación, sugiere Peter Greenaway, incluido el cine y sus «ciento treinta años de texto ilustrado, de realizadores siguiendo historias, tramas narrativas, no imágenes». Performances de primer grado, si puede decirse, inconmensurables, incluso en sueños, con el evento de una

enunciación emancipada del enunciado, emancipada del mundo como gigantesco arsenal de enunciados, con un happening abierto no contra la anticipación lingüística, no contra la performance narrativa, ni en registro negativo alguno, sino desde otra parte, otras fuerzas, sin deuda alguna con el enunciado.

5. La subordinación al enunciado que ordinariamente cubre el uso de la palabra performance, pareciera englobar su posibilidad cabal; como si una performance que no sea a la vez performance de un enunciado, fuese lo imposible, lo impensable, lo impracticable; como si performance y performance de un enunciado, de una consigna, fueran la misma cosa; como si el horizonte lingüístico de articulación de la performance, fuese su horizonte de posibilidad sin más. Históricamente «performance» se habría declinado, entonces, bajo el ritmo, la articulación, la estabilidad del enunciado, identificándose con la proposición. Se habría dispuesto bloqueada, inmunizada, incluso, al principio a-lingüístico al que modernistamente se la expuso, con Artaud, por ejemplo, como una «física del gesto absoluto [...] susurro animado y material anterior al lenguaje [...] anarquía formal [...] conflagración de sensaciones concentradas en las sombras o dobles [...] poesía concreta [...] vibración en muchos planos que no admite teoría [...] turbulencia basada en signos y no en palabras»6. Incondicionalidad del movimiento, devenir abierto antes del lenguaje como pura contingencia y variación continua.

6. Sería un error, por lo mismo, entonces, creer que el pintor, el performer, inician su trabajo en medio de una superficie blanca y virgen. Antes de que comiencen, la tela, la pulsión incluso, está llena, historiada, palabreada. En ese lleno de enunciados, consignas y normas consiste la superficie, el, a priori, fáctico que puebla no solo la tela sino también el cuerpo, la cabeza del performer, del pintor, del escritor, del autor como productor. Este, a priori, material que se le anticipa y pone por delante, y en medio de cuya envoltura táctil, asfixiante, escribe, recibe de Deleuze, pero también de Bacon, de Godard, de Duchamp y muchos otros, el nombre de clisé. Clisés como mediación inmediata y a la mano. Pero también clisés difícilmente avistables, gramáticas de finales que lejos de situarse en lo inmediato visible ante los ojos, constituyen los ojos, la compleja interfaz histórica invisible, a través de la cual miramos, o que mira a través de nosotros fabricando ese nosotros.

7. Si al pintor, si al escritor, al realizador, al performer, le cuesta trabajo comenzar, no es porque esté falto de ideas o se encuentre poco creativo, pobre de imaginación, en un lapso de sequía. Si desde hace mucho, los clisés disciplinan, controlan, hacen soberanía en su cuerpo, más que de creación,

de lo que probablemente ande escaso el escritor sea de destrucción, de remoción (brouillagge), como dice Bacon. Un pintor si efectivamente pinta, antes que pintar al pintar, destruye, desanda clisés, consignas, automatismos. Desanda el gusto, lo ready-made, ese cúmulo de prejuicios que, más que elegirlos él, lo han elegido y lo gobiernan, aunque por lo regular los experimente como propios y esteticen en ellos su autonomía. Antes que pintar, el pintor, el escritor —si pinta, si escribe— escucha el tímpano que lo prearticula, lo tamborea, lo hace sonar, caer, destruye la oreja a través de ella misma. Porque es en medio y a través de los clisés, usándolos, abasteciéndolos, que podemos desandarlos, en cada caso, en la medida de lo posible.

8. Un escritor, un pintor, entonces, no se sienta a redundar de la mejor manera las reglas del arte, del mundo. Se sienta, en cada caso, a destruir el médium mismo, el mundo, el dispositivo en el que escribe el, a priori, material de lo ya hecho, lo ready-made, lo ready to wear, que además de situarse a sus espaldas como pasado, se le proyecta por delante como futuro. Las nociones mismas de «comienzo», de «autor», de «escritor», forman parte del cinematógrafo del enunciado que, dejando caer sus instantáneas del género y la especie, del sujeto y el predicado, del verbo, del complemento, constituye el elemento en que su escritura, su performance, habría de ejercitarse; elemento que la condiciona y contiene en la lluvia interminablemente policial de su redundancia. Y mientras más lúcida su escritura se disponga en relación al gigantesco columbario del clisé, más retrasado será su comienzo. A través de ese columbario ha de abrirse paso cualquiera que pretenda no simplemente ver desde unos ojos clisados, prescritos; sino que aspire a ver, también, a través de la clisadura, la clisación misma. Si el trabajo en pintura, en escritura, en música, en cine desde hace un tiempo se comprende como post-producción (Bourriaud)⁷, es porque las prácticas destructivas hace un tiempo asumieron también que no se puede destruir el clisé si no es usándolo en su desarmadura desobrándolo al repetirlo, volviéndolo visible. Así, el pintor, el autor como productor, en la coacción misma de las reglas que lo subsumen, afirmará una revuelta, una stásis o guerra civil de la performance contra el enunciado, en el enunciado —no habría otro medio que no sea el del enunciado— pero desde otras fuerzas. Por esta misma exigencia de no abastecer meramente la densa y plástica capa de mediaciones que pragmáticamente expandida prearticula el mundo de las ocupaciones y preocupaciones del escritor, del realizador, es que su abrirse paso escriturario será constitutivamente político, entendiendo por político el desobramiento y desgobierno del clisé. Desobramiento en el cual, más que escasear las palabras, sobran, se experimenta que sobran o sobreabundan consignadas por todas partes. Es pueril, entonces, la idea de que el pintor, el escritor, el autor como

productor, está delante de una superficie en la que podrá limpiamente intervenir desde un fuero interno (Deleuze). Tal interior no es más que un pliegue, un bolsillo en lo ya dado, inscrito en la densa superficie plural de los enunciados. Es pueril, por lo mismo, creer que el performer, en el circuito que sea, pertenece simplemente a la cultura, al templo, la vitrina iluminada, la que más, de la fábrica de la cultura. Si algo hace el performer al constituirse como tal en su performance, es destruir (Benjamin), catastrofear (Deleuze) la cultura, la monumentalidad de sus templos en la pluralidad de sus redes y circuitos.

Es ahí, en el pliegue de tékhne y cuerpo que llamamos cultura, pliegue de gramáticas y multiplicidades, de pulsión de muerte y el lazo social (De Lauretis), donde estamos y tenemos que permanecer; ahí, en ese incurable malestar en la cultura o en la representación, asimilándonos a ella, a su tékhne, en parte, pero rechazándola también en parte. «Toda una manera de integrarse y no integrarse que hace posible que en mayor o menor grado podamos vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente, lo cual da lugar a una especie de cultura de resistencia, activando un conjunto de técnicas de desvío y distorsión de los elementos culturales asimilados», como si las fuerzas que resisten a la politecnia no fueran lo suficientemente fuertes como para no ser atrapadas, en parte, por sus consignas; como si la plasticidad polítécnica no fuera lo suficientemente elástica para reducir la corporalidad en su campo. Ese choque entre unas fuerzas resistentes no suficientemente fuertes y una politecnia insuficientemente elástica, es lo que Raúl Ruiz —a quien citamos y parafraseamos a lo largo de este párrafo— llama estilema, una especie de performance de segundo grado de la imagen que deforma o a-forma, en el choque, la articulación, volviendo visible la interfaz que subordina y las fuerzas insubordinantes. Performance de resistencia que no se reduce ni a los apetitos de una refundación cultural, ni al apetito de un andurrial simplemente fuera de la cultura. «Mi idea», insiste Ruiz, «es que las fuerzas de resistencia conforman un lenguaje no verbal [...] un conjunto de estilemas que no pueden ser descritos verbalmente, porque han sido ellos los que han puesto en jaque la verbalidad, el logos, constituyendo un acontecimiento no verbal».

10. Por esta condición asfixiante en la que el pintor ha de abrirse paso, es que antes de pintar, «habrá de liberar el elemento mismo en que efectuará su pintura: el color» (Deleuze). El acto de pintar, entonces, ha de partir por fabricar, en cada caso, el elemento de tal acto. Y ha de fabricarlo en medio y a contrapelo del menú, la paleta predispuesta de colores que pueblan la tela y su cabeza. La fabricación primera del color, de su color, su bloque de pensamiento, abriéndose camino a través y a contrapelo del columbario clisado del color, habrá sido ya un inicio. Así cuando el pintor, el performer

comienza a pintar, ya había comenzado al conseguir destrucción mediante el elemento indispensable de su movimiento. No solo había comenzado. En ese comienzo previo de abatimiento de clisés se encontraba ya avanzado en medio de su pintura, en medio de los borradores, muy próximo, a la vez, aunque de modo incierto, a la formulación, la cifra, la cerámica, la figura, que finalmente quedará, el último borrador, como dice Borges, por más efímero que sea en el caso del performer; el borrador que quedará, más que por decisión por cansancio, rigor de la fuerza del cansancio, su dictado; rigor del aburrimiento, muy cerca ahí del cansancio y que en su despliegue rizomático corroe cualquier institución.

El pintor pinta porque ya ha pintado. Y si ha pintado es porque en la batalla con el clisé, en la limpia de la tela, de su cabeza y en la inminencia de lograr el color o de fracasar en ello, se encuentra ya en medio de la pintura. «Pinta», en presente, entonces, porque «ya ha pintado», y ha pintado en la inminencia de conseguir lo que será el color, la cifra y a la vez la condición singular de su pintura.

Temporalidad de la pintura que no remite ni a una actualidad o presente homogéneo, ni al tiempo lineal principio-medio-fin; sino más bien a una turbulencia, un mosaico, un diferencial de tiempo, un mosaico heterocrónico de instancias y materias en que el inicio, el medio y el resultado han perdido su estabilidad topológica, así como la pierden también los elementos de un guiso en cocción, cocción que los pone a variar constantemente de cualidad no sin el riesgo de ir al desastre, a la grisalla, como puede ocurrir con todo guiso. Peligro del performer, no solo porque en su destrucción, lectura o escritura de segundo grado, choca con los sentidos comunes, las normatividades, los poderes plurales de la cotidianidad y de su expresión jurídica; peligro también de no pasar por la destrucción y suponerse emancipado por ella; peligro de hundirse en la destrucción y que nada salga de allí.

11. La escritura, decíamos, no sólo ha de abrirse paso en y a través del medio que la prescribe. Tendría que liberar, ir liberando ella misma el elemento en que ha de iniciarse. Pero no conseguirá hacerlo si el movimiento iniciático, en vez de destruir, metaforiza, edifica, en la paleta del color. Con el movimiento eslabonado de la metaforicidad (de un color a otro, de una forma o enunciado a otro) no se consigue más que redundancias novedosas, agitaciones interesantes en el modo de producción del imaginario; pero no singularidad, no variación de la cualidad, no devenir, metamorfosis. El movimiento metamórfico de la pintura, de la escritura, de la performance destructiva, no va metafóricamente de forma en forma en un proceso de formación, composición o recomposición de nuevas formas. Se interna,

más bien, en un manierismo a-formativo (Hamacher), performativo (Derrida), en una genealogía hacia lo invisible de las fuerzas y su movimiento, en medio de su articulación narrativa, a contrapelo de ella, abasteciendo los poderes del clisé pero no sin interrumpirlos en la medida de lo posible (Benjamin). Una genealogía que trae genealogía por todos los bordes que con ella van resucitando continuamente como las partes sumergidas de un iceberg. Habría performances y performances, entonces, conjugándose bajo una homonimia en la que se vuelven sinónimas manifestaciones performáticas disyuntas, paralelas, no dialectizables.

12. La performance destructiva o de segundo grado no ha de confundirse, en todo caso, con meras enunciaciones contra el enunciado. Porque para enunciar contra el enunciado se habrá tenido que adoptar el juego, la condición dialéctica del enunciado en su elasticidad. No sería cosa de oponerse a la performance regulada por un guión, un libreto, un theatron o punto de vista que la precede, guía y controla. No se trataría de situarse contra, sino más bien en otra parte, otras fuerzas, otro palpito, otra instancia que la del enunciado. En el elemento, el instante, la multiplicidad, la contingencia, el acontecimiento afirmativo de una pura enunciación menos-enunciado, que no muere, no se estabiliza en el enunciado, y que persevera, se sostiene en el grado cero del discurso y la articulación, en el instante, la contingencia pura de un devenir que ni viene de ni va a palabra, aunque merodee a muchas sin establecerse en ninguna, insistiendo en la inminencia de un bloque de sensaciones, un bouquet que no se arruina como sabor. Performance sin ego, sin enemigo, por tanto, sin oposición ni dualismo. Evento afirmativo que variando continuamente su cualidad, hace sin obra, deshace, desobra el teatro, la ópera-mundo del caso. Lejos del cómo hacer cosas con palabras de Austin, entonces, a la zaga más bien de la crueldad (cruauté) de Artaud, del cómo hacer sin hablar, sin enunciar, sin posar, sin actuar; del cómo no decir, no hacer al hacer en medio de la redundancia de lo ya dicho, lo ya hecho (ready-made), en la profesión de fe de una desterritorialización absoluta (Deleuze), sin condición, una respiración, un verdadero estado de excepción (Benjamin), una revolución al fin sin mundo en medio del mundo, «lo que yo buscaba hacia 1918 junto con otros como yo: salir del mundo como se entra en el mundo, pues en el mundo, en la palabra, no somos» [8] [9].

13. Performance de segundo grado, esta cuyo asunto no es el de la forma, sino el de las fuerzas sin forma que invisibles por sí mismas se vuelven visibles cuando sacuden, torsionan la forma, la deforman, la ponen fuera de sí, no en una descomposición/ recomposición, sino en una metamorfosis cuya fuerza varía continuamente sin llegar a forma. Deformación, manierismo, amaneramiento no actoral de la performance como lugar de

las fuerzas en la huelga general de las formas (Bataille, Benjamin), en la mutancia y nomadía de lo aformativo.

14. Performance de segundo grado, condición de la primera, instituida esta en la captura, el bloqueo, de la segunda. Pliegue coextensivo de ambas, más bien, en un diferencial que ora articula, asfixia y gobierna; ora sobra, desestabiliza, se fuga conjuntivamente (y, y, y, y...) sin estabilizarse en un «es»; conjunción a la que le es imprescindible no detenerse, sino más bien variar en una especie de errancia o viaje inmóvil. Contingencia de una pura enunciación que no cesa de enunciar sin morir como enunciado; fuerza que no para de forzar sin decaer en forma alguna; testificación que no para de testificar sin monumentalizarse como testimonio; acontecimiento que no se deja documentar como hecho.

15. Enunciación pura, efímero constante, que lejos de una deficiencia constituye un modo de tratar con la duración, la temporalidad; no como una línea de puntos sucesivos, sino como constelación relacional, mosaico, collage, multiplicidad, montaje de heterocronismos. Distante del Frankenstein de Mary Shelley, cuyos trozos quieren, buscan un yo, hacer familia, organismo. Distante del mero agregatum de los trozos parciales, el basural capitalista; más bien como singularidad inmutable de lo que no cesa de variar: la stásis deleuziana.

16. En los diccionarios griegos la palabra stásis dice a la vez dos cosas distintas inmediatamente opuestas. a) Stásis es posición, fijeza, estabilización, enunciado. Y en esta dirección, orden, mundo, articulación. b) Stásis es sublevación, guerra civil, división extrema que se fracciona al punto que no hace bando, que ni siquiera, casi, llega a uno. c) Stásis —pero aquí ya escapamos a los diccionarios griegos y descansamos en Deleuze— es la performance inmutable de lo que no cesa de variar [10]. Figura, singularidad inmutable de una enunciación que sin llegar a enunciado se infecta con ellos.

17. Performance que no se pone en juego simplemente en un teatro, una coyuntura, un dispositivo, sino que deconstruye a través del teatro, a través de la coyuntura, a través del dispositivo, la coyuntura, el dispositivo del teatro, haciéndolos caer, en cada caso, desde una posición de interfaz usuaria en la cual se enuncia, se comprende, se vive; a una posición de dispositivo leído, visibilizado. Performance esta que tematiza, cada vez, en el mundo, a través del mundo, el mundo, desmundanándose; que tematiza cada vez en la articulación, a través de la articulación, la articulación,

desarticulándola, desarticulándose; que tematiza cada vez en el enunciado, a través del enunciado, el enunciado, desandándolo. Performance, pliegue de inestabilidad generalizado, simulacro que exponiéndose a sí mismo como simulacro, desustantiviza, exhibe, defrauda, hace visible, en cada caso, el simulacro del orden normativo que se fetichiza como naturaleza de las cosas.

18. Performance de segundo grado que más que dar qué pensar, desata un pensar sin qué, sin intención, sin enunciado, sin referente, acentrado, en devenir, inestabilidad de una pura enunciación conjuntiva.

Notas

1. Este texto constituye, en parte, un comentario y una glosa a la lógica de la sensación de Gilles Deleuze, desarrollada principalmente en su libro *Francis Bacon, Lógica de la sensación* y en su curso *Pintura*, el concepto de diagrama.

2. Blánquez Fraile en su *Diccionario Latín/Castellano* (Sopena, Barcelona, 1987) incluye el verbo *performs*, *performas*, *performâre*, que traduce por formar (formar entera, completamente) refiriéndolo a un uso en Tertuliano (s. iii a. C.). Lo cual ampliaría su trayectoria histórica de existencia. Pero Blánquez Fraile manifiesta dudas respecto a la referencia que sustenta lo que su mismo Diccionario sanciona.

3. Sobre pintura, interfaces y códigos QR: www.feliperivas.com

4. Roland Barthes. *La lección inaugural* (Siglo XXI, 1996).

5. Entrevista con Philippe Barcinski: <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>

6. Antonin Artaud. *El teatro y su doble* ((Edhasa, 2001).

7. Nicolas Bourriaud. *Posproducción* (Adriana Hidalgo, 2004).

8. John Austin. *How to Do Things With Words* (Oxford University Press, 1962).

9. Antonin Artaud. «El surrealismo y el fin de la era cristiana», en *Cartas desde Rodez III* (Fundamentos, 2005).

10. Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Paidós, 1987).

Mujercitos o la estética del perro rabioso

Carlos A. Aguilera

Sardónica, irreverente, agresiva, las subjetividades que pone a circular el *Colectivo Mujercitos* son como ese niño abofeteado por la palabra “traga”. Palabra que más que al acto fisiológico (recordemos que en uno de sus mensajes *Mujercitos* dice: “estoy viendo el vaso medio lleno de mierda”), subraya el hecho de ser violentado, traspasado, deglutido por el contexto mismo, el desecho.

Mujercitos se mueve a medio camino entre la gráfica norteamericana de los años setenta —presente en revistas icónicas como *National Lampoon*, quien era capaz de tirarle un tarro de leche al Che Guevara en la cara o de satirizar el accidente que sufriera alguna vez Michael Jackson en un concierto— y la cartelística “revolucionaria” de baja calidad, esa que repite el kitsch-Fidel hasta la náusea o lo convierte todo en acto mamador.

Y es que quizá *Mujercitos* no sea más que un evento anti-mamador.

Una mano que golpea pero no se ve.

Un ano que se abre pero no hiede. Un gesto.

Un gesto que a diferencia de la teología castrista se opone a todo: a la institución y a sus gordos ministros, a la corrección política y a su falsa moral, a los “puercanos nacionales” y a su escatológica infladera, como ya muy bien lo narrara otro de los integrantes del colectivo: Román Gutiérrez Aragoneses. Término (infladera) que nos deja ver otra de las obsesiones de *Mujercitos*, el de su guerra contra lo que podría clasificarse como lenguaje-nulo. O sea, institucional, académico, higiénico, programado, ortopédico, iluso; lleno de citas y bibliografías y conclusiones.

Lenguaje que lo mismo puede leerse en su gráfica que en sus textos, como si ese adolescente que todos llevamos dentro hubiera bloqueado cada una de las salidas y además de a mirar y embarrar de leche todo, se hubiera dedicado a construir su burla, su risita enfadada y cáustica, con la misma cara del gato muerdebollo que circula por algunas de sus publicaciones (cuyo lema es, por cierto, “revista de cosas que te callas”).

¿Representa *Mujercitos* una vanguardia, la penúltima de ellas, en un contexto tan reaccionario como el cubano o el latinoamericano o el occidental; un contexto que tiende a interpretarlo todo como mundo-centro?

Diría que no, y me quedaría callado.

Mujercitos es precisamente lo que no necesita adscribirse a ninguna marca de gremio, a ninguna comunidad. En esta negativa —diría Derrida que del Ser— y, por supuesto, en esa subjetividad infantil que enunciábamos antes, es donde radica todo su *potens*.

Ese colmillo de perro rabioso que te muerde cada vez que te metes de cabeza en su web.

El juego de la revolución

Rodrigo Karmy

“La conclusión debe ser que la cultura –escribía el historiador Johan Huizinga- en sus fases más primordiales “se juega”. No surge del juego, como un fruto vivo se desprende del seno materno, sino que se desarrolla *en* el juego y *como* juego.” [1]. La cultura deviene una trama de juegos, ritmos múltiples, relámpagos caen salvajes sobre la infinita danza de cuerpos. La cultura no sería, entonces, unidad o letra inscrita en los vestíbulos de la sangre y sus guerras. Antes bien, cultura devendría el leve trazo de una escritura, el devenir menor de un gesto que desarma la ilusión de toda letra por su petrificación. Desde Kant, sabemos que la época moderna es la de la Revolución: decapitación, sangre irrigada a la luz de una filosofía de la historia desplegada en monumento de una razón de pretensiones transformadoras, pero repetidoras del mito sacrificial que la Revolución tendría que haber dejado atrás. La Revolución prometía volver a la cultura, hundirse en la restitución del “juego” y destituir, de ese modo, la sacrificialidad como dimensión mítica de una violencia suprema. La Revolución fue el nombre de una aceleración que no devolvió a los mortales a la esfera del juego; más bien, fue otra forma de purgarla, otro modo de escindirles, otra posibilidad de huir de ella. Para los revolucionarios el tiempo histórico aún pesa bajo la égida de la cronología del capital que, a partir de la misma noción de Revolución, demostró constituir el dispositivo de uniformización radical del planeta. La burguesía –decía Marx- era la primera clase propiamente revolucionaria.

Es tiempo de tomar en serio esa afirmación. Sobre todo, cuando en el ocaso de la Revolución, la miríada de revueltas que han comenzado a poblar el mundo no repara en el “pasado” glorioso de los vetustos revolucionarios, sino en el ejercicio pastoral cuya sacrificialidad sigue vigente. Curiosa escena: los revolucionarios de ayer abrían el futuro y legitimaban su actuar bajo su luz; los revolucionarios de ayer, veteranos de luchas por la emancipación, repiten la liturgia de un pasado mítico y se alimentan bajo su pretérita fuerza. La Revolución ardía en el futuro para terminar muriendo en el pasado: hoy la futurología le pertenece a las aseguradoras y la Revolución ha podido quedarse solo con un pasado inmóvil, petrificado en el cadalso de un mito y sus liturgias. La Revolución, en virtud de su misma estructura adultocéntrica, en función de su misma matriz imposibilitó la restitución al “juego”; la danza de la imaginación terminó confiscada en nombre del orden, la Revolución, la amenaza imperialista. Profundicemos a Huizinga: ¿qué puede ser el “juego”? Condición de lo viviente, ritmo

irreductible a toda forma de gobierno, el “juego” constituye la dimensión de la imaginación, la experiencia de una forma-de-vida en la que la clásica distinción entre política y arte se ve completamente desarticulada. Jugar no designaría una “política” en el sentido institucional del término, pero tampoco a un “arte” en su carácter estético y convencional.

El “juego” abre un tercer campo que puede definirse a partir del “gesto” o la exposición absoluta como forma-de-vida. Un juego no escatima gastos, ni se preocupa del futuro, sino que deviene improductivo y abraza intensamente al presente. El juego desbarata así la forma sacrificial de Revolución –su dimensión trágica- y abre su estatuto cómico. Juega con la Revolución como quien juega con el mito, profanándola, desactivando su liturgia y afirmando la gestualidad radical inmanente a toda cultura. La profanación de la Revolución escapa a la cartografía impuesta desde la “guerra fría” pues no se deja seducir por las trampas de ésta última. Entiende de bloqueos, pero también de sus formas de reproducción interna, huye de sus retóricas y habita otra vez la improductividad de la existencia. En eso consiste su subversión, su peligro. El *juego de la Revolución*, su apropiación a través de los gestos significa la revocación de su sacrificialidad, la destitución de su sacralidad, la burla radical de aquél que ríe de una esperanza devenida pastorado, control, burocracia. Por eso, el juego de la Revolución hace de la Revolución un juego como jamás ésta pudo hacerlo. Y ese juego, tiene un solo nombre: *Mujercitos*. No será “política” ni simplemente “arte”. Acaso un sueño real, o un verdadero juego que ofrece a la humanidad la simple posibilidad de habitar el mundo.

Notas

1. Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Una juventud invidiosa: los dibujos de Claudia Patricia

Gerardo Muñoz

Los dibujos y collages de Claudia Patricia Pérez nos producen la sorpresa y la felicidad de aquellos trazos infantiles mediante los cuales el mundo vuelve a colorearse con una inocencia en zozobra. En distante absoluta con respecto a la tradición del dibujo realista o del bosquejo estilizado, el trazo de Claudia Patricia le devuelve al dibujo la poética del fragmento. En efecto, esta colección va delimitando un mundo en descomposición, refractario, y heterocrónico en el cual la forma y color van dinamizando un mundo sin horizontes. La misma Claudia Patricia dice que su incursión al dibujo tuvo que ver con dejar atrás la secuencia tradicional de la historieta para aterrizar en una forma que llamó “poesía visual” [1]. Desde luego, esta poesía visual ya nada tiene que ver con los juegos del concretista o de la experimentación de la fiesta de la «écriture»; más bien, el elemento poético es otro nombre para la confabulación ritual de los modos de percepción que acortean una hechicería cool e insubordinada. Esta factura ligera e infantil del dibujo de Claudia Patricia rebaja el peso de los presupuestos del mundo adulto de la representación – ahora incapaz de estabilizar las coordenadas del deseo singular – para abrirnos a la posibilidad de una experiencia sin mimesis.

Como en los dibujos de Raymond Pettibon, en la grafía de Claudia Patricia nos damos cita a una manera de empalmar la autonomía de la creación imaginal desde usos libros que recicla, mezcla, desecha, y ralentiza accesos al consumo de las imágenes. Este tipo consumo es pasión del medio y sello de un vitalismo que ha dejado atrás las intenciones, los voluntarismos, y las órdenes. Estos dibujos, en efecto, se arman con el aura de la cultura visual del *advertising* norteamericano para fijarlos en un tiempo en detención: figuras gráciles, formas arquitectónicas, ritmos de líneas que se tuercen, y rostros expresivos evidencian un mundo que flota en constante gravitación contra la estática del diagrama. El dibujo en manos de Claudia Patricia avanza una tesis fundamental: poner en movimiento es más fuerte que el adhesivo político del “movimiento”. El dibujo – ejecutados con un lapicero de color o plumón – es una práctica que busca un afuera de la propia pulsión que emana de los vaivenes del pulso. Por eso Fernand Deligny podía decir que: “la línea no se origina en la mano, sino en todo el cuerpo que va trabajando los contornos y que aparece de manera manifiesta en la errancia de la manera de un individuo” [2]. Así, dibujar es, ante todo, expropiarnos en nuestra manera de estar en el mundo en la multiplicidad de sus derroteros y potencialidades: aquello que puede irrumpir en cualquier momento contra el aburrimiento contenido de lo parejo. El dibujo errante abre otros relieves en la inmanencia secreta de la vida.

Tal vez por eso es por lo que estos dibujos tienen su vórtice en lo invivido de una experiencia juvenil que constelan la línea y la figura en movimiento. Dibujar es poder entrar y salir de la realidad; una forma elemental de darnos una morada *en medio* de las cosas. En manos de Claudia Patricia el dibujo deviene exote contra la representación y los confines de aquellos que ha quedado hipostasiado en los límites de la memoria y del relato. Nada de eso tiene que ver con la aspiración de una imaginación maldita caída a la culpa de la falta. Ese vacío es el acontecimiento de una forma de encontrar el placer en el medio de la imagen. Como alguna vez me dijo Claudia Patricia sobre la ejecución de su gran collage “Nacer no se pregunta” (2020): “Claramente esta pieza es una manera de insistir en una memoria que nunca existió pero que a su vez tiene que ver con esa memoria más que de la juventud la de un niño. De por sí hay cierto infantilismo en mis dibujos...uso mucho la imagen de la madre, del adulto, pero desde la mirada de un niño. Siempre te sentirás que estás ante un adulto sea lo que sea que veas” [3]. Así, los fragmentos de este collage buscan capturar la entropía de un verano infinito de las casas playeras y distintas que ponen en suspenso el régimen de la producción de la vida burguesa de lo adulto. Esto se agudeza en un contexto social en el cual aparecen estos dibujos: estas formas recogen otros usos del cuerpo que se desentienden de las operaciones extractivas del trabajo desde las cuales el estado ha querido acallar la textura anárquica de los sentidos. La música de estos collages recrea una escena que pura exterioridad en la estela de David Hockney cuyas telas explicitan una forma de vida que se anida en un tiempo existencial atmosférico.

Las figuras de “Nacer no se pregunta” (2020) conviven en un experimento muy afín a los “sun seekers” (los exploradores del sol) de California que recogen lo invivido como cura ante una vida atizada por la objetivación de los encuadres morales y la domesticación de la infancia [4]. Lo invivido, sin embargo, no es un estado específico y acotado al desarrollo psíquico subjetivo, sino la laguna en la que emerge el deseo por una forma de vida en sintonía con la mezcolanza de un mundo sensible. Por eso en este collage circular todo da vueltas, se mezcla, zigzaguea, pierde el centro y da vueltas contra las dependencias de la legibilidad que nos sitúa y nos identifica en un lugar. De ahí que sea imposible hablar de un lugar de un dibujo, sino de continuos desplazamientos mediante la confluencia de los fragmentos del collage de las figuras que tan solo van delimitando la escena de un mundo en el cual no hay jerarquías ni relatos transmisibles, sino tan solo una zona atmosférica que nos contagia para dar paso al espectáculo de fragmentos que resisten a la dialectización de la experiencia de estar-ahí [5].

Expuestos a sus recortes y derivas en la pista del papel, los dibujos de Claudia Patricia nos muestran que lo invivido es siempre lo que se acalla en cada cuadro; algo que tal vez crea un efecto disyuntivo con el fraseo gráfico que nos lleva a la sorpresa y a la clandestinidad de una palabra que rompe contra el orden del discurso y el flujo dominante de las opiniones. Como pequeñas expresiones articuladas ante un mundo atroz o literalmente en llamas – en el cual el fuego ya está al interior de nuestro propio hogar como en la pieza colaborativa con Greta Val – el dibujo de Claudia Patricia apuesta por dejar atrás las abstracciones prolijas de la historia para deslizar un ambiente en el que todo pueda quedar trastocado por la energía de lo invivido que recorre en nuestros propios cuerpos. Esto explicaría el movimiento perpetuo de estos dibujos en los cuales el habla, la ironía y el trazo inacabado sobre la figura ahora constituyen una auténtica constelación cinética que combate contra el estancamiento de nuestra época. Esta intuición pictórica es el delirio en las formas para tomar distancia ante el mundo.

Ese delirio lo hace posible un dibujo que no representa; que expresa sin narrar, que ya no se motiva por contar historias, y que nos toma por asalto para finalmente poder comenzar a vivir. Así, la temática de una juventud vital representa los infinitos modos en que los pueblos sintonizan con los humores de una comedia capaz de darse formas menores que habiliten una vida sin condiciones presupuestarias de la deuda o la obligación. Tal vez una traza oculta de la figura de la ninfa y de los niños asesinos de Henry Darger recoge los bordes de estos dibujos que multiplican las pulsiones del deseo al interior de lo invivido. Estos dibujos nos adentran en el mundo de una mixtura que nos demuestra la ligereza de la imaginación contra el cierre apocalíptico. Solo así es posible escapar para insistir en las autonomías que deshagan lo meramente delegado de la ficción digestiva que nutre a nuestra época sin centro.

Notas

1. Comunicación personal con la artista, mayo de 2021.
2. Fernand Deligny. “Arts, Borders,...and the Outside”, en *The Arachnean and Other Texts* (Univocal Publishing, 2015).
3. Comunicación personal con la artista, mayo de 2021.
4. Lyra Kilston. *Sun Seekers: The Cure of California* (Atelier Edition, 2019).
5. Gianni Carchia. "Glosa sobre el humanismo", *L'erba voglio*, N.29-30, 1977.

Por una nueva toxicidad: Mujercitos como gesto

Gerardo Muñoz & Elena V. Molina

La imagen-gesto

El agotamiento de la civilización del estado y sus aparatos se deja ver en el colapso cabal de las formas generales del arte. En definitiva, el problema de la época responde a la crisis de los límites de la representación. Pero hay una diferencia substancial entre la demanda de representación y el desmoronamiento una vez que nos adentramos a la imagen del mundo. Todavía a finales del siglo veinte se podía apelar a la irrupción del “regreso de lo Real” en un intento desesperado por reanimar con paracaídas la vieja astucia vanguardista por lo nuevo (lo nuevo terminó siendo el quiebre de las fronteras de lo visible con la memoria y que hoy aparece bajo el fetiche del *archivo*). En el presente, en cambio, lo real ya no sólo ha quedado como trazo abismal, sino también como proximidad de lo que ahora podemos llamar *experiencia*. La “pasión por lo real” se asumía como una delegación de los hallazgos de vida, en lugar de una vivencia. En realidad, todo esto se devela desde las imágenes de *Mujercitos*, un proyecto colectivo multimedia de unos jóvenes habaneros (Claudia Patricia, Víctor Fernández, o Román Gutiérrez, aunque el círculo puede achicarse o expandirse dependiendo de los vectores de intensidad, puesto que una comunidad no sabe de identidades, sino de modos de intensificación). Reducirlo a una “revista” o una “máquina de imágenes” es ciertamente una manera de neutralizar la energía de sus prácticas. Y estas prácticas las podemos situar bajo la figura del *gesto*. ¿Qué decimos cuando hablamos de un gesto? Un gesto no es una acción, puesto que no tiene un fin y se retrae de la comunicación. El gesto renuncia a la aspiración modernista de la “obra”. El gesto de *Mujercitos* tiene lugar desde el deseo; una señal que anuncia que la soledad en el desierto no es total. Una vez que el deseo se estanca, comienza la melancolía en las aguas de lo real. Por eso, la experimentación crea una adyacencia que abre puertas. En este territorio es que aparece un desafiante uso del lenguaje como invitación al contagio. *Mujercitos* son como habitantes que van dibujando constantemente sus propios derroteros. En este sentido, el proyecto es una especie de nave espacial *around the world* (Daft Punk dixit) que carece íntegramente de eje gravitacional.

Volvamos a la cuestión. Un gesto no debe ser entendido como un vaso comunicante entre la interioridad y la exterioridad. No hay gestos

confesionales. Como lo demuestra el viejo estudio de Andrea Di Jorio sobre la fisionomía de las estatuas napolitanas, la aparición de un gesto es índice de un hallazgo, cuya única confianza es su propio recorrido en el horizonte [1]. Así, la apuesta de *Mujercitos* libera una desficcionalización sobre la constitución de su mundo (lenguajes, imágenes, figuras, expectativas, fragmentos). Ya en el texto programático “El asesino tiempo”, *Mujercitos* escribía que para afirmar el presente primero hay que asumir que “ya no tenemos lugar en el mundo” [2]. Esto es, no hay lugar en el mundo para una vida que busca el juego entre imágenes y cuerpos en una época que hemos caracterizado como “inmóvil” [3]. En realidad, todo gesto puede entenderse como el trazo de una diagonal que despeja las cosas que buscamos, bajo el supuesto de que aquello que *acontece* me vincula a otros hallazgos. ¿Cuáles son los condimentos de esa diagonal? No es menor que en la cultura cubana la alegoría meta-histórica tuvo como imagen un cocido criollo: el “ajiaco” de la transculturación es la forma monoteísta de la integración de condimentos. En cambio, *Mujercitos* ofrece una experimentación y una nueva estética de la violencia [4]. Cuando se afirma una violencia de los sentidos, aparece un reclamo por una ética salvaje que ya no se reconoce en la ontología del deber-ser y de la obligación. Por lo tanto, la violencia invoca un riesgo; pero el riesgo nos devuelve un arma contra el aburrimiento. De ahí que la violencia corte en la oscuridad de lo que no sabemos previamente: “hablar de lo que te callas” es una forma de viajar por la puerta de atrás; acaso el lugar en el cual acontece la vida clandestina que abominan los guardianes del tedio. Desde luego, la invitación al “come clean” no se constituye como “demanda” a un otro. *Mujercitos* juega a poner sobre la mesa las elaboraciones secretas de un psiquismo intransferible. Y eso nos pone en trance. Solo el individuo puede limpiarse. En la tradición cubana “limpiarse” tiene un sentido cuasi-mágico, ya que en la tradición abakuá los ñañigos hablan de un “personal del juego” [5]. ¿Qué supone jugar para limpiarse? Ante todo, que es posible equivocarse y errar. En realidad, tal vez esa sea la prebenda de la toxicidad: afirmar la ofrenda envenenada para generar otras mezclas inescrutables.

No hay gestos cuando las recetas son fechables o previsibles. Como sabemos, el sabor de las recetas siempre esconde un vórtice oculto. Si el recetario de transculturación repartió cuotas para ingresar al reino en la cultura; *Mujercitos* es un gesto que facilita salidas de ella. Y es justo la expresividad mediante la cual *Mujercitos* encuentra su flexibilidad imaginal. Por otro lado, si la operación de la transculturación hizo posible la monumentalización de la cultura (también desde la cultura “popular” domesticada como *fictive ethnicity*); el archivo es el dispositivo que organizó valores y principios de representación: acumulación de saber, recortes obsoletos, auras de la autoría, o el humus de una memoria histórica que

exigía deber y veneración. Mujercitos escapa de estas tribulaciones sin participar en el viejo tráfico de los “cadáveres letrados” y sus hipotecas discursivas. La imagen-gesto destruye la funcionalidad de los archivos, porque sabe que el archivero es homólogo del comisario político, del pedagogo, del psicólogo, o del militante, figuras que terminan por velar la reproducción de conductas.

La práctica constelada de *Mujercitos* – allí donde se acumulan textos, imágenes, covers, sonidos, pequeños cortos cinematográficos, dibujos, fragmentos – en realidad tiene que ver con un acto destructivo mediante el cual la imagen cobra otro “uso” en la configuración de los materiales en montaje (sonido, tipografía, color, diagrama, ícono). Y es a través de la práctica del uso que la imagen-gesto de *Mujercitos* arruina el reino de lo ficticio propio de la utopía concreta propia de la cultura. Como ya lo veía Giorgio Cesarano: “Constantemente lo ficticio paga más caro su fuerza, cuando más allá de su pantalla se transparente el brillo de lo real posible. No hay duda de que en la actualidad la dominación de lo ficticio se ha hecho totalitaria. Pero es justamente este su límite dialéctico y “natural” ...la lucha extrema de la especie se desencadena contra los gestores de la alienación y, en el declive sangriento de todos los “soles del porvenir”, comienza por fin a aparecer un porvenir posible. En lo sucesivo la única opción que tienen los seres humanos para ser es la de separarse definitivamente de cualquier “utopía concreta” [6]. El deslinde contra la Revolución se mide en cómo cada gesto se retira de las puertas de la utopía.

Una nueva toxicidad

*“Yo soy tu tóxico, tú eres mi tóxica
Lo de nosotros es bellaquera crónica
Dice que me odia, pero sigue aquí
Enamorá' de este bi-“ – Jowell & Randy (2020).*

En la medida en que la imagen-gesto no precisa un punto concreto del mundo ni se dirime en el mandato, las condiciones de su fuerza se dan en la descarga de su toxicidad. A nadie se le escapa que la “toxicidad” no goza de buena prensa: ser tóxico es todo aquello que irrumpe contra una distancia fabricada. El razonamiento siempre es el mismo: “Te quiero, sí, pero a cierta distancia, así que conoce tu espacio”. Lo tóxico emerge como el estrangulador de la vida regulada. Y, sin embargo, la toxicidad como la respiración siempre está por doquier, solo bastante buscarla: en una fiesta, en un viaje por la ciudad, en la deserción de la escuela, en un encuentro

nocturno con los amigos, o en una borrachera inmemorable. La toxicidad es la energía vital que busca poner en suspenso toda la productividad del mundo adulto. En un texto reciente Claudia Patricia lo dice con mayor elocuencia en una crónica sobre las salidas en automóviles: “Quería vivir apartada del criollismo post revolucionario, del trabajo voluntario, del Jefe de Sector, la brujería hedionda, del insulto por mentarte la madre y, sobre todo, *quería vivir lejos* de aquella cosa de esperarnos a las 4 y 20.” [7]. El deseo de vivir lejos no es una forma de abandonar al mundo; al contrario, es una sintonía con el acontecer de la experiencia. Lo tóxico se retrae de la jerarquía de la moral para exponernos al peligro.

En efecto, ¿Qué es una amistad sino un nivel de toxicidad provoca en mí un ritmo sin jerarquía? [8]. Ahora podemos comprender la dimensión de afección de la juventud en la imagen-gesto de *Mujercitos*: toxicidad es invitación al contagio, a la subversión, a la liberación de lo indomesticado en una época en la cual abundan las “malas sustancias” del narcisismo. Pero en lugar de girar hacia la interioridad del singular, la toxicidad es la invitación a otro viaje mediante el consumo. La tienda de *Mujercitos* es también una unidad de contagio, un engendro del contacto entre la máquina de imágenes y la del dinero. Aquí la idea de consumo ata la mística del dinero en la que pueden traficarse los artículos en venta. Contra la comodidad estática del lector, la vuelta al consumidor nos dota de un pasaporte para acompañar la experimentación.

Así, la toxicidad nos libera de la transgresión para afirmar el existencial “aquí” contra la caducidad de lo reciclable. Y no le teme al consumo ni al reino de la política, a pesar de que intuye que ambos operan desde la misma sujeción. En un registro vernáculo, *Mujercitos* ha notado que la “mala sustancia” de la sujeción ha sido históricamente “reciclable”. La batalla ya no es contra el cuerpo de un soberano, sino contra la encarnación del “mongofiera” (forma ideal de la especie revolucionaria). Tal y como escribe Román Gutiérrez: “Mongofiera somos todos por un problema de educación...solo se es digno en la medida en que podemos matar al mongofiera interior. El mongofiera es como el perro del hortelano, ni come ni deja comer” [9]. En otras palabras, la figura del “mongofiera” es el momento en el cual el lobo se convierte en perro. *Mujercitos* lo ha visibilizado en un cortometraje sobre la lógica discrecional de los decretos gubernamentales (Decreto 370): el sujeto es siempre un perro que, lejos de ser fiel, es una pieza fundamental en el juego de la depredación. Por eso el perro no es un asesino, sino un traidor: carente de toxicidad, su psiquismo busca la compensación ante un amo que le exige un parricidio ilegítimo para salvarse. El perro mata a su dueño, pero lo hace no en virtud de una

autodefensa salvaje, sino porque ha sido un instrumento de una orden. El desvío de la toxicidad encuentra en la negación su propia muerte. ¿Cómo escapar a la negatividad? Liberando la toxicidad: buscando una salida en el consumo. Así incluso “una versátil transacción puede ser irreal y huidiza forma canturreada por sirenas de tóxica fascinación” [10]. La toxicidad es la energía poética escapa una y otra vez a las transacciones que insisten en la autorregulación.

Desorden: contra la vida delegada

“*The toxicity of our city, of our city. You, what do you own the world?
How do you own disorder? Disorder.*
– System of a Down (2002).

En realidad, la pregunta por la “autorregulación” es una manera de solicitar un límite. Entiéndase aquí el límite de la inmanencia absoluta en una época definida como totalitarismo de lo ficticio. La pregunta que nos devuelve el límite es la siguiente: ¿cómo se establece una separación ante la realidad y lo que somos? *Mujercitos* navega esta cuestión desde el desorden. Pero también es cierto que el ejercicio de la minimización tiene la estampa de una salida en la cual el autoengaño cobra ilegibilidad ante la subsunción de lo real. Las distancias no deben ser pretextos para el autoengaño. De ahí que el límite sea un sobrevenido de la violencia: *separación*. Cuando Claudia Patricia dice que “todo lo que no es político tiene hoy mala prensa”, en realidad está hablando de una separación de la política y no de su abastecimiento compensatorio [11]. La separación es posibilidad de hallazgo en la realidad mediante la mirada intuitiva. Es el ejemplo de la fotografía de un San Lázaro acéfalo tomada hacia finales de diciembre: un *objet trouvé* en plena calle habanera que no representa acontecimiento alguno, pues tan solo nos expone ante una cosa. Esa cosa nos pone en trance, pero no nos exige “actuar”. Por eso *Mujercitos* no tiene ojos para el cliché: encuentra imágenes como diagrama oculto. La imagen es una vida que ha dejado atrás la identificación.

Pero volvamos al problema del límite. Hay una violencia de segundo grado que surge del hemisferio del narcisismo. Esta se define por la demanda de definición: “*Mujercitos* debe ser esto, debe hacer aquello, o no deben hacer tal cosa”. Mientras que la primera violencia segrega en función del rango entre toxicidad y hallazgo; la segunda violencia, que implícitamente apela a la unidad, hace pasar la mala finitud por un bien de

la “cultura”. Pero no hay bienes de la cultura, solo hay bienes en las cosas. En cualquier caso, la regulación de una “nueva cultura de la violencia” libera la toxicidad en el momento en que una diagonal descompone la unidad. Nunca hay una entrada unidireccional a la toxicidad. Lo tóxico se genera en cada desvío de la imagen-gesto. O lo podríamos decir así: la imagen-gesto se asume contra la realidad y la sutura en la simbolización. Esto explica porqué *Mujercitos* es una apuesta “exótica” que, como ya explicó Segalan hace un siglo, no radica en la mera fascinación por la construcción social a la que ahora todos los “críticos” se empeñan en “deconstruir” [12]. En realidad, lo exótico es el desbalance de una mirada que traza un surco contra la “sistematicidad” de lo Social [13]. Esa mirada excéntrica abre fragmentos que de otra manera permanecerían bajo la totalización de lo ficticio. El mayor deseo es el de vivir contra la realidad: más feliz, más desafiante, más rica, más “letal”. Una realidad impregnada de rabia para salir del aburrimiento *manifiesto*. Una intuición vital: ser felices en medio de una guerra.

Sin embargo, la invitación al desorden no es una afirmación del apocalipsis en el que ya estamos, sino a la turbulencia de cada momento no-objetivo [14]. Experimentar con el desorden es asumir una retirada desde formas singulares contagiadas e impuras. Este gesto no es promesa ni crédito a futuro de otra vida, sino la neutralización de todo aquello que coagula a la toxicidad: una *vida delegada*. La vida delegada es toda vida entregada a la reproducción de lo monótono en virtud de un confort que renuncia a su destino. Al final, el proyecto de *Mujercitos* es la turbulencia de una imagen fugada cuya heterocronía de gestos y conspiraciones es lo que pone en movimiento a una juventud tóxica y divina.

Notas

1. Andrea De Jorio. *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (Indiana U Press, 2001).
2. Dirección de *Mujercitos Magazine*. “El asesino tiempo”, *Mujercitos Magazine*, julio de 2020: <https://mujercitosmagazine.medium.com/el-asesino-tiembla-d8f527374a5>
3. Gerardo Muñoz. “Paisaje extático”. *Editorial 17*, mayo 2020: <https://diecisiete.org/expediente/paisaje-extatico/>
4. Alberto Moreiras. "Freedom from Transculturation", *Social Text*, Vol.25, N.4, 2007.

5. Lydia Cabrera. “Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua”, *Journal de la société des américanistes*, 1969, pp. 139-171.
6. Giorgio Cesarano. *Manuale di sopravvivenza* (Bollati Boringhieri, 2000). Traducción mía.
7. Claudia Patricia. “Los niños ricos del Vedado (I)”, *Mujercitos Magazine*, enero de 2021: <https://mujercitosmagazine.medium.com/los-niños-ricos-de-nuevo-vedado-i-680cc331e3bf>
8. “Éléments de décivilisation – Partie 4”, *Lundi Matin*, 2019: “*Par ailleurs, le mot toxique – qu’on trouve dans la presse féminine – est intéressant. Que reste-t-il d’une chose amie si on lui enlève toute toxicité ? Que reste-t-il de l’éthique si on lui enlève tout proximité avec le dangereux ? Quel est le rapport entre vérité et poison ? Peut-on déclarer ennemi celui chez qui la quantité de vérité, de poison, est trop élevée ? N’est-on pas en train de confondre l’amitié avec « le taux de sucre contenu » ?*”
9. Román Gutiérrez. “La aventura del mongofiera”, *Mujercitos Magazine*, julio de 2020: <https://mujercitosmagazine.medium.com/la-aventura-del-mongofiera-5cb8b7ae12e8>
10. Katherine Bisquet. “Casi tanto por el sonido”, en *Uranio empobrecido* (2021). Manuscrito inédito.
11. Comunicación personal, enero de 2021.
12. Victor Segalen. *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity* (Duke U Press, 2002).
13. Claudia Patricia. “Cuando la caña no da para más”, *Mujercitos Magazine*, enero de 2021: “Perdí el afecto, de hecho, parte de ese abrir de ojos se lo agradezco infinitamente a esa universidad inapetente que es el ISDI (Instituto Superior de Diseño) y a su penosísimo jefe de Cátedra de Diseño Gráfico cuando me dijo a puertas cerradas: “No buscamos genios, buscamos sistematicidad”.
14. Este es también el movimiento del ratón según Carlos A. Aguilera: “Los movimientos rizomáticos que una rata puede realizar en un momento determinado”, en *Das Kapital* (1993).