

Violencia e interrupción

Aproximación a algunas piezas de Paola Paz Yee

César Cortés Vega

Tan sólo en la violencia de la vigilia es posible definir el *sueño*, y por ese mismo conducto negarlo. Porque de esa manera se realiza su supresión positiva, a contracorriente de una negatividad que se manifiesta siempre como abundancia. Su carga significativa se reduce así mediante un lenguaje que administra sus operaciones en la determinación de constructos sintagmáticos. Aquel uso regulado del concepto es, pues, dirigido hacia funciones ligadas a las particularidades de su utilidad. Sin embargo, antes de ser depuesto en aquella temporalidad, es posible presentir que eso que pervive en el recuerdo cuando finalmente hemos despertado, ha sucedido más allá de una mera fabricación de la mente. Por eso su naturaleza sólo puede permanecer donde es indecible, en tanto es incapaz de ceñirse al imperativo de su propia nominación. En todo caso es posible revelar esas imágenes en su presente, pues inmersos ahí nada parece sino aquello que ya es. Pero, del mismo modo que, como señala Ramón Xirau respecto del silencio, "solamente podemos dejar de hablar si existe ya el habla", el sueño ocurre como supresión de un orden temporal ya determinado. Y sus imágenes pueden ser reducidas a la operación racional, del mismo modo en el que el habla puede ser ejercida [...] "si antes, después, aun y, acaso sobre todo, durante el proceso de hablar estamos habitados por el silencio". La paradoja de su fugacidad está entonces en que el silencio apenas es reconocible en tanto pueda ser nombrado. Lo demás, su excedente, es cosa efímera y quizá inaprensible.

Posiblemente aquella ensoñación de la que habla Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación* sea una de estas posibilidades. Bachelard señala que justamente su diferencia con el sueño hace que la ensoñación no pueda contarse, lo cual afirma su naturaleza silenciosa. Así, todo aquello que provenga de ella puede muy bien transmitirse mediante la poesía, debido a que su motor son las palabras de nuestra lengua materna. Existe en ello una incomunicabilidad propia de una descripción no denotativa. En ello se entrega a una serie de impresiones para las cuales el lenguaje no es suficiente. El poema intenta realizar un constructo para que aquella ensoñación pueda tener cabida. Sin embargo, no existe poema logrado en términos de ensoñación primera. A partir de esto, habrá que pensar en los recursos para hacer que algo así cobre sentido más allá de las palabras. Y para ello probablemente las acciones poéticas brinden posibilidades que ninguna escritura sea capaz de proporcionar.

Pienso esto ahora, y para ello desdoble esta breve reflexión como pre-texto para hablar del trabajo de la artista Paola Paz Yee. Su caso corresponde al de muchos artistas contemporáneos, que cumplen premisas para lograr dicha transmisión silenciosa. Y es que muchos de ellos no pueden ser pensados dentro de los linderos de una nacionalidad determinada, inscritos en sistemas de circulación locales. Por el contrario, su labor se ha desarrollado en circuitos supranacionales que si bien pueden tener intereses dincados en

especificidades territoriales, se deslindan de sus operaciones en el acomodo del campo y sus políticas relacionales. Además, el caso de Paz Yee implica, por un asunto de genealogía familiar, una tendencia orientalista que es patente en su trabajo. Una pieza que me parece representativa de esta excentricidad asumida es 'Una serie de caprichos'. Y es que en ella las connotaciones políticas pueden ser leídas desde distintos ángulos. El cuerpo es empleado como el receptáculo de los elementos que, a pesar de indicar un origen violento en su concepción, son reguladas mediante una sutileza acorde con aquel ambiente de ensoñación que les dota de una potencia particular. La artista aparece sigilosamente frente a los otros que le observan, vestida de blanco, mientras un violinista improvisa acordes que siguen su movimiento. A partir de ello, todo parece ser la expansión de un tiempo que renuncia a su secuencialidad convencional. Tomando unos resortes de color rojo que utiliza como delimitador del territorio en el que trabajará, su cuerpo tensa la atención de los espectadores desde aquel estiramiento paulatino. Luego de que ha terminado de disponer el espacio en el cual se moverá, se calza una botas blancas de hule y comienza a caminar sobre una pista blanca dispuesta de antemano. Conforme avanza, de las botas brota líquido color rojo sangre. Muy despacio ella sigue avanzando mientras mancha el piso blanco, y su propia ropa. hasta que alcanza un primer objetivo: al fondo de la pista hay una bolsa de plástico que contiene algo. Ella la toma para comenzar a jugar con el contenido, hasta que éste se devela. Se trata de la cabeza de un cerdo decapitado. Paz Yee comienza entonces a elaborar movimientos que implican una desidentificación siniestra, lograda a partir de este elemento. La cabeza que ella coloca frente a sí misma o frente a los espectadores, se convierte en un espejo múltiple, cuyo reflejo resulta ambiguo. A veces se trata de un enmascaramiento, otras se está ante la revelación de un otro encarnado en la muerte del animal. Así se desenvuelve todo por un lapso considerable de tiempo, antes de que ella se retire de manera inesperada, mientras en el fondo el violinista continúa tocando.

La pieza, sin embargo, no se circunscribe a esa presentación. En diálogo con la artista, ella explica que el cerdo es elegido en un rastro de manera no fortuita. Cuando yo presencié esta acción en el 2015, la petición para la elección del animal había sido realizada a Josefina Alcazar, curadora del 'Festival Internacional de Acciones Poéticas' llevado a cabo en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. Independientemente de si ella aceptó o no el desafío, el dato me parece muy importante, pues este tipo de sutilezas electivas son indispensables en el trabajo de la artista. Disyuntivas que implican la necesidad de visibilizar procesos sutiles, a partir de los sucesos en el trabajo artístico y sus políticas. En este caso el elemento sacrificial implicaba una toma de conciencia ante al poder que brinda el arte y sus posibilidades. En este sentido, se asume que toda forma convertida en acción es parte de un proceso complejo en el cual las posiciones de los participantes implican irregularidades significativas. De esta manera se asume de frente que en la cultura contemporánea se habita en contextos en los que la representación afecta más allá de los límites del campo. Y que la política se realiza desde cierta ingravidez, como una tenue ideación que en la penumbra va

cobrando sentido, hasta hacerse visible. Bachelard, por cierto, propone una imagen que me parece interesante colocar acá como un guiño no del todo casual:

Soñando ante una fuente, la imaginación descubre que el agua es la sangre de la tierra, que la tierra tiene una profundidad viva.

Esto sugiere otra constante en este tipo de trabajos. Algo que liga los actos más allá de una conciencia establecida acerca de la naturaleza. El campo artístico sirve entonces como territorio ritual para llevar a cabo operaciones complejas, muy cercanas a las de un sueño que no está exento de reconsiderar sus acomodos en las estructuras sociales. Uno de los pocos espacios que para esto ha dejado la sociedad mercantilizada mediante un capitalismo secular, es justamente el habitado por esta clase de procesos artísticos. Otra pieza a mencionar en este sentido es 'Indeleble', en la que Paz Yee lleva a cabo la eliminación de una de sus huellas dactilares. Luego de una investigación acerca de los imperativos sobre la identificación legal de personas mediante la dactiloscopia, la artista encargó un video a especialistas en animación, en el cual se reproduce la imagen en 3D de la huella de su dedo pulgar. Ya en la acción, mientras dicho video es reproducido al fondo de un largo pasillo, ella recorre un camino blanco de papel mientras derrama sal y a la vez sella con su nombre la superficie — otra de las constantes a mencionar en su trabajo es esta: tránsitos de un estado a otro mediante breves, pero sustanciosas, caminatas—. Cuando finalmente ha completado el camino, se coloca frente a un torno que hace girar una piedra-lija cilíndrica, sobre la cual coloca el mismo pulgar del que ha sido extraída la huella para el video. Un acto breve, pero de una especial fuerza simbólica le hace renunciar de este modo a la identidad mediante un acto sutil. Con él transgrede un límite impuesto por las sociedades de control en las cuales se ha normalizado la supervisión mediante la administración de las señas personales. De nuevo el acto sacrificial se constata, ahora en la efectividad maximizada de un detalle mediante la violación de la impronta. Y de nuevo se observa también la reelaboración de un tiempo mítico a contracorriente de la linealidad racionalista.

En un tono similar, en la pieza 'Pedagogía del olvido', existe una insumisión de la mirada que opera mediante la reconsideración de la memoria y sus improntas. En ella se realiza también un recorrido guiado sobre una superficie cuadrangular de papel, que funciona como un lienzo sobre el cual se colocarán las huellas de los pies de los asistentes. Se trata de un trabajo duracional realizado a lo largo de varios días, lo cual le permita revisar la experiencia e ir modificando sus procedimientos. En ella Paz Yee anota con grafito, junto al contorno de las huellas de los asistentes, la hora exacta del encuentro. Luego de esto, a cada uno les dirige a una sala contigua en la que se han dispuesto una hilera de espejos de un lado, y del otro y en la misma proporción otra hilera de marcos vacíos. Debajo de ellos se encuentran unos reproductores de audio con audífonos, en los que hay diferentes grabaciones de testimonios sobre acontecimientos violentos ocurridos en las zonas donde la pieza se presenta. De hecho, estas grabaciones se van incrementando con testimonios de algunos participantes que se

prestan a aumentar el acervo de historias. La artista les pide que se los coloquen y que se dirijan hacia alguno de los espejos mientras escuchan las entrevistas. Frente al reflejo se realiza una confrontación que es enmarcada por los recuadros ubicados a sus espaldas, con lo cual logra un efecto entre aquella 'obra' de la que hacen parte y a la vez observan. En este caso, una integración del sí mismo, frente a un tiempo que es relatado por alguien más, aparentemente ajeno, se presenta como una especie de fantasma en la experiencia del presente. Esto es a claras luces un contradispositivo que, mediante los recursos de desarticulación del tiempo —aquello que comparte también con la ensoñación—, genera imágenes que desubican los significantes. Una acción inscrita en los territorios del arte, implica entonces la puesta en juego de una serie de recursos para dislocar las resistencias operadas mediante la construcción de la memoria. 'Pedagogía del olvido' es justo una máquina inversa que con elementos sencillos hace posible un espacio en el cual el tejido de la memoria de los otros, hace olvidar los linderos de la propia identidad y sus resistencias.

En el texto 'Ontología del performance: representación sin reproducción' Peggy Phelan dice que en la plenitud de una aparente invisibilidad, el ejecutante desaparece para hacer aparecer otra cosa. En eso radica su efectividad, debido a que más allá de la posibilidad de su reproductibilidad en imágenes sucesivas, aquello que ocurre en el presente pone en cuestión la naturaleza misma de los signos. Aquello que pueda decirse luego de dichos actos paradójicos, le sobra a la experiencia viva. Por ello es que en dichas ensoñaciones opera una política de lo sutil que si en la actualidad sigue restringida a los hábitos estructurados en un campo que lo constriñe, aquello no imposibilita su vindicación en la experiencia de otro tiempo en el que se reelabora su propio mito. Bachelard menciona, justamente, que mediante la ensoñación imaginamos que es posible concebir en una palabra el acto que nombra. Luego, menciona el verso de Leo Libbrecht, 'Les mots rêvent qu'on les nomme' [Las palabras sueñan que se las nombra]. Me parece que el trabajo de Paola Paz Yee planea con equilibrio en el espacio donde se hace aparecer a sí mismo. Una voluntad interior de las palabras se asoma entonces en los silencios que la artista propone. Y aquello no puede sino develar la violencia de los significados que se alejan de las posibilidades de un sentido primigenio. Sin embargo, mediante la constatación de que aquellos ensueños son posibles, se interrumpe ahí, aunque sea por instantes, la aparente fatalidad que pervive en el nombre anquilosado de los acontecimientos.