

¡Presente! La política de la presencia, de Diana Taylor

¡Presente! The politics of presence, Diana Taylor



Acerca de Diana Taylor. (2020) *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Publicado originalmente en inglés durante el año 2020, como parte de la serie *Disident Acts*, de la *Duke University Press*, la traducción de *¡Presente! La política de la presencia* (2020), a cargo de Ana Stevenson, suma una nueva edición en español a la prolífica producción de la autora. En nuestra lengua podemos destacar *El archivo y el repertorio* (cuya traducción es de 2015); *Performance* (2015) y la co-edición que realiza junto con Marcela Fuentes de otro trabajo ineludible en el campo; *Estudios avanzados de performance* (2011), en donde recopila una serie de ensayos fundamentales de la materia. De hecho, Diana Taylor, junto con Richard Schechner, es hoy, sino la más importante, una de las grandes voces de la teoría de la *performance* a nivel mundial.

Profesora en el *Department of Performance Studies* de la *New York University*, cofundadora y directora (hasta agosto del 2020) del Instituto Hemisférico de Performance

y Política, Diana Taylor no solo se ha dedicado a estudiar minuciosamente diversas manifestaciones que conforman el archivo y la memoria performática de las Américas, sino que también ha cumplido una importante labor en la difusión de un término de difícil traducción al español, dada la amplitud de formas que abarca, y que van más allá de la mera *representación* o del *arte acción*. Por *performance* podemos entender, para resumir brevemente sus diversas codificaciones, desde las presentaciones de Jesusa Rodríguez o Astrid Hadad, hasta los modos iterativos en que se construye (o se deconstruye) la raza, la nación o la sexualidad. También podemos leer como *performances* las marchas de las Madres de Plaza de Mayo y los escraches de H.I.J.O.S, hasta el gesto (meme traumático) de portar la foto del rostro de los estudiantes desaparecidos de las madres de Ayotzinapa. La *performance* sería, desde esta perspectiva, un acto de transferencia corporalizado (Taylor, 2015) que se distingue, pero también se complementa con la memoria compuesta de materiales “supuestamente más duraderos” que conforman el archivo.

Sin embargo, la *performance* también puede constituir una lente metodológica que nos permite analizar lo performático de distintos eventos, y ser, a la vez, una práctica corporal que nos habilita otros modos de generar y transmitir conocimiento. Diana Taylor pone el cuerpo en el texto, delimitando un campo de experiencias a partir de un estilo personal que, en este libro, alcanza su despliegue más explícito. Algunos de los capítulos referencian distintos encuentros del Hemi (diminutivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política) que tuvieron lugar a lo largo de las Américas (de Montreal a Buenos Aires). En esos encuentros, la apuesta de Taylor fue saber conjurar los distintos modos de producir conocimiento, ya sea el saber producido en la academia, o el de los artistas y activistas (o “artistas”, como supo nombrarlos). El resultado es un entramado de voces heterogéneas que componen la escritura del texto.

En ese marco, podemos afirmar que Diana Taylor no solo es una académica de una profunda lucidez, sino que también acepta, como lo demuestra en el último capítulo del libro, el calificativo de una artista comprometida. Y es sobre todo una gran escritora que conoce a la perfección las convenciones del género ensayo que implican una fuerte presencia del yo en la enunciación. Si Montaigne, uno de los padres del género, asumía como condición necesaria la presencia del cuerpo en la escritura ensayística, esa suerte de preceptiva se despliega a lo largo del libro. La dimensión corporal es la que le brinda el sentido de la orientación necesario para saber reconocer con exactitud desde qué posición está enunciando. Taylor es perfectamente consciente de que oponerse a una megacorporación, como la hoy desvanecida¹ Monsanto, no implica los mismos peligros para ella, una académica de una importante universidad de Estados Unidos, que para

ciertas activistas de América Latina amenazadas permanentemente con perder la vida. Aun así, mantiene, a pesar de poner en riesgo su trabajo, el compromiso ético de no escribir una carta de disculpas dirigida a la multinacional “ofendida” (ver capítulo nueve). Otro ejemplo claro de las desigualdades geopolíticas que analiza con total honestidad intelectual lo describe al comienzo del primer capítulo. En uno de los viajes que realiza junto con estudiantes y colegas del instituto de Nueva York y en donde siguen, desde Centro América, la ruta de la migración hacia el norte, Taylor narra la siguiente situación:

En uno de los albergues, los estudiantes y los migrantes –algunos casi de la misma edad, unos pocos de los mismos países– empezaron a bailar juntos. Era difícil distinguir unos de otros. Al final de la tarde nos subimos en nuestro autobús con aire acondicionado y ellos quedaron solos frente a su peligrosa caminata hacia el norte. Todos nos sentimos asqueados por las inmensas desigualdades no solo en términos de privilegios sino también de expectativas de vida. (2020, s/n)

Taylor describe esa incomodidad, pero acompaña desde su propia corporalidad. La pregunta de la que parte y que sirve de hilo conductor es ¿cómo desde su posición puede acompañar y estar presente?, o más bien, como ella misma lo dice, ¿qué es lo que se puede hacer ante situaciones como la que acabamos de referenciar, cuando parece que no se puede hacer nada, pero no hacer nada no es una opción? ¿cómo intervenir cuando parece que no hay intervención posible? De este modo, asume como un regalo lo que ella llama su “malinchismo” (como cruzadora de culturas y lenguas) y desarrolla, así, un diálogo sostenido con activistas y artistas de diversas comunidades como una verdadera “ecología de saberes” (en términos de Boaventura de Sousa Santos, uno de los autores citados en el libro), una práctica cautelosa y atenta que, a la vez, advierte, permanentemente, sobre las amenazas del extractivismo académico. Dice Taylor: “Yo me esfuerzo por saber de manera diferente no solo cómo sobrevivir, sino cómo dejar de ser cómplice de las prácticas coloniales de conocimiento” (2020. s/n). La presencia del cuerpo, tal como dijimos, se traduce en su posición de que los distintos capítulos se van trazando como caminatas (“teoría caminante”), o más bien, como varias formas de movimiento.

El libro está compuesto por nueve capítulos y un epílogo. En el primero, que funciona a modo introductorio, anticipa que se propone reexaminar “la violencia del Estado surgida de la Conquista, de las historias de la Colonia, de las intervenciones imperialistas y del extractivismo neoliberal” (Taylor, 2020, s/n), recuperando distintas fuentes de pensadores y pensadoras críticos al colonialismo como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Achille Mbembe o Silvia Rivera Cusicanqui. Desde estas posturas, reformula la tesis de Foucault para aclarar que deberíamos situar los inicios del capitalismo y la modernidad en la época de la conquista y colonización en los siglos XV y XVI, en vez

del siglo XVIII como proponía el filósofo francés. La conquista y la colonización suponen así una intervención en la temporalidad cuyos efectos siguen presentes en la actualidad. Taylor pone el foco en la tensión y superposición de esas diversas temporalidades al advertir que "La colonización del futuro se apropia del presente y oscurece otras condiciones epistémicas, otras ontologías: la aniquilación del pasado y del presente para impedir el futuro" (Taylor, 2020, s/n). En ese contexto, la *performance* cumple un rol vital al recuperar otras memorias soterradas y al abrir espacios que permiten imaginar otros futuros y otras formas de presencia.

El segundo capítulo ocupa un lugar central dado que allí desarrolla uno de los principales aportes teóricos que se articula a lo largo del trabajo al proponer un nuevo giro a la clásica teoría de los actos de habla performativos de J. L. Austin. Si el profesor inglés había reconocido que para que el performativo fuera "feliz", o para que produjera una acción, era necesario que existieran ciertas convenciones que lo volvieran eficaz; Taylor, con su teoría de lo que llama el "animativo político", analiza cómo ciertos gestos hacen fallar ese performativo al desarticular las convenciones en que se produce. Entonces, si la eficacia del performativo depende del reconocimiento de los asistentes, el animativo sería un gesto que mina por dentro ese reconocimiento, una resistencia tácita, una forma de estar presente, pero no del todo (un *sí, pero no*), por ejemplo, la actitud del estudiante que mira por la ventana cuando el profesor da la clase, como forma de desautorización. La autora afirma que el animativo se basa más en el cuerpo que en un acto del lenguaje, funciona como una transmisión afectiva entre los cuerpos (Taylor, 2017). Este nuevo aporte, que se complementa con la teoría de los performativos, le sirve para leer e interpretar distintas acciones codificadas de este modo a lo largo del libro. El ejemplo más claro de un animativo político que da en este capítulo nos lleva a México en 1968, cuando un grupo de trabajadores del Estado hicieron fracasar la *performance* de un acto oficial para el que los había reunido Gustavo Díaz Ordaz (uno de los principales responsables de la "Matanza de Tlatelolco") al obligarlos a dejar sus oficinas para presentar lealtad al gobierno. Sin embargo, según diversos testimonios como los del historiador Paco Ignacio Taibo II y de la escritora Elena Poniatowska (entre otros que cita), en el momento de la ceremonia los funcionarios dieron la espalda al presidente y comenzaron a berrear como borregos, dando a entender que habían sido acarreados obligatoriamente hasta el acto. Ese gesto político, que Taylor se propuso interpretar, desarticuló el contexto y el consenso necesario para que la *performance* del gobierno fuera eficaz. En consecuencia, como afirma, los animativos presentan una amenaza a distintos gobiernos (sobre todo si son un

“mal gobierno”, como dicen los zapatistas), cuya principal meta es controlar los cuerpos con la fuerza de la ley.

Otros animativos políticos que son abordados por la autora presentan formas de resistencia frente a gobiernos genocidas (como es el caso de Guatemala) o frente a corporaciones extractivistas. En algunos casos, las resistencias se articulan para desautorizar ambos entes al mismo tiempo, ya que frecuentemente el poder extractivista y el poder represivo del Estado se presentan entrelazados en una “alianza hegemónica”, cuyo fin es institucionalizar el paradigma extractivo (Antonelli, 2009)². Estas resistencias, que adoptan un lenguaje artístico, son analizadas, por ejemplo, en los capítulos cuatro y nueve.

En el capítulo nueve, “El dilema de la decisión”, que ya mencionamos más arriba, la autora recupera desde su propia experiencia un conflicto que tuvo que enfrentar con Monsanto cuando ella junto con Jesusa Rodríguez y Jacques Sevin (miembro del grupo *The Yes Men*) decidieron *personificar* a la multinacional en dos *performances* de activismo ambiental. En 2013, durante un taller en Chiapas que dictaban con Jesusa Rodríguez, acordaron enfocar las *performances* de protestas en torno al tema del maíz transgénico, ya que Monsanto empezaba a lograr acuerdos con el poder ejecutivo y distintas instituciones estatales para introducir los organismos genéticamente modificados en México. Luego de una acción en las calles de San Cristóbal de las Casas en que personificaron a la multinacional como un personaje de traje con máscara de chancho, y que al parecer no importunó a los burócratas invisibles de la compañía, realizaron una intervención en el espacio digital que sí provocó una serie de réplicas por parte de la empresa. A partir de una estrategia que los “Yes Men” llaman de “corrección de identidad”, publicaron en una página de internet un comunicado, en tono paródico, haciéndose pasar por Monsanto y exponiendo no solo los peligros del maíz transgénico, sino también a los políticos que estaban llegando a un acuerdo con la multinacional. Como dice la autora, a diferencia del fraude, su intención no era sacar provecho ni engañar, sino revelar una verdad para provocar una conversación. El resultado no solo fue que el tema se puso en debate, sino que provocó una serie de presiones intimidatorias por parte de Monsanto, que llegó hasta generarle un conflicto en la universidad a Taylor. Este hecho demuestra cómo ciertas *performances* o modos de resistencia pueden llegar a amenazar los poderes establecidos.

La escala asimétrica que representan las disputas entre esos poderes dominantes y las resistencias se ve reflejada en la potente imagen de la *performance* de Regina José

Galindo³ con la que Taylor abre el capítulo cuatro, "Hacer presencia". En diversas ocasiones la teórica mexicana ha reivindicado el accionar de Galindo como un ejercicio paradigmático de poner el cuerpo y estar presente. La obra "Tierra" activa una relación directa con el genocidio en Guatemala, principalmente durante los años del dictador Efraín Ríos Montt, cuando miembros de poblaciones, mayoritariamente mayas, eran masacrados y enterrados en fosas comunes cavadas con retroexcavadoras. Ahora bien, la lectura de Taylor imagina otra serie de conexiones en donde la obra trasciende la historia reciente de Guatemala para articularse en un periodo de larga duración que responde al orden de lo que, con Rita Segato, podríamos llamar la "conquistualidad" (Segato, 2016, p.99). La antropóloga argentina afirma que las escenas de violencia de nuestros países latinoamericanos demuestran que en muchos territorios la conquista nunca se completó. En consecuencia, propone que el orden del discurso pautado en la colonialidad del poder de Aníbal Quijano resulta insuficiente para dar cuenta de dichos paisajes de conquista, por lo que acuña el término de conquistualidad, para hablar de una conquista continuada. Esa continuidad resulta más que evidente en el genocidio indígena perpetrado en Guatemala, al que alude la performance de Galindo. La interpretación de Taylor, logra conectar las diversas escenas (o escenarios) que también supo reconocer Segato, y que se traducen en distintos tipos de violencia: la fundacional de la Conquista, la perpetrada por el Estado en el siglo XX contra la población principalmente indígena, la actual violencia extractivista y la violencia paraestatal (las "nuevas formas de la guerra", según Segato [2016]) que se ejerce, sobre todo, en los cuerpos de las mujeres. Escribe la pensadora mexicana: "La obra, claramente arraigada en la historia de Guatemala bajo Ríos Montt, trasciende los particulares para presentar la exterminación como una constante" (Taylor, 2020, s/n). Esa constante conecta las distintas temporalidades en conflicto: la temporalidad del colonialismo, del Imperialismo y de la Conquista, pero también otros modos no occidentales de suturar el tiempo. Uno de los autores citados por Taylor, Achille Mbembe, se refiere a lo que él llama el "devenir negro del mundo" como un acto depredatorio y de desposesión que interviene en el futuro y en el tiempo como dos matrices de lo posible (Mbembe, 2016, p.32). El capitalismo, según el historiador camerunés, acota las posibilidades de otros mundos al delimitar una sola línea temporal (teleológica y moderna). En la *performance* de Galindo, en cambio, como también en la obra de otros artistas que recupera Taylor (por ejemplo, el fotógrafo Daniel Hernández Salazar), confluyen distintas temporalidades que se tensionan en el *presente* como acto de resistencia: "La corporalidad de Galindo, aunque obstinadamente material también representa el cuerpo colectivo que necesita desaparecer para que la modernidad pueda llegar. Ella está de pie, en la tierra, un impedimento al

progreso, el sinónimo de muchos dirigentes latinoamericanos con la modernidad” (Taylor, 2020, s/n).

Como vemos, el enunciado *¡Presente!* es un tópico que a lo largo del libro alude, en su amplitud semántica, tanto a los actos de presencia como a los modos de articulación del tiempo. Esta recurrencia vuelve a aparecer en prácticamente todos los capítulos. Por ejemplo, en el sexto, titulado “Siempre hemos sido Queer”, la autora expone las dificultades presentadas en la intercomprensión que se dan incluso entre gente que comparte las mismas ideas progresistas. Al analizar los efectos que causó en un espectador trans una obra de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, durante un encuentro en Montreal en 2014, demuestra que muchas veces “estar presentes” en la misma sintonía no es tan fácil. Uno de los puntos que se puso en discusión en la mesa larga de debate que generó la obra giró, no solo en torno la violencia de la que son foco las personas trans, sino también alrededor de las dificultades que implica la *traducción*, sobre todo de norte a sur, y de sur a norte, pero particularmente si se ve implicada en un tono paródico o humorístico. Taylor vuelve a insistir en las temporalidades diferenciadas al afirmar que para muchas comunidades el tiempo no se dispone en una linealidad que ordena entre pasado, presente y futuro. A partir de allí, argumenta que para Jesusa Rodríguez lo *queer* no es un horizonte utópico y futuro tal como lo pensó el teórico latino y estadounidense José Esteban Muñoz⁴. Para Rodríguez, en cambio, que recupera el repertorio de muchas comunidades mesoamericanas que desafían la lógica binaria de la modernidad, lo *queer* siempre estuvo presente. La postura de Jesusa nos recuerda otros casos en el arte latinoamericano como, por ejemplo, el famoso Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano. Desde ese paratiempo, Taylor reformula el enunciado de Muñoz y afirma “siempre hemos sido queer”.

Sin embargo, creemos que en donde mejor se advierte una suerte de polaridad entre formas opuestas de habitar el tiempo que dan cuenta de distintos mundos posibles es en el capítulo tres, leído en contrapunto con el capítulo ocho (“Capital muerto”). En “Capital muerto” Taylor analiza la performance *Bom Retiro: 958 metros*, realizada en el Encuentro Hemisférico de 2013 en Sao Paulo (Brasil). Dirigida por Antonio Araujo, esta obra dispuso del espacio urbano de un barrio de Sao Paulo para escenificar la corriente frenética del capitalismo contemporáneo. La autora realiza una lectura que retoma muchos de los planteos de Guy Debord para tratar de comprender el bombardeo de imágenes que propone la puesta y estudiar lo que reconoce como “el frenesí del deseo y la desesperación del consumidor” (Taylor, 2020). La *performance* muestra el “submundo del capital muerto”, lo desechable, lo que no es inmediatamente utilizado, pero también la fascinación por los objetos que se ofertan. Esta ambivalencia expone las dos caras de la moneda, como dice

la autora, el deseo consumista y la cosificación humana. La obra puede pensarse nuevamente en relación a lo que Segato (2016) llama la actual “fase apocalíptica del capital”⁵. Taylor insiste en trazar un recorrido que vincula los orígenes del colonialismo con los del capitalismo y la esclavitud moderna. A la par que la obra evidencia un consumismo desenfrenado, vuelve explícito el lado oculto del capitalismo para los espectadores que advierten el carácter desechable de los maniqués humanos.



Imagen que retoma la autora en el capítulo “Capital Muerto”. [“Basura” Teatro de Vertigem en Bom Retiro, 958 metros. Instituto Hemisférico, Encuentro 2013, São Paulo. Fotografía: Julio Pantoja/Hemispheric Institute]

A medida que camina, la autora despliega su lente metodológica de la performance y advierte cómo la ciudad misma se ve transmutada por la puesta:

Me impresiona experimentar físicamente algo que entiendo intelectualmente: no existen límites para la máquina asfixiante. Seguimos caminando por las calles de la ciudad, cruzando las avenidas y viendo cosas que podrían, o no, haber sido destinadas para la performance. Después de un tiempo ya no importa, creo. Es una coproducción de transformación y transmutación –Antonio Araujo, Vertigem y la ciudad de São Paulo–. Nos une el canibalismo del capitalismo. (Taylor, 2020, s/n)

Taylor comprende que de esa escenificación del capitalismo caníbal parece no haber escapatoria. No hay allí una utopía posible, es la anti-utopía, la “cacotopía”, como dice. Sin embargo, afirma que el aislamiento que sienten los espectadores durante el

recorrido contrasta con la realidad de “estar juntos”. Desde ese reconocimiento, niega ser solo “capital muerto” y reclama la capacidad de acción. Esa misma negación frente a los mandatos impuestos por el capitalismo apocalíptico es figurada en el tercer capítulo: “Camino largo: el largo recorrido de los zapatistas hacia la autonomía”. Taylor estudia cómo ese animativo político (un “¡Basta ya!”), en cuanto desacuerdo inicial enunciado en los albores de 1994, se transformó en una *performance* de posibilidad sostenida. Los zapatistas, según la autora, aguardaron en silencio durante años el momento propicio para tomar las armas. Reconoce en ellos un dominio eficaz de las estrategias performáticas, tales como el uso de máscaras o la gestión de los silencios. Desde el anonimato, reclamaron un día el derecho a aparecer o, como diría Judith Butler (2009), exigieron el “derecho a tener derechos”, pero a su vez impusieron sus propias reglas de aparición, marcando así el camino hacia la autonomía. De este modo, en un contraste radical con el movimiento frenético de la *performance* que referenciamos más arriba, Taylor narra su llegada a territorio zapatista atravesada por una temporalidad estructurada a partir de la paciencia y la espera. Este capítulo diseña una pedagogía de resistencia frente a los mandatos neoliberales. Ante la sensación paralizante de no poder hacer nada, Taylor expone el sentido de colaboración zapatista. Y a la vez, indica la posibilidad de acción desde cada lugar en particular. Como bien señala hacia el final de esta parte, en relación a una conversación que tuvo con Ricardo Domínguez, no se trata de que todos tomen sus armas y vayan a Chiapas a ayudar a los zapatistas a apoderarse de México. Asumir una presencia zapatista significa saber reconocer, desde cada lugar de acción, cómo opera allí el neoliberalismo y las formas de resistencia que se le pueden oponer.

Finalmente, para cerrar esta reseña, queremos repasar brevemente la dimensión de la memoria en algunos capítulos del libro. En “Rutas tortuosas: Cuatro caminatas por Villa Grimaldi”, recompone cuatro momentos, marcados por circunstancias sociales y políticas diferentes, en los que visita el ex campo de exterminio de Chile que funcionó como centro clandestino durante la dictadura de Pinochet y que hoy es un museo de la memoria. Las preguntas que parecen articular el ensayo son: ¿cómo operan en la memoria esos espacios?, ¿a quiénes están dirigidos?, ¿qué vivencias despiertan?, y ¿cómo pensar un espacio cuya memoria tiende a ser domesticada? Taylor, en su primera visita en 2006, hace un esfuerzo por interpretar las distintas marcas del lugar, incluso cuando las huellas se van borrando por el paso del tiempo o por las políticas institucionales. Sin embargo, allí hay algo que resiste a esa borradura y que dice ¡presente! Como nos demuestra en algunos ejemplos, el cuerpo es capaz de recordar incluso involuntariamente. Un lugar destacado ocupa la *performance* de Pedro Matta, un ex detenido y torturado en este centro

clandestino que durante muchos años hizo de guía del museo. Mientras Matta revive la tortura, su voz y su cuerpo le dan vida al espacio. El cuerpo y la voz de Matta funcionan como una suerte de médium que conecta el tiempo presente con aquellos eventos que el propio Pinochet quiso hacer desaparecer de la memoria. Esta presencia contrasta con las últimas visitas realizadas por Taylor a Villa Grimaldi, especialmente en 2012, en donde advierte que la voz de Matta fue reemplazada por la voz anónima y grabada de una guía jovial que describe los eventos a medida que los visitantes ponen *play* para escucharla en sus audífonos. Ese cambio, en donde la autora reconoce una domesticación pedagógica del sitio, le da pie para reflexionar sobre los tiempos y las memorias en disputa que se juegan en este tipo de lugares. Lo que se pierde con el paso de la *performance* de Matta a la voz grabada que no experimentó la violencia es el trauma. El trauma, como dice Taylor, siempre se experimenta en tiempo presente.

Sobre el punto anterior también se detiene en el capítulo cinco, “Memes traumáticos”. Aquí reelabora la teoría de los memes de Richard Dawkins y retoma ciertos planteos en torno a los actos de transferencia traumáticos que ya había pensado en un capítulo de *El archivo y el repertorio*⁶. Con *memes* la autora se refiere a un mecanismo de reproducción de códigos culturales, estos se transmiten a partir de la repetición. Se propone analizar ¿cómo las personas alteran los memes para utilizarlos como intervención política?, y arriesga a modo de hipótesis que: “La fuerza política de los memes radica en su habilidad para ser adoptados, repetidos, para circular ideas, interrumpir el discurso gubernamental (como un animativo, por ejemplo) y de reproducirse sin control, encontrando ‘agentes’ e ‘incubadoras’ que continúen a diseminarlos” (Taylor, 2020, s/n). Desde ese marco elabora su tesis en torno a los “memes traumáticos”, entre los que reconoce, por ejemplo, el acto de portar la fotografía de los desaparecidos por el Estado, o el de anudarse un pañuelo blanco en la cabeza, como lo hacen las Madres de Plaza de Mayo. Taylor analiza cómo migran a las distintas formas de protestas y son reutilizadas como una *performance* duracional y globalizada. Entre las repeticiones destaca las de las madres de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, dentro de otras estrategias meméticas que logra rastrear. Para la teórica mexicana, estos memes traumáticos iluminan el mapa, marcan una continuidad de prácticas criminales y “hacen visible no solo la trayectoria de la necropolítica, sino también la fuerte trayectoria de la necrorresistencia” (Taylor, 2020, s/n).

A lo largo de los capítulos que componen el libro, Diana Taylor examina situaciones y performances, tanto artísticas como políticas, que se traducen en actos de presencia y compañía entre los cuerpos. Una palabra que queda resonando hacia el final del ensayo y

sobre la que vuelve en el epílogo es la de “empatía”. Si Segato (2016) supo reconocer lo que ella llama las “pedagogías de la crueldad” como un entrenamiento en la falta de empatía y en la naturalización de las escenas de violencia, Taylor recupera gestos que van en sentido diametralmente opuesto. En uno de los capítulos referencia la polémica que se desató cuando Melania Trump fue a visitar un centro en donde mantenían detenidos a los niños migrantes separados de sus familias (por las políticas del gobierno) vestida con una chaqueta que en la parte dorsal portaba la consigna “*I really don't care. Do U?*”. Hacia el final, vuelve a enfocarse en ese cinismo indiferente de la ex primera dama para contraponerlo con “Las Patronas”, un grupo de mujeres mexicanas que viven cerca de las vías del tren que va hacia el norte y que, por iniciativa propia, estiran la mano para acercar agua y bolsones de comida a los migrantes hambrientos que viajan en el techo de “La Bestia”. Ese acto empático es una forma de decir ¡Presente! Ese gesto representa, según la autora, una potencia del cuerpo, una afirmación de la vida. También Edward Said, al final de *Cultura e imperialismo*, insiste, de modo similar, en la necesidad de trazar una trama de relaciones vitales:

...sobrevivir supone establecer conexiones entre las cosas: en frase de Eliot, no se puede privar a la realidad de “los otros ecos (que) habitan el jardín”. Es mucho más satisfactorio, y más difícil, pensar con simpatía, en concreto y en contrapunto acerca de los otros, y no hacerlo únicamente sobre “nosotros”. (Said, 2016, p.515)

Siempre nos pareció significativo que Said cerrara su ensayo con una interpelación contrapuntística de apertura hacia el otro, de la misma forma que lo hiciera otro de sus pensadores más estudiados como Fanon (2011) en *Piel negra, máscaras blancas*. Hacia el final de ese gran libro, el autor de Martinica apuesta a que “los hombres pueden crear las condiciones de existencia ideales de un mundo humano” (p.190); y se pregunta, con una fuerza que persiste hasta nuestros días: “¿Por qué no simplemente tocar al otro, sentir, al otro, revelarme al otro?” (p.190). Luego del giro posthumanista y de las discusiones en torno al Antropoceno podemos, quizás, discutir cierto tono de un mundo demasiado humano como el que imaginaba Fanon. Pero ese gesto final de “sentir al otro” como acto de compromiso puede resumir un mandato ético para articular las formas de empatía que menciona Taylor hacia el final. Esa empatía traza las conexiones que nos ayudan a percibir los “otros ecos del jardín” a los que se refería Said. Hoy que los vínculos en los tiempos pandémicos de la *no presencialidad* parecen más amenazados que nunca, cuando los flujos algorítmicos tienden a mediar la interacción y a controlar la circulación de los afectos entre los cuerpos; este libro nos propone y nos incita a imaginar otras formas de estar

presentes. Aun cuando parece que no se puede hacer nada, pero no hacer nada, como afirma la autora, no es una opción posible.

Referencias

1. Como se sabe, Monsanto fue adquirida por la alemana Bayer. Ante esta aparente desaparición valdría la pena preguntarse si pueden las megacorporaciones, como diría Marx, desvanecerse en el aire.
2. Vale la pena aclarar que el poder del Estado, en este caso, no solo se despliega con fines represivos, aunque en gobiernos como el de Guatemala durante la dictadura, como es el caso que analiza Taylor, esta faceta resulte más evidente. En los análisis de Antonelli, los despliegues de poder del Estado adquieren una fuerte dimensión subjetivante a la hora de instalar un imaginario y una narrativa extractivista. Dice la autora: "Llamo alianza hegemónica al dispositivo que enlaza las relaciones del capital transnacional, en redes de operadores y mediadores, con el Estado, incluyendo en este último las diferentes instituciones que lo conforman y por medio de las cuales se institucionaliza el paradigma extractivo. Con este alcance, defino más bien un funcionamiento: la *performatividad instituyente y subjetivante* que no solo legaliza, legitima y autoriza ese paradigma, sino que produce retóricas de anudamiento e intersubjetividades aún enlazadas al Estado técnico-administrativo (Lewkovicz, 2004)". (Antonelli, 2009, p. 55)
3. Nos referimos a la obra "Tierra" de 2013 en la que la artista permanece de pie mientras una retroexcavadora cava una fosa alrededor de ella. Para un registro de esa performance y una entrevista a la artista se puede consultar el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=mlteAl2P_98
4. Como dice Muñoz, citado por Taylor: "nunca hemos sido queer, sin embargo, el ser queer existe para nosotros como una idealidad que puede destilarse del pasado y ser usada para imaginar un futuro" (Taylor, 2020, s/n).
5. En virtud de este vínculo que evidenciamos entre los desarrollos de Segato y los apuntes de Taylor en su lectura de la performance, nos llamó particularmente la atención cómo ambas autoras ponen el foco en la constante violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Dice Taylor: "Duele ver a las mujeres tiradas, rotas, deshechas por la continua violencia de la cosificación. Si solo fueran cosas... pienso..." (Taylor, 2020, s/n).
6. Ver Taylor (2015). Capítulo VI: "Usted está aquí": H.I.J.O.S y el ADN de la performance. En *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

Bibliografía

- Antonelli, M. (2009). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura: la gestión del paradigma hegemónico de la "minería responsable y desarrollo sustentable". En Svampa, M. y Antonelli, M. (eds.). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 51-101) Editorial Biblos: Buenos Aires.
- Butler, J. y Spivak, G. C. (2009). *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Paidós: Buenos Aires.
- Fanon, F. (2011). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal: Madrid.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Futuro Anterior Ediciones: Barcelona.
- Said, E. (2016). *Cultura e imperialismo*. Anagrama: Barcelona.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de Sueños: Madrid.


Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile.

Taylor, D. (2017). ¡Presente! La política de la presencia. En *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. 8 (12), 11-34. Recuperado de: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550>

Taylor, D. (2020). *¡Presente! La política de la presencia*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. (Edición digital). Recuperado de: <https://www.librospatagonia.com/reader/presente-la-politica-de-la-presencia>

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

