



Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 29/08/2021 Aprobado: 30/10/2021 | pp. 1-24



<https://doi.org/10.48162/rev.34.024>

Trazo, distorsión, aberración (Francis Alÿs)

Stroke, distortion, aberration (Francis Alÿs)

José Luis Barrios Lara  0000-0001-5984-9859

Universidad de Iberoamericana

✉ jose.barrios@ibero.mx

México

Resumen:

El ensayo analiza el trabajo de video del artista visual Francis Alÿs. Desde la perspectiva estético-filosófica de Deleuze sobre el cine, este trabajo propone un abordaje de la obra de Alÿs a partir del concepto de imagen-afección. El argumento de este artículo busca mostrar que la relación entre performance e imagen-movimiento genera una paradoja entre la imagen poética y la imagen documental, la cual convierte la imagen en una superficie intensiva, donde importa más la afección que la representación.

Palabras clave: Afección, Imagen-movimiento, Video-arte.

Abstract:

The essay analyzes the video work of visual artist Francis Alÿs. From Deleuze's aesthetic-philosophical perspective on cinema, this work proposes an approach to Alÿs's work based on the concept of image-affectation. The argument of this article seeks to show that the relationship between performance and movement-image generates a paradox between the poetic image and the documentary image, which turns the image into an intensive surface, where affectation matters more than the representation.

Keywords: Affectation, Movement-image, Contemporary Art.

A Camila: una vida, una alegría...

21 de julio de 2021†

Introducción: del “elemento” estético en el arte de Francis Alÿs

Si el arte de narrar se ha ido volviendo cada vez más raro, ello es porque la expansión de la información ha desempeñado un papel decisivo en este proceso.

Cada mañana se nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello, somos pobres de historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza ningún acontecimiento que no esté cargado de explicaciones. En otras palabras, casi nada de lo que acontece beneficia la narración y casi todo, la información.

Walter Benjamin

En sus argumentos sobre el cine, Gilles Deleuze (2009) afirma que lo propio de la imagen-movimiento producida en el tercer mundo es ser “memoria del mundo”. Esta consideración deleuziana toma su justa medida sin tenemos en cuenta que los *Estudios de cine* aparecieron en 1984, años donde la noción de Tercer mundo hay que entenderla en los términos político-discursivos del final de la Guerra Fría y en el umbral de la emergencia de la globalización. Pero más allá de esta referencia contextual, es sugerente la idea del cine como “memoria del mundo”. La afirmación de Deleuze es una provocación que no solo califica la cualidad de la cinematografía producida en un contexto social y económico determinado que da mucho que pensar. No es gratuito que, para este filósofo, el cine documental sea la referencia de “la memoria del mundo”, como tampoco lo es la diferenciación y la valoración que hace de la estética naturalista en franca oposición con la estética realista, no solo de la literatura, sino también en cine (Deleuze, 1984, p. 119-189). En todo caso, para lo que aquí deseo desarrollar las consideraciones deleuzianas sobre el documental y la estética naturalista son un buen marco categorial sobre el que desarrollaré mis argumentos y análisis en torno a la práctica multidisciplinaria de Francis Alÿs (Bélgica, 1959), radicado en México desde mediados de la década de los noventa del siglo pasado.



La concepción de Deleuze sobre el documental como memoria del mundo está relacionado no solo con el indudable carácter antropológico y etnográfico que puede tener este género cinematográfico, sino con el tempo visual del relato de estos materiales, siempre más alargado. Respecto a la estética o el cine naturalistas, Deleuze sostiene que la cualidad crítica del naturalismo, sobre el realismo, consiste en que el primero se construye en función de la relación entre pulsión, objeto y acción sin sublimar y sobre determinar utópicamente la temática social de la marginación en función del paradigma humanista de la modernidad, algo que es más propio de la estética realista en el cine (Barrios, 2021).

Sin duda entre el naturalismo cinematográfico y el cine documental lo que se pone en juego es la consideración sobre la pretensión de verdad de la imagen y sobre la función política que esta pueda tener. La estética naturalista, desde mi perspectiva, configura onto-históricamente las condiciones de posibilidad de las prácticas artísticas y visuales del “Tercer mundo”, que si bien no son determinantes del cine y el arte en su totalidad, funciona como un fondo de significancia de buena parte de los discursos visuales de ciertas prácticas artísticas localizadas, esto hay que entenderlo en el sentido en lo que podríamos decir del Romanticismo alemán respecto a la relación entre naturaleza e historia.

En todo caso, de estas consideraciones sobre del naturalismo cinematográfico y del documental, me interesa destacar la categoría “estado de cosa” sugerida por Deleuze (2006)¹. El concepto “estado de cosa”, de origen spinozista, la introduzco aquí como una bisagra estético-ontológica que pone en perspectiva el análisis que sobre la producción de Francis Alÿs realizaré a lo largo de las siguientes páginas. Deleuze entiende la afección como la intensidad que se produce por la relación inmediata e inseparable entre la vida y el tiempo atados a la inmediatez de los acontecimientos que lejos de producir representación, lo que produce es estado de cosa.

¹ El concepto de estado de cosa en Spinoza refiere al punto de contacto entre el cuerpo y las cosas que produce una afectación que no se resuelve ni por la cosa ni por el cuerpo sino por la superficie intensiva que produce dicho encuentro.

El concepto de estado de cosa enuncia la imposibilidad de abstraer el tiempo de la vida, y si bien éste no es condición absoluta de toda práctica artística, al menos lo es de esas prácticas artísticas, dentro de las cuáles ubico la de Francis Alÿs, quien produce de manera particular un quiasmo entre el sentido y el afecto: la caída y el reanudamiento del tiempo abstracto de la historia, la sociedad y la cultura con en el tiempo concreto de los cuerpos, los objetos, las vidas y sus situaciones, es por ello que este ensayo lleva por nombre: *Trazo, distorsión, aberración*. Este anudamiento, algo en lo que abundaré en lo que sigue, Alÿs los realiza por medio de la relación estructural entre el “trazo” pictórico, la acción-intervención artística (performance) y la imagen movimiento en video y cine².

Tras más de tres décadas de producción, la diversidad de tópicos que Francis Alÿs ha abordado se antoja inabarcable. Pese a eso, pienso que no es la variedad de tópicos lo que define como un referente importante del arte contemporáneo de México y el mundo, sino una cierta operación estética que extrae de cada tópico una cierta singularidad de la relación entre tiempo (histórico, social, vital, cósmico) y vida. La particularidad de un artista suele definirse por el modo de mirar o de explorar sus relaciones con el mundo, en caso de Alÿs esta singularidad tiene que ver con “el estar a la deriva” como materia de la experiencia estética.

Si en términos narrativos, discursivos y figurativos se pudiera subsumir la producción de Francis Alÿs a géneros artísticos definidos (pintura, video y cine), pudiéramos también reconocer las temáticas generales de sus obras (la guerra, el trabajo, la precariedad social, la infancia, lo animal); sin embargo, en un registro estético más complejo y singular, es decir aquel que refiere al modo en que un significado y/o un índice se “tuerce” o inflexiona en términos de su puro devenir material, la investigación de este artista gira en torno a la relación fuerza y forma como disrupción del singular

² Imposible dar una definición cerrada sobre la práctica artística de Francis Alÿs, no es performance, no es intervención, no es video, no es pintura, lo que más la definiría sería el video arte, pero con la variable de que el registro de la acción funciona como una cualidad material irrenunciable en sus trabajos. En este sentido no hay una lírica de la toma ni un carácter experimental formalista de esta, sino una complicidad entre toma y acción-intervención que produce un cierto género de arte documento que funciona en los bordes entre realidad y fantasía, entre verdad y falsedad.



de un lugar: una cierta estética materialista late en las producciones de este artista belga³.

Si hacemos una reducción estético-artística de sus trabajos, la particularidad de las producciones de Alÿs, más allá de los contextos y los discursos sobre la especificidad del arte contemporáneo (lo procesual, lo conceptual, lo lingüístico, lo efímero, lo político, lo crítica poscolonial), elementos todos que sin duda pueden verse en su producción, lo que tendremos es una desbordamiento del límite de las arte donde se profundizan problemáticas que éste se ha planteado desde la vanguardia: la relación entre forma y tiempo, la relación entre arte y vida, entre el objeto y el concepto, entre la materia y el lenguaje.

Ya la estética adorniana y más tarde las poéticas de la posvanguardia y el arte conceptual pusieron en crisis la relación entre forma/materia y forma/contenido; sin duda redefiniendo con ello las poéticas, las estéticas y las políticas de lo artístico. No es este el lugar para exponer dichas discusiones baste con tener en cuenta que la categoría de negatividad estética de Adorno y la noción de intervención en el espacio social propia de *Situacionismo* son momentos del arte como conciencia crítica. Sin embargo, ni las vanguardias ni las posvanguardias pudieron superar la Idea de la Historia como progreso y proceso de universalización, incluso en su forma revolucionaria.

La vanguardia y la posvanguardia lograron mostrar el límite del discurso mimético del arte fundado en las viejas tradiciones figurativistas y realistas, pero no pudieron deconstruir la noción teleológica de la historia ni desmontar la falacia del concepto de civilización occidental. En otras palabras, no llegaron a problematizar con toda su

³ El concepto de fuerza refiere a la noción de flujo intensivo y el devenir como pulsión ontológica de todo lo existente. Este concepto está relacionado con los conceptos de *ergon* y *dinamis* tal y cómo los pensó la filosofía griega, conceptos que además son recurrentes y fundamentales para el pensamiento filosófico a lo largo de toda su historia. Por razones de espacio, y en virtud de tema de este texto, me limito a sugerir su sentido y a referir la importancia que este concepto tiene para la Filosofía y más recientemente para la estética.

complejidad el agujero o hiancia entre Historia y vidas que la modernidad había producido bajo la comprensión de la técnica como razón instrumental.

Es justo en la hiancia que se produce entre Historia y vidas en las utopías del arte moderno/tardo moderno, donde considero que se configuran las condiciones de posibilidad del arte que aquí llamaré “descentrado”. El arte descentrado puede ser subsumido a la categoría de hiancia en tanto que lo que éste aprovecha es lo que falta y lo que falla en la red de significantes dominantes del llamado arte contemporáneo hegemónico: aquel que resuelve su concepto en función de lógicas de lo mismo, lo otro y lo diverso desde una perspectiva jerarquizada del valor y la significación de lo artístico.

Entre las muchas fórmulas en las que Lacan describe el inconsciente está la que afirma que el inconsciente es “...lo que cojea”. La hiancia en tanto quebradura irreparable produce una cojera, y eso que cojea en el arte, lo que está en falta y siempre falla en el arte desde hace al menos dos siglos, es la relación entre el Tiempo y lo vivo. Y eso que cojea, que desvía la forma hacia su aberración y su distorsión es lo que, desde la perspectiva ontológica que aquí propongo, pulsa en la producción de Francis Alÿs⁴.

En suma: si la forma cojea es a partir de este desequilibrio y arritmia que valdría la pena preguntarnos por las prácticas descentradas del arte como prácticas aberrantes de la tensión entre tiempo y vida. Se trata de dar un vuelco hacia la relación pulsional y la incompletud simbólica en aquellos objetos y prácticas artísticas que configuran una relación distinta con el concepto de lo contemporáneo del arte. Aquí me interesa, de manera particular, analizar el modo en que Francis Alÿs activa esta hiancia entre Historia y vida, a través de en medios y momentos de su producción: la pintura, el performance, el video y el cine. Desde luego no me refiero a una cuestión evolutiva o progresiva de su trabajo, sino a una problemática de índole conceptual donde la pregunta por el medio no se resuelve ni por sus posibilidades ni por sus imposibilidades.

⁴ Con la proposición “pensamiento aberrante”, formulada por Gilles Deleuze (2005), el filósofo expresa el desvío del concepto y el pensamiento hacia la experiencia de una vida singular, algo que por principio no es propio de la filosofía pero que para este pensador supone hacer de la experiencia una fuerza que redefine la noción de Idea, ya no como un universal inteligible a la manera platónica, sino un potencia del pensamiento, algo que tiene relación con la imaginación y no con el juicio, es decir con el entendimiento.



La problematización de los distintos medios, en este artista, hay que entenderla como una investigación sobre el arte como producción de dispositivos de ensamblaje entre el tiempo, la vida y la Historia. En este contexto, este ensayo se construye a partir del modo en que Francis Alÿs entiende los medios en función de sus límites y en relación con otros medios. Entender cómo la pintura deviene en performance, éste en video y todos en cine, pero a condición de que el cine en algún punto siempre es un trazo-cámara, un trazo-línea, algo que nos lo devuelve a la pintura.

La pintura como imposibilidad y la forma como acción. La acción... devenir imagen

Cada mimo en su mutismo, como el Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. Y como en algunos viejos libros que reproducen, al lado de la portadilla, el retrato o la fotografía del autor, en cuyos rasgos enigmáticos intentamos en vano descifrar las razones y el sentido de la obra, así el gesto del autor vacila en el umbral de la obra como el exergo intratable, que pretende irónicamente poseer el inconfesable secreto.

Giorgio Agamben

El universo complejo y vasto de la producción de Francis Alÿs hace difícil poder ubicarlo en una disciplina artística determinada. Si bien es urbanista, pero jamás ejerció su profesión, gran parte de la crítica del arte lo ubica como un artista multidisciplinario, no obstante, nunca aclara a qué se refiere con el concepto de multidisciplinario. Allende de que este concepto proviene más de una discusión no saldada en el ámbito del saber universitario y funciona en una zona resbaladiza donde lo que en realidad se pone en tela de juicio es el concepto de “disciplina”, en el arte suele significar esa práctica artística que echa mano de las artes bien limitadas para producir algo que resulta de la suma de todas. Definición que sin duda es didáctica y funcional a la hora de hablar de la producción de Alÿs, pero absolutamente insuficiente. Insuficiente porque el trabajo de este artista no resulta de la adición de medios artísticos, sino del cuestionamiento de la condición de posibilidad del medio y su problematización a través de otros medios. Así no es que use la pintura y realice performances en el espacio público, sino que problematiza la condición de posibilidad de cada uno de ellos y con esto produce un tercero que pone en crisis el modo de existencia de los anteriores.

Esta operación es constante en sus producciones. Desde sus primeras piezas este artista ha trabajado en torno a estos desdibujamientos de los medios artísticos. En la pieza temprana *Set Theory. By now it doesn't matter whether you are looking at a model, a copy, or a copy of a copy*, ya se prefiguran elementos y recursos que serán constantes en su trabajo: el objeto plástico, la acción en el espacio público y el video; pero más allá de esto –algo que se irá evidenciando a lo largo de las siguientes páginas–, aquí deseo resaltar el problema que el artista pone en operación en particular en esta pieza⁵.

Como reza la leyenda que funciona de subtítulo de la obra: “A estas alturas no importa si estás mirando un modelo, una copia o una copia de una copia”. Más allá de la obviedad de que les encarga a tres copistas (rotulistas) del centro histórico de la Ciudad de México ejecutar a mayor escala una copia de la pequeña pintura que el artista pintó para esta acción, lo que se hace evidente, como cuestionamiento inicial en la obra de Alÿs, es el lugar que la pintura ocupa en el régimen visual de la modernidad industrial y mediática. Haciendo eco del concepto de reproductibilidad técnica y de pérdida del original, que ya Benjamin observará a principios del siglo XX, pero sobre todo ejecutando artísticamente la afirmación benjaminiana, la puesta en crisis de los límites de la pintura, en el caso de *Set Theory*, tiene que ver con registros que provienen del relato de la cámara. Casi al final del video, justo cuando uno de los rotulistas termina la copia de encargo del cuadro original, y en contra de lo que podríamos esperar, que es la entrega de la copia al artista, simplemente el rotulista recarga el frente de la pintura contra la pared, de tal manera que lo que queda a cuadro es la cara contraria de la lámina sobre la que se pintó la imagen. Acto seguido se ve a Alÿs entrando a su departamento y sobre la estufa recargadas las dos pequeñas pinturas originales. A contrasentido de la novela de *La obra maestra desconocida* (1831) de Balzac, Francis explora la imposibilidad de la pintura. Mientras la novela de Balzac entiende la imposibilidad del absoluto en tanto Obra maestra, Alÿs, a contrapelo y con un cierto tono paródico y de reducción al absurdo, muestra la irrelevancia de la pretensión de la

⁵ Si el lector quiere seguir las referencias visuales aquí referidas, se recomienda visitar el sitio: <https://francisalys.com>, ahí se pueden ver todos los videos, salvo el filme *Sand Lines*.



pintura de ser absoluta, cerrada, pero sobre todo verdadera y suficiente en el mundo tecnificado.

Un par de obras más recientes, quizás, me permitan abundar sobre las afirmaciones referidas unas líneas arriba. En el video de la intervención *Cut* realizada en el Museo Tamayo en 2015, Alÿs corta por la mitad con una sierra eléctrica portátil una pintura de un paisaje selvático y el muro de pladur sobre el que está colgada en el museo. Aquí no importa tanto la pintura como el hecho de intervenirla con la sierra y con el modo en que los *camera-men* encuadran la acción. La relación entre la sierra eléctrica y la pintura es una metonimia de la tala de la selva, y al mismo tiempo una demostración de la violencia imaginaria del género pictórico “Paisaje”. Paisaje y tala, naturaleza y técnica actualizan la memoria de la violencia colonial.

Un poco en el mismo sentido, el video *Color Matching* muestra el absurdo de la pintura, pero ahora por su condición de imposibilidad histórico-política. El video se graba en la línea de batalla en Mosul, Iraq. En lo visual la composición es simple: una toma fija donde la profundidad de campo la producen los elementos que aparecen a cuadro; en un primerísimo plano se ven las manos del pintor, suponemos que de Alÿs, sosteniendo con una mano una superficie para pintar (lienzo, papel, etc.) y con la otra mano un pincel. La cámara filma las pinceladas del pintor por medio de las cuales busca figurar o representar lo que le aparece en el paisaje. En el segundo y el tercer plano se ven dos tanques de guerra que resguardan una línea, quizá de batalla, quizá frontera.

A la manera del espejo en las *Meninas* de Velázquez —el encuadre como un lienzo dentro el lienzo sobre el cual el pintor pinta sus modelos mismos que permanecen ocultos—, el *camara-men* graba la imposibilidad del pintor de pintar lo que mira: la pintura imposible. Así, lo que nos muestra Alÿs no solo son los lugares que la pintura produce como historia de la mirada, sino también “demuestra” la imposibilidad de la mimesis a la hora de buscar la relación entre verdad y representación en el arte contemporáneo y su horizonte caótico de existencia.

Acaso por ello sus estrategias, al menos aquellas en las que recurre a la pintura, se definen por el desbordamiento del medio hacia registros más inmediatos de la experiencia que siempre ponen en vilo el valor mimético del arte y efectúan la fuerza como potencia estético-disruptiva. Llegados a este punto, es factible entonces afirmar

que la afección como estado de cosa en el trabajo de Francis tiene un punto de inflexión fundamental en la resignificación de los principios de la pintura: se trata de producir desde la plástica contra la plástica un devenir imperceptible en torno a la función y el valor del objeto-fetichismo pintura. No es un dato irrelevante que la presencia de la pintura en la producción de Francis Alÿs aparezca en el contexto del arte de proceso, del performance. La pintura es puesta en crisis, no para anunciar o reafirmar las tesis de su muerte, sino más bien está pensada como un desvío del objeto artístico por antonomasia (la pintura) de la modernidad y subsumirla en lógicas violentas del devenir abstracto de la globalización. No solo importa que la pintura sea mercancía, sino que en su particular fantasmagoría y fetichización, toda vez que carece de importancia si es copia o no y que su principio fundamental es desfondado (la mimesis), su condición de posibilidad es su imposibilidad.

Esta refuncionalización de la pintura es particularmente significativa para entender la matriz conceptual del trabajo de Alÿs. Si la pintura aparece imposible ¿cómo pensar, resignificar y refuncionalizar el color, el dibujo o el trazo en tanto substancias que dé razón de ser *ontológica* a la pintura? ¿Las condiciones ensimismadas de la pintura pueden aún generar el momento crítico y autoreflexivo del arte?

Según la más fundamental teoría de la pintura, los tres elementos necesarios para que algo pueda ser considerado pintura son el color, el dibujo y el trazo. Pero ¿qué sucede cuándo estos mínimos de la pintura son introducidos en devenir propio del performance y la imagen-movimiento? Esto es una constante que este artista ha explorado en su trabajo, constante que va del video como registro, al video como medio estético performativo y llega el cine como cuasi-síntesis donde su producción arriesga por anudar la imagen-performance con la imagen-relato.

Acción entonces imagen... Imagen-movimiento

Un poco a la mitad entre el performance, la acción, la intervención; un poco a la mitad entre la pintura, el video y la escultura, la práctica artística de Alÿs habrá que pensarla como interrupción en el continuo de lo existente por su *conatus*, en el sentido en que Spinoza lo entiende en su *Ética* (1975), es decir como el modo en que algo *insiste* en su



existencia⁶. Sus piezas son prácticas contextuales donde las acciones que se llevan a cabo visibilizan los órdenes de invisibilidad de los lugares donde se producen. Nunca hay factores extraños, sino cotidianidades que se parodian a sí mismas. Parodias en tanto que lo que se activa en ellos es una separación entre acción, intención y finalidad, produciendo con ello un “espacio contiguo” que rompe, pero no separa la unidad entre acción y objeto, liberando la fuerza o esfuerzo de su finalidad (Agamben, 2005).

Así el impulso de un auto en *El ensayo (The Rehearsal)*, que no alcanza la cúspide de una calle. No solo muestra la impotencia de la máquina sino la imposibilidad de que el “progreso” encuentre su correspondencia formal y figurativa entre máquina y urbanismo, haciendo con ello del paisaje una imposibilidad simbólica. Esto es una parodia justo porque la promesa del auto es subir la calle empinada, pero su esfuerzo infructuoso fractura las relaciones entre forma y movimiento produciendo una especie de contra naturaleza de la relación, una suerte de “aberración” de la relación, una parodia de la modernidad urbana. Es en esta hiancia donde el sistema de correspondencias entre objetos y situaciones cojean.

En este sentido es que el talante de las producciones de Francis Alÿs se explica por un entramado entre acción, objeto y lugar donde se traba una singularidad o acontecimiento, el cual produce una afectación al registro simbólico/imaginario del espacio. En la medida en que la materia prima de la producción artística de Alÿs es el desplazamiento de su cuerpo con sus herramientas en el espacio y que su cuerpo hace las veces de vector que traza y diferencia superficies y planos intensivos, lo que produce son cualidades dinámicas, energéticas y pulsionales entre la situación, la acción y la cosa, que en tanto paródicas, muestran una falla en la relación entre forma y tiempo: un falla estructural en la utopía misma del arte moderno y tardo moderno.

Sin embargo, en esto hay que ser cautelosos respecto a reducir estos gestos artísticos de Francis Alÿs a exotizaciones estéticas del otro. La parodia como medio de enunciación de la incongruencia entre *conatus* y existencia no es un asunto que este

⁶ El concepto de *conatus* proviene de Spinoza y lo define como el modo en que algo *insiste* en su existencia (1975).

artista belga inscriba solo en el afuera de la modernidad capitalista. Más bien lo que habría que considerar es que su experiencia inicial como artista en México (en el “Tercer mundo”) le permite explorar distintos devenires históricos, sociales y políticos de la relación entre existencia y *conatus*. No solo en el video *El ensayo (The Rehearsal)* esto se hace evidente, sino también en otras dos acciones grabadas que me parecen fundamentales para mostrar el modo en que un cierto principio estético de este artista es una potencia de forma donde se efectúa una singularización artística entre afecto y objeto, entre existencia y *conatus*.

El video *VW Beetle* retoma el motivo del VolksWagen. Este sedan estropeado, Alÿs lo empuja a lo largo de distintas calles de una ciudad alemana en un día lluvioso ante la actitud indiferente de automovilistas y transeúntes. ¿Qué activa del paisaje social esta interrupción en el tráfico de una ciudad, Wolfsburg, donde un desperfecto así no debería suceder jamás? ¿Cómo interpretar la indiferencia de los conductores y los caminantes urbanos? En el lado opuesto del esfuerzo y su falla, aquí la indiferencia de los otros son también una forma de la relación entre *conatus* y existencia, son un estado de cosa, pero con la diferencia de que aquí el afecto como relación a objeto muestra una cierta singularidad de lo social en la vida de las ciudades europeas: el pathos de la equivalencia vital entre norma, indiferencia y tedio.

En el video *Fitzroy Square* el mínimo de una acción estéticamente localizada corresponde al máximo de intensidad. Se trata de una acción donde Alÿs camina alrededor de un parque cercado por una reja de hierro forjado, en su mano derecha el artista porta una batuca de batería que le permite ir tocando, a veces deslizándola sobre las rejas, de tal manera que lo que se produce es una suerte de pieza sonora consistente en ir componiendo distintos ritmos y secuencias que se desprenden del contacto entre la batuca y el enrejado. De manera inesperada, casi al final del video, aparece a cuadro una anciana que se aproxima en sentido contrario al caminar de Francis. La anciana requiere sostenerse de los barrotes para poder caminar. Aquí el detalle: Francis se ve obligado a suspender su ejecución y abrirse para dar paso a que la anciana pueda proseguir su andar. Sin duda lo que esto produce a nivel narrativo es un silencio en la imagen y una interrupción de la acción del artista, pero más complejo aún: lo que produce es un hiato en el tiempo, entre el ritmo y la imagen, los cuales un momento antes han construido una situación íntima entre la ciudad, la cadencia metálica del



sonido y el ritmo del paseante. Así, en este contexto la interrupción que trae consigo el paso lerdito de la anciana sobre el ritmo de la acción, produce una hiancia entre el tiempo y el espacio, entre la vejez y la ciudad. La belleza y la armonía, la perfección petrificada de un rincón de Londres es quebrada por la forma agotada del tiempo. Innegable esta hiancia entre vejez y ciudad donde el *conatus* se efectúa por el silencio como crueldad de la ciudad sobre el cuerpo. ¿Acaso una ética de la imaginación? Se trata de una parodia seria, pues se renuncia a la representación literal de su objeto (Agamben, 2005). A saber: la relación entre contemporaneidad y vejez, que como bien sabemos es un asunto mayor en las sociedades europeas.

En suma, lo que he querido mostrar a través del análisis de estos tres registros de distintos lugares de emplazamiento de las acciones, es lo que a mi juicio es el impulso estético fundamental en el trabajo de Alÿs, el *conatus*, y lo que esto produce en términos de afectación/afección como estado de cosa. Pero aún más, he querido mostrar cómo este estado de cosa está trabado con el medio, algo que produce el índice estético-histórico en las producciones de este artista. En otras palabras, ahí donde el esfuerzo por mínimo que sea produce el máximo de intensidad y este máximo de intensidad está anudado con su *relación a objeto* (su historicidad y su politicidad en términos materiales), encuentro las condiciones estéticas mínimas de la producción de Francis Alÿs.

Esto quizá se hace evidente y muestra su radicalidad en la pieza *The Green Line*, en esta Alÿs explora el trazo como índice y concepto. A partir de una estrategia que le es común a buena parte de sus piezas, la “camita de artista” (*La flânerie*), el artista interviene con colores-líneas ciertos lugares del poder, haciendo de los recursos formales y materiales mínimos de la pintura, líneas de fuerza imperceptibles del conflicto que subyace en los distintos modos del orden establecido. El recorrido que hace Alÿs a lo largo de toda la *Línea verde*⁷ con una lata de pintura color turquesa, trastoca, pero sobre todo reinscribe el índice de un conflicto no resuelto. Se trata de una pieza compleja que disemina y hace rizoma entre acción, lugar y tensión a la hora que la línea-color se mueve entre el

⁷ La línea verde es la demarcación que se estableció sobre un mapa después del armisticio árabe-israelí de 1949, el cual nunca se llegó a formalizar política y jurídicamente. No es una frontera, no es una jurisdicción, es un trazo que en su indefinición da cuenta de la historia del conflicto árabe-israelí.

equivoco del gesto artístico, la división de facto al interior de Jerusalén y el imaginario de una zona frágil, arbitraria, cuya cualidad fundamental es ser pura potencia de conflicto. De nuevo, el mínimo dice el máximo y la materia fundamental de la pintura (el color) deja de ser un mero recurso para convertirse en una idea, al menos una cierta idea que señala la historia de una violencia moderna.

Es por medio de estas inflexiones de los elementos formales como signos en fuga y potencias donde se configuran las condiciones de posibilidad artísticas de lo político en Francis Aljys. En la medida en que un mismo gesto y un mismo recurso formal (la línea-trazo) es relocalizado y refuncionalizado en lugares específicos, el recurso formal deja de ser un medio meramente plástico y se convierte en el hiato a partir del cual dos cadenas de significantes/significados (acción-trazo/lugar-límite) que corren paralelas, se intercambian y producen formas singulares de anudamiento entre la forma, lo vital y la Historia, donde cada vez este hiato urde un intercambio entre significados y significantes, urde una forma diferenciada de la afecciones geostéticamente localizadas.

En este contexto considero reduccionista circunscribir el trabajo de Aljys solo a la función mimética de representar la “otredad cultural” o la precariedad vital de ciertas sociedades. Antes bien pienso que lo que su trabajo captura son los modos del *conatus* en la modernidad globalizada y con ello los diferenciales histórico-vitales que produce.

En este sentido, quizá la acción donde esto se muestra en toda su inminencia es el video-performance *Tornado*. La relación entre potencia de la naturaleza, cuerpo de artista y cámara lo que producen es una inminencia que organiza y desorganiza las relaciones entre fuerza (tornado), cuerpo (artista) y medio (cámara) al punto donde lo que importa es la toma como superficie intensiva donde se indistinguen la cosa, de la acción y esta de la afección. La toma es el afecto y más aún, la afección ya no está en la relación a objeto, sino que la toma es pura superficie de afección asignificante.

Aquí el *conatus* actualiza una relación de afección pura entre *physis* y *dynamis*. En una muy buena medida, esta acción de Aljys sintetiza la materia artística de su trabajo: como si una potencia inmanente de la materia fuera lo que intenta “capturar” en sus distintos devenires. Además, cabe reconocer que, en tanto potencia, su actualización no consiste en una figuración sino en trazos y fugas de líneas de fuerza.



Desde la perspectiva de análisis que propongo aquí, sugiero entonces que la producción de Alÿs es factible de ser leída a partir de cortes y sustratos que son atravesados por vectores de fuerza que se diferencian y se singularizan en función de medios espaciotemporales específicos. El trabajo de este artista se soporta sobre distintos sustratos de significación y de sentido, pero dichos sustratos son singularizaciones históricas y sociales reconocibles, que a su vez se sostienen sobre un campo de afección indeterminada o pura. Acaso por ello acciones como *El ensayo* y *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making somethings leads to nothing)*, son tan relevantes en su trabajo: en la nimiedad de la acción se pone en juego un máximo de tensión sin finalidad, al punto que estas acciones muestran la imposibilidad o el absurdo de su desenlace. Subir una calle empinada y de terracería en un viejo Volkswagen y no lograrlo, empujar un enorme bloque de hielo por el Centro Histórico de la Ciudad de México para nada o cruzar Jerusalén violentando el imaginario de un límite impuesto, si bien pueden ser interpretados conforme a varios niveles de significación, lo cierto es que la condición estética de esas acciones en primera instancia, y ante todo, son puro campo de inmanencia que se produce entre la situación y la acción, acciones que además no responden a la lógica de la causalidad.

La materia ontológica a partir de la cual trabaja Francis Alÿs es el *conatus*. En términos filosóficos, si la existencia mienta el acto y se expresa en presente (la existencia es), el *conatus*, por su parte, refiere a la fuerza o el impulso que produce la tensión interna de la acción o el *esfuerzo* de un ser por persistir en su ser. Justo este *conatus* o insistencia es lo que yo definiría como la afección estética en el arte de Francis Alÿs. Es por ello también que considero que, en el video-performance *Tornado*, Alÿs pone en juego de manera inminente la correspondencia entre acción e imagen-movimiento: hay un campo de inmanencia, de fuerza donde imagen y movimiento devienen en superficie intensiva o imagen-movimiento pura, la acción es imagen... es video y más tarde cine.

El video: potencia y afecto

Una vez que he intentado evidenciar la estructura ontoestética que opera en las acciones-intervenciones de Francis Alÿs, es pertinente introducir una consideración respecto el medio a través del cual se configura la superficie intensiva como plano de inscripción de la significancia en sus trabajos. El video y el cine —la imagen-

movimiento— no son un mero recurso técnico en su trabajo, sino el medio de efectucción donde se pone en operación su obra.

Si bien pudiera parecer que el video es utilizado solo como medio de registro de las acciones-intervenciones, visto en perspectiva se puede afirmar que la resolución final de sus producciones está en la exploración estética de sus acciones en la imagen-movimiento. Aunque la afirmación anterior puede parecer una obviedad, sin embargo, el uso que hace del medio tiene una función paradójica respecto al límite entre su potencial lírico y su potencial narrativo documental. Esta paradoja la observo en dos características que tiene la imagen movimiento en Francis Alÿs: en el uso del plano medio, como recurso formal mínimo que tiene pretensión de objetividad y en el movimiento libre intensivo de la cámara sobre las acciones y los motivos de las tomas: registro e intensidad se ponen en juego. Pero no se trata de dos elementos que podamos considerar de manera autónoma, más bien se trata del juego de superficies que no se explican solo por la imagen-registro y la imagen-devenir, ni del dilema que esto pudiera plantear, sino por el punto donde la cámara actualiza la relaciones entre las potencias del mirar y el movimiento. En este sentido la tensión que se produce entre pretensión de objetividad del plano y el devenir imagen de la acción hacen de la imagen-movimiento una superficie intensiva. Entre acción y el registro de esta, la imagen movimiento deviene en estado de cosa: ni encuadre ni objeto, solo imagen afección.

Es sabido que una de las diferencias fundamentales del trabajo entre artistas plásticos y cineastas respecto a la imagen movimiento, es que el primero tiene más libertad en el manejo de la cámara y de la función semiótica y narrativa que tiene los distintos tipos de toma, encuadre y montaje. Mientras para el cine tales elementos están más codificados, son más legibles en función de una cierta gramática de la imagen-movimiento, la cual se basa en cierta analogía con la motricidad y la gestualidad del cuerpo humano, sobre todo del rostro; no así el videoarte el cual, históricamente, ha sido más experimental: las relaciones entre encuadre, toma y montaje son más libres (líricas) y la narrativa causalista y sensoromotriz no es un analogado necesario que se requiera en el video arte⁸.

⁸ Innegable también que estas cualidades técnico-estéticas que el video ha podido explorar —entre otras cosas porque es más accesible en términos costos de producción y de recursos humanos— en principio fueron



Esta diferencia busca generar un marco de referencia mínima a partir del cual me interesa abordar la función que tiene el video en la obra de Francis Alÿs. Si bien es cierto, como lo sugería líneas más arriba, que sus videos en principio pareciera que son exógenos a las acciones que el artista realiza o dirige, lo cierto, al menos desde mi punto de vista, es que esta cualidad de registro tiene una función estética y artística en sus trabajos, que justo lo que hacen es colocar la imagen en un punto intermedio entre la tensión entre falsedad y realidad, o para decirlo con Deleuze (2018), las imágenes son cadenas de falsarios que configuran condiciones de posibilidad de lo real, potencias de pensamiento o imaginación (p. 11-68).

En términos cinematográficos, los videos de Alÿs no tienen mayor complejidad en lo que respecta la relación entre toma, encuadre y montaje. Están contruidos a partir de tomas de medio plano, mismas que determinan las relaciones entre encuadres, otros tipos de toma y montaje. Sin embargo, esta aparente simpleza se ve ampliamente superada por la función intensiva y temporal que tiene el manejo de este plano en sus trabajos.

En teoría del cine, en términos generales, la toma de medio plano tiene la función de relacionar una intención con una finalidad a través de la acción, es decir que, en el sentido de la poética de Aristóteles, el medio plano equivale a la distensión de la trama, es punto de intelección del tiempo vía las acciones y producción de la situación en la que se desarrolla el ánimo o el conflicto del personaje o de los personajes. Sin embargo, en el Neorrealismo italiano y la Nouvelle vague el medio plano funciona como un registro puro de la imagen que no está anudado a la relación entre intención (toma subjetiva o primer plano) y situación o contexto (gran plano); antes bien, con estas dos escuelas de cine, la cámara deviene en una toma indirecta libre, es decir, se desliza sobre sus objetivos sin que su movimiento esté determinado por estos.

exploradas por importantes directores de cine del siglo XX: Cassavetes, Antonioni y Resnais; Herzog y Godard, quienes hasta la fecha continúan realizando cine.

Este recurso es potenciado en los trabajos de video de Alÿs de manera muy importante: la toma de medio plano, en tanto indirecta libre, es sincrónica con la acción que captura, pero con la particularidad de que en sus trabajos la acción (empujar un hielo, caminar con unos zapatos imantados, hacer rodar un carrito de cine por calles de terracería de algún lugar, levantar una montaña de arena en la playa o simplemente mover una montaña) es inútil, no tiene finalidad alguna. Así, en la medida en que el medio plano coincide con una acción inútil y sin finalidad, lo que se produce es una afección pura de lo que sucede en y como imagen. La peculiaridad de este manejo sincrónico entre imagen-movimiento y acción inútil determina la intensidad y la “significación” visual de sus videos. Si hemos de estar de acuerdo con que la toma y el encuadre en este artista tiene la función cuasi-objetiva de documentar, y que lo que documenta es una suerte de acción sin intención ni finalidad sino solo su devenir, entonces lo que tenemos es que la potencia de la imagen consistente en producir un retro-traimiento de la afección al lugar: ¿quizá una política estética del acontecimiento?

En otras palabras, el hecho de que el artista pueda empujar un hielo por el centro de la Ciudad de México (*Paradox of Praxis I*) o que patee un balón de fútbol del día a la noche por las calles de Ciudad Juárez (*Paradox of Praxis 5*), hace de la acción inútil una potencia destituyente de los imaginarios socioculturales a los que estos hacen referencia.

No se trata de contar algo y menos aún de discurrir sobre algo: la precariedad del trabajo, la violencia del feminicidio en Ciudad Juárez o sobre el tema de las guerras y los conflictos sociales en Medio Oriente o Latinoamérica, sino más bien de producir una cadena de afecciones inútiles, que en su repetición muestran el sin sentido como condición de la realidad. Arte de la paradoja, la relación estructural entre el plano medio y la acción inútil, vistos en el universo de la producción de Francis Alÿs, bien pueden ser pensados como un devenir intensivo que va configurando planos y superficies de afección de la relación entre el poder y la potencia⁹, donde el índice del poder para Alÿs siempre es de la Modernidad y sus emplazamientos, mientras la potencia refiere a la

⁹ La diferencia conceptual entre poder y potencia es que el primero instrumentaliza la fuerza, mientras que la segunda permanece como indeterminación y condición de posibilidad de la relación entre forma y fuerza, por ende, la primera requiere simbolización, la segunda consiste en fugarse de lo simbólico.



singularidad de una fuerza que insiste (inmanencia) para producir una deriva aberrante de la lógica de la modernidad.

La compulsión de repetición suele leerse como pulsión de muerte, sin embargo, en los trabajos de Alÿs la compulsión configura una cualidad distinta que tiene que ver con la parodia. Si la parodia lo que pone en juego es la aberración de la forma gracias a un elemento incongruente y produce un desvío hacia el sin sentido, en los videos de Alÿs la relación estructural entre la toma de medio plano con pretensión de objetividad y registro, y la acción inútil producen un “lugar contiguo”, una indefinición, o mejor aún un titubeo, un coqueo del sentido, un principio de incertidumbre en la representación.

Historia e historias. Infancia e imaginación

[...] la fábula, o sea algo que se puede contar, y no el misterio, sobre el que se debe callar contiene la verdad de la infancia como dimensión original del hombre. Pues el hombre de la fábula se libera de la obligación misteriosa del silencio transformándolo en encantamiento... En efecto, puede decirse que la fábula es el lugar donde, mediante la inversión de las categorías boca cerrada /boca abierta, pura lengua/infancia, hombre y naturaleza intercambian sus papeles antes de volver a encontrar cada cual su propio sitio en la historia.

Giorgio Agamben.

Dos motivos son constantes en la obra de Francis Alÿs, la infancia y lo animal. Sin duda estos dos “vivos” en la Historia del arte y de la Filosofía han ocupado un lugar fundamental. Recordemos que para los cínicos el perro era una de sus metonimias fundamentales o que para el averroísmo el niño era la expresión del intelecto en potencia. Lo cierto es que más allá de las metonimias o las alegorías que los niños o los perros han inspirado, incluso, más allá del afecto que el niño y el perro pueden haber despertado en la literatura, las artes escénicas o el cine, la Infancia y el Perro han sido motivo de representación y de pensamiento por la suerte de interregno que producen entre el *logos* y el *zoe*. Interregno que a diferencia de otros ya prescritos por la Humanidad como anormales: el idiota, el poseído, la bruja, el delincuente, el loco; los perros y los niños son refractarios a la lógica binaria de la separación, a la administración

y la diferenciación entre la vida y lo humano, justo porque se definen por una anterioridad al orden de la representación.

El perro tiene una peculiaridad que ya en la Grecia antigua los filósofos cínicos le reconocían: al cohabitar con lo humano ponían en vilo la relación entre el instinto y la razón; una peculiaridad que la cultura occidental cristiana también reconocía. Recordemos la presencia de los perros en la pintura y el grabado barrocos, incluso en el cine el can ha sido protagonista importante de esta relación. El perro es una suerte de banido (bandido) que está fuera de la ley, pero vive en el espacio de la ley.

En términos ontológicos el perro habita en el interregno, los perros son una suerte de pulsión fundamental donde la lógica de la representación se rompe, pero no se separa: los perros son cesura de las relaciones entre lo social y lo animal. El hambre, el sexo, el juego, el descanso son un quiasmo entre el *zoe* y el *ethos*. Quiasmo que ha sido sublimado por la cultura occidental en nombre de la humanidad y su patético epitome discursivo llamado humanismo. Sin embargo, más acá de esta sublimación, de esta separación artificial, lo animal o lo vivo, al menos desde la segunda mitad del siglo XX ocupa un lugar fundamental en el arte y la filosofía.

En todo caso, el motivo de lo animal es central en el trabajo de Francis Alÿs. En particular los perros son protagonistas importantes. En la serie de fotografías *Historia del negrito*, el diaporama *Durmientes* y el video *El gringo* ha abordado la relación entre instinto y espacio. De entre las muchas observaciones que se pudieran hacer sobre estos trabajos, aquí me importa subrayar aquella donde la cámara se emplaza en función del punto de vista del animal (casi a ras del suelo). Son tomas donde lo que manda es la pulsión del animal y con ello una construcción del lugar en que se cambian las relaciones de escala y proporción del entorno. Esto es particularmente claro en el video *El gringo* donde, literalmente, la cámara es un devenir animal: no es un movimiento de acción y sentido, sino un movimiento-pulsión (Deleuze & Guattari, 2002).

Si el animal ocupa un lugar de precedencia ontológica que le permita a Francis Alÿs trabajar sobre sustratos fundamentales de la potencia y de la fuerza que no se resuelven por el esfuerzo inútil —tal y como lo hace en piezas donde el actuar humano es el protagonista—, sino más bien por el impulso mismo, hay otro sustrato en la



producción de este artista que no tiene que ver con la precedencia de lo vivo ni con la reducción al absurdo de la acción: el de la infancia y el juego.

Sand Lines, the story of History es una película donde todas las cifras estéticas que Francis Alÿs ha ido poniendo en operación a través de tres décadas de trabajo: la acción sin intención, el gasto sin producción o producto, la fuerza sin objeto y el juego sin competencia toman forma de relato. *Sands Lines...* es el primer filme que este artista realiza donde se aborda la Historia de Iraq contada por un sinfín de parlanchines que actualizan la Historia de su país. Como lo dice la sinopsis de la película: “Los niños de un pueblo de montaña cerca de Mosul recrean un siglo de historia iraquí, desde el acuerdo secreto de Sykes / Picot firmado en 1916 hasta el reino del terror establecido por el Estado Islámico en 2016. Los niños revisan su pasado para comprender su presente.”

¿Qué puede significar que “los niños revisen su pasado para comprender su presente”?
¿Qué puede significar reactualizar la Historia de un pueblo cuando esta Historia es contada desde un punto de inflexión del tiempo y la conciencia llamado infancia, y en un vértice donde memoria e historia no coinciden?

Más allá de la Historia de Iraq durante el siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI¹⁰, lo que para este ensayo importa es el punto de inflexión estético-poético que Alÿs hace de la Historia de Iraq. Ya el mismo subtítulo de la película lo sugiere *Sands Lines, the Story of History* (La historia de la Historia o si se quiere el relato de la Historia), afirma una intención que atravesará todo el filme. Se trata del relato que unos niños cuentan/actúan sobre lo que a su entender es su País identificado con su pueblo. Esta desproporción entre territorio y lugar puede ser pensada conforme a la idea de espacio contiguo al que me referí líneas más arriba, un interregno donde la imaginación infantil fabula la Historia de su país.

¹⁰ Esta Historia, subsumida en la categoría de la Historia universal o Historia Occidental, se puede categorizar conforme a bloques de la lógica de la violencia modernizadora. Primero, como el momento de la colonización industrial europea que convirtió el mundo en un resto; segundo, en la fundación de Estados nacionales modernos periféricos y su función estratégica de éstos en la tensión entre el capitalismo y el socialismo propio de la Guerra fría; finalmente, en la Guerra del terror (el terrorismo en el caso de Iraq) como lógica de expansión neoliberal capitalista.

Sands lines... es un “cuento” sobre la violencia colonial y poscolonial de la que Iraq ha sido objeto por parte de Occidente. Es un cuento no porque sea mentira, sino porque al seguir este género, lo que introduce es un principio narrativo fundamental: una dimensión del tiempo que reconduce la experiencia al sentido de un comienzo, en los que la mera vida y la imaginación funcionan como principios ético-estéticos de un tiempo anterior a la Historia

Una suerte de desfondamiento del origen y del lugar: “Hubo alguna vez un tiempo... una tierra donde no había principio ni fin ni aquí ni allá, una tierra de cualquiera... Los habitantes de esa tierra se movían de horizonte en horizonte...”¹¹. Tiempo sin memoria y lugar sin territorio no son otra cosa que el desierto antes de sus líneas, el desierto como superficie afectiva de pueblos pastores. Es sobre esta “pizarra blanca” que se despliega la Historia de Iraq fabulada por niños que habitan en su pueblo.

¿Cómo interpretar este dilema entre una Historia que para ser comprendida debe narrarse como cuento y cómo entender que este cuento titulado *Sands Lines* es una Historia que narra quién no tiene memoria, quién no tiene Historia? ¿Cómo entender, para decirlo con una fórmula agambeniana, la relación entre Infancia e Historia?

La historia del filme se desarrolla, tal y como lo hace Alÿs en todos sus videos, en el limbo entre el documental, la ficción y la imagen-poesía. Dicho limbo se plantea en tres registros: uno cuasi objetivo donde la cámara y la narración salen y entran de la ficción y de la acción por momentos para mostrar el lugar consciente de enunciación desde donde se cuenta la historia; un segundo registro, francamente visual, que tiene que ver con el desdibujamiento de la correspondencia entre lugar y territorio, algo que está relacionado con la paradoja que sugiere el propio título de la película y con el recurso de la toma en plano abierto, en la que el desierto no se emplaza como profundidad campo, sino como pantalla y superficie; y un tercer registro que se configura a través de la relación entre imaginación, juego, afección y cuento como algo que está vinculado con la actuación/juego de los niños, con los animales (perros, cabras, borregos y un burro) como afecciones puras, con la introducción de títeres en el relato del film como

¹¹ Narración en *off* al inicio del filme *Sands Lines, the story of History* de Francis Alÿs.



representación dentro de la representación, elementos que permiten producir una sutil metáfora a las luchas de poder y de intereses de los países occidentales en el Medio Oriente y los medios que ha utilizado para lograrlo; esto evoca cierta referencia al grabado del autómatas y el enano que mueven la tabla de ajedrez en la Tesis uno del concepto de la Historia en Benjamin (2008, p. 305).

La potencia expresiva de este filme descansa en su poética visual. *Sand Lines* está construida a partir del emplazamiento horizontal de la cámara sobre el desierto, algo que no se trata solo de un engaño al ojo sino de la desterritorialización-reterritorialización del paisaje. Así, los desdibujamientos de la profundidad funcionan como una indeterminación del espacio que solo se define por los cuerpos que lo cruzan o recorren. Sobre planos semi abiertos y a través de la voz en *off*, la trama de la película se desarrolla a través de cuatro recursos visuales: el primero, el transitar de dos niñas que cantan el “había una vez...”; segundo, a través de dos personajes un inglés y otro francés, encarnados por dos niños; tercero, el uso de títeres que representan las luchas internas entre los distintos regímenes de gobierno en la Historia de Iraq; y el cuarto, la reiterada referencia al juego infantil del salto de burro como intención-afección de la narrativa visual del filme. En su nivel estético, tanto el juego infantil como la presencia de los animales pueden ser considerados como trazos o líneas de fuerza sobre los que se tensan el registro narrativo y discursivo de la película, siempre en el punto donde la distancia entre la pulsión y la representación se explican por el torbellino que construyen. Tal como pasa en *Tornado*, aquí es la turba animal e infantil la que se encarga de darnos el tono y la afección en el filme.

Si bien estos elementos permiten hacerse una imagen aproximada de qué trata la película y cuáles son los elementos dramáticos y visuales de los que se vale, su posibilidad estética se explica por el modo en que, sobre una superficie, un gran plano abierto que engaña a la propia profundidad de campo, irrumpe el relato, el juego y la fantasía para operar una crítica, no solo a la colonización, sino al concepto de tiempo único, el concepto de “La Historia”.

Basta un plano secuencia-fijo al principio para que el filme le plantee al espectador un índice de tiempo y sentido basado en el cruce en el camino entre cabras y borregos, entre habitantes del desierto desde un “tiempo infinto”, para mostrar que el desierto

en principio no tiene líneas y que cuando las tiene estas se relacionan con una versión única de la Historia de la civilización que en tanto única también es Historia de la violencia. Si hay una historia de la Historia, la infancia es una categoría no de la Historia, sino de una historia de lo porvenir o si se quiere de la imaginación histórica. Y esto porque la infancia no tiene memoria o apenas la tiene; entonces, contar la historia desde aquí significa habitar el orden de lo posible.

Para decirlo de mejor manera, me gustaría terminar con esta cita de Giorgio Agamben (2001): “Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, es la experiencia” (p. 70).

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2001). *Historia e infancia*. Adriana Hidalgo Editora
- Barrios, J. L. (2021). La forma y la infancia: negatividad y afección en Theodor Adorno y Gilles Deleuze (El naturalismo como potencia crítica-estética a la categoría de representación). *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 53 (150), 312-343. <https://doi.org/10.48102/rdf.v53i150.86>
- Benjamin, W (2018). El narrador. En *Iluminaciones*. Taurus.
- Deleuze, G. (2018). *Seminario de cine III, Las potencias de lo falso*. Cactus.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus.
- Deleuze, G. (2006). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Deleuze, G. (2005). *La lógica del sentido*. Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Spinoza, B. (1975). *Ética*. Aguilar.