



BEHAVIOR

Nota de edición

La selección de textos y citas que componen esta publicación posee como objetivo confrontar el proyecto *Behavior* de Andrea Nacach con algunas especulaciones ensayísticas que, desde diferentes perspectivas y a partir de territorios distintos (teatro, sociología, literatura y filosofía), han venido reflexionando recientemente acerca de los llamados procesos de *bestialización* que afectan a las sociedades contemporáneas.

Andrea Nacach. *Behavior*

Compuesta por una instalación audiovisual con cinco proyecciones distintas, *Behavior* es una suerte de antología de relatos metafóricos que se superponen y se matizan entre sí; una fábula caótica y coral donde cada episodio tiene como protagonista simbólico a un animal diferente (una pareja de elefantes, un león, dos pájaros, un perro y una rata). Así, las sucesivas secuencias, más que construirse a partir de un guión narrativo previo, se presentan como fragmentos fortuitos, residuos visuales aprisionados en un bucle reiterativo, que parecen extraídos del vagabundeo de la mirada y de su imprevisible detenimiento en unos fenómenos sin aparente trascendencia. Precisamente, esta observación insistente y hasta cierto punto congelada sobre lo anecdótico actúa, en este trabajo, como una forma de desenmascaramiento, como un modo de señalar elementos inadvertidos que progresivamente, a medida que se desarrolla cada acción, van dejando de ser secundarios y se convierten en primordiales.

El título del proyecto, *Behavior* (comportamiento), ofrece de manera voluntaria unas claves de interpretación abiertas y ambivalentes, las cuales permiten trazar paralelismos con aspectos psicológicos, sociales, políticos o antropológicos relacionados con ciertos arquetipos del comportamiento humano. Sin embargo, esta ambigüedad no aparece en el trabajo inmediatamente, sino después de una observación más atenta, después de habernos familiarizado con los personajes, con sus actitudes y con sus reacciones. De ahí, de ese reconocimiento, surge entonces otro tipo de lectura, irónica y punzante, que extrae cada una de las escenas de la simple contemplación naturalista —en el sentido zoológico del término—, transformándolas en imágenes voyeuristas que, al intentar ser decodificadas, nos suscitan incomprensibles sentimientos de identificación, culpa, hilaridad, tristeza o asfixia.

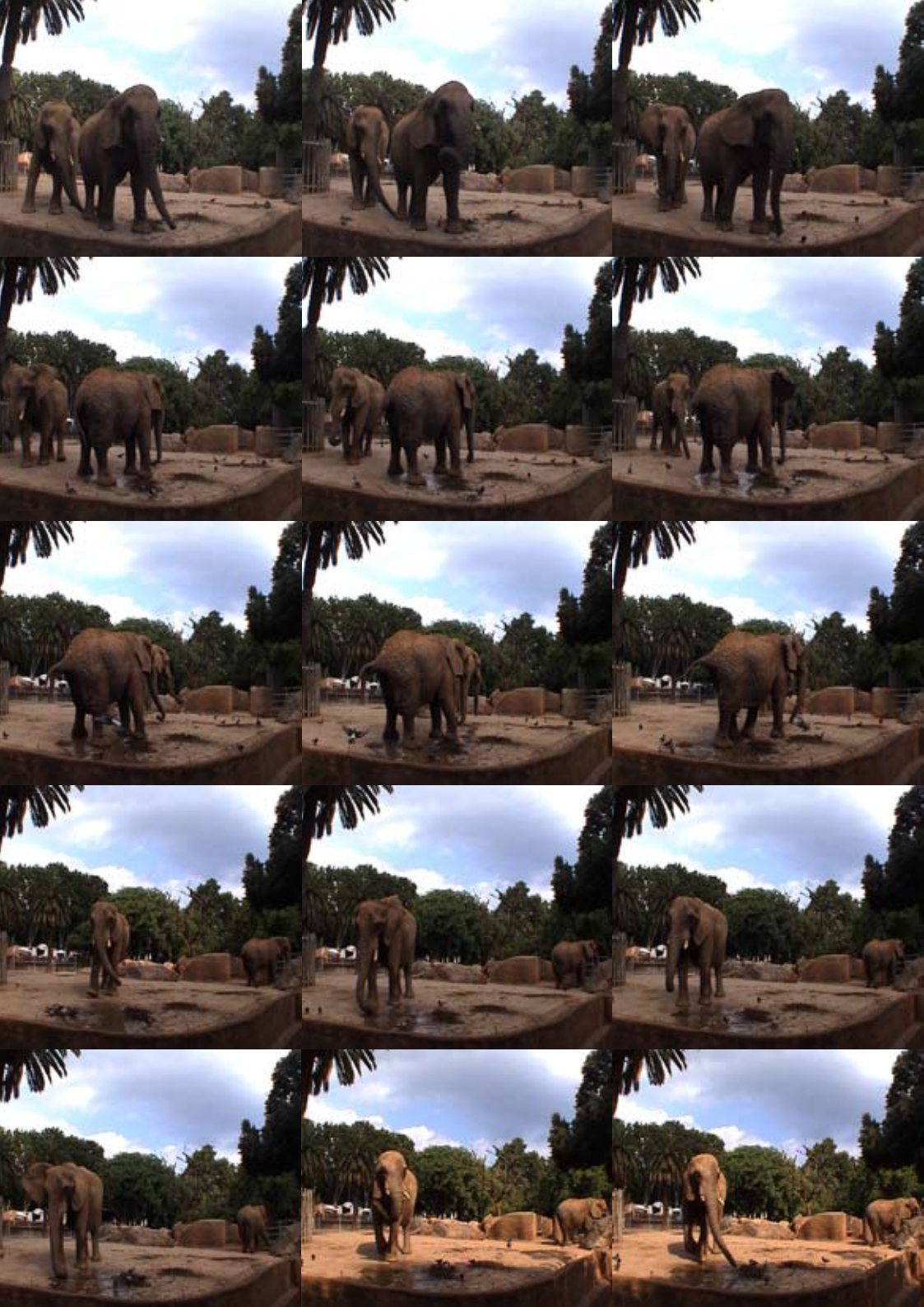
Valentín Roma

BEHAVIOR

¿NOS DEVORAMOS MUTUAMENTE, VALMONT,
PARA QUE LA COSA ACABE ANTES DE QUE SE
VUELVA POR COMPLETO INSÍPIDA?

Heiner Müller. *Cuarteto*









Behavior. Barcelona, 2006

Imagen: un elefante come lo que su compañero defeca

Audio: sonidos ambientales fortuitos (pájaros, viento, los mismos animales moviéndose en su cautiverio, etc.)

Giorgio Agamben. *Animalización*

Los hombres son animales, algunos de los cuales crían a sus propios semejantes. Peter Sloterdijk.

Heidegger ha sido quizá el último filósofo que ha creído de buena fe que el lugar de la *pólis* —el *pólos* donde reina el conflicto entre latencia e ilatencia, entre la *animalitas* y la *humanitas* del hombre— era todavía practicable, que, manteniéndose en ese lugar peligroso, era aún posible para los hombres —para un pueblo— encontrar el propio destino histórico. Ha sido pues, en definitiva, el último en creer —al menos hasta cierto punto y no sin dudas y contradicciones— que la máquina antropológica, al decidir y recomponer en cada momento el conflicto entre el hombre y el animal, entre lo abierto y lo no abierto, podía todavía producir historia y destino para un pueblo. Es probable que, en cierto momento, se diera cuenta de su error, que advirtiera que ya no es posible en ninguna parte una decisión que responda a un envío histórico del ser. Ya en 1934-35, en el curso sobre Hölderlin, en el que intenta avivar “la tonalidad emotiva fundamental de la historicidad del *Dasein*”, escribe que la “posibilidad de una gran conmoción [*Erschütterung*, el mismo término que define el ser expuesto del animal a un no desvelado] de la existencia histórica de un pueblo para obligarla a una nueva tarea” (Heidegger 1980, 99).

La posthistoria comenzaba a llamar a las puertas de la metafísica en la fase de su consumación.

Hoy, a casi setenta años de distancia, está claro para cualquiera que no muestre una absoluta mala fe, que ya no hay para los hombres tareas históricas asumibles, ni siquiera tareas asignables. Ya a partir del final de la Primera Guerra Mundial era de alguna forma evidente que los Estados-nación europeos no estaban en condiciones de asumir tareas históricas y que los pueblos mismos estaban destinados a desaparecer. La naturaleza de los grandes experimentos totalitarios del siglo XX se malentende por completo si se los considera solamente como una continuación de las últimas grandes tareas históricas de los Estados-nación decimonónicos: el nacionalismo y el imperialismo. La apuesta es ahora muy otra, más extrema, porque se trata de asumir como tarea la propia existencia artificial de los pueblos; es decir, en última instancia, su nuda vida. Bajo este aspecto, los totalitarismos del siglo XX constituyen en verdad la otra cara de la idea hegeliano-kojeviana del fin de la historia: el hombre ha alcanzado ya su *télos* histórico y, para una humanidad que ha vuelto a ser animal, no queda otra cosa que la despolitización de las sociedades humanas, a través del despliegue incondicionado de la *oikonomía*, o bien la asunción de la propia vida biológica como tarea política (o más bien impolítica) suprema.

Es probable que el tiempo en que vivimos no haya salido de esta aporía. ¿Acaso no vemos en torno a nosotros y entre nosotros a hombres y pueblos sin esencia y sin identidad —consignados, por decirlo así, a su inesencialidad, a su ociosidad— buscar a tientas por todas partes una herencia y una tarea, una *herencia como tarea*? Hasta la pura y simple renuncia a todas las tareas históricas (reducidas a simples funciones de policía interna o internacional) en nombre del triunfo de la economía, reviste hoy a menudo una tal intensidad que la misma vida natural y su bienestar parecen presentarse como la última tarea histórica de la humanidad, si admitimos que aquí tenga sentido hablar de una “tarea”.

Las potencias históricas tradicionales —poesía, religión,

filosofía— que tanto en la perspectiva hegeliano-kojeviana como en la de Heidegger mantenían despierto el destino histórico de los pueblos se han transformado desde hace mucho en espectáculos culturales y en experiencias privadas y han perdido cualquier eficacia histórica. Frente a este eclipse, el único empeño que parece conservar todavía alguna seriedad es el hacerse cargo de la vida biológica y de su “gestión integral”, es decir, de la animalidad misma del hombre. Genoma, economía global, gestión humanitaria son las tres caras solidarias de este proceso en que la humanidad post-histórica parece asumir su misma fisiología como último e impolítico mandato.

No es fácil decir si la humanidad que ha tomado sobre sí el mandato de la gestión integral de la propia animalidad es todavía humana, en el sentido de esa máquina antropológica que de-cidiendo en todo momento sobre el hombre y el animal, producía la *humanitas*, ni tampoco está claro si el bienestar de una vida que ya no sabe reconocerse como humana o animal pueda sentirse como satisfactorio. Sin duda, en la perspectiva de Heidegger, una tal humanidad no tiene ya la forma de una apertura a lo indesvelado del animal, sino que busca, antes bien, en cualquier ámbito el abrir y asegurar lo no abierto, con lo que se cierra a su propia apertura, olvida su *humanitas* y hace del ser su desinhibidor específico. La humanización integral del animal coincide con una *animalización* integral del hombre.

[...] PORQUE ¿CÓMO VOLARÁ UN PÁJARO FUERA
DE SU JAULA, SI ESTA JAULA NO EXISTE?

Juan de Mairena. *Sentencias, donaires, apuntes y
recuerdos de un profesor apócrifo*









Behavior#2. Barcelona, 2006

Imagen: dos gallinas de Guinea se mueven, cada vez más nerviosas, en el interior de una jaula

Audio: sonido ambiental urbano que progresivamente va bajando el volumen hasta quedar en silencio total

Eugène Ionesco. *El rinoceronte*

Berenguer: Querido Juan...

Juan: ¡No soy tu querido Juan!

Berenguer: Muy misántropo estás hoy.

Juan: Sí, soy misántropo, misántropo, misántropo. Me gusta ser misántropo.

Berenguer: Sin duda sigues guardándome rencor por nuestra estúpida querella de ayer. La culpa fue mía, reconozco. Y, precisamente, había venido a disculparme...

Juan: ¿De qué querella hablas?

Berenguer: Acabo de decírtelo. Ya sabes... el rinoceronte.

Juan (*Sin hacer caso a Berenguer.*): A decir verdad, no detesto a los hombres, me son indiferentes o me dan asco, pero que no se me atraviesen en el camino porque los aplastaría.

Berenguer: De sobra sabes que nunca seré un obstáculo...

Juan: ¡Yo tengo un fin! ¡Me lanzo hacia él!

Berenguer: Seguramente, tienes razón. Sin embargo, creo que estás atravesando una crisis moral. (*Desde hace un instante, Juan se ha puesto a recorrer la habitación como una fiera enjaulada, de una pared a otra. Berenguer lo observa, se aparta de cuando en cuando para que no tropiece con él. La voz de Juan es esta vez más ronca.*) ¡No te pongas nervioso! ¡No te pongas nervioso!

Juan: Me sentía molesto dentro del traje, ahora hasta el pi-

jama me estorba. (*Entreabre y vuelve a cerrar la chaqueta del pijama.*)

Berenguer: ¡Ay! Pero ¿qué tienes en la piel?

Juan: ¡Vuelta con la piel! ¡Tengo mi piel, y no la cambiaría por la tuya!

Berenguer: Parece cuero.

Juan: Así es más sólida. Resiste la intemperie.

Berenguer: Estás cada vez más verde.

Juan: Hoy tienes la manía de los colores. Ves visiones. Has vuelto a beber.

Berenguer: He bebido ayer, pero hoy no.

Juan: Es el resultado de todo un pasado de intemperancia.

Berenguer: Te he prometido enmendarme, de sobra lo sabes, porque yo hago caso de los consejos de los amigos como tú. No me siento humillado, al contrario.

Juan: Me importa un bledo. Brrr...

Berenguer: ¿Qué dices?

Juan: No digo nada. Hago Brrr... Me divierte.

Berenguer (*Mirando a Juan a los ojos.*): ¿Sabes lo que le ha sucedido a Boeuf? Se ha convertido en rinoceronte.

Juan (*Abanicándose con el faldón de la chaqueta.*): Brrr...

Berenguer: ¡No lo tomes a guasa!

Juan: Déjame resoplar. Tengo derecho. Estoy en mi casa.

Berenguer: No digo lo contrario.

Juan: Haces bien en no llevarme la contraria. Tengo calor, tengo calor. Brrr... Un segundo. Voy a refrescarme.

Berenguer (*Mientras que Juan entra precipitadamente en el cuarto de baño.*): Es la fiebre. (*Juan está en el cuarto de baño; se lo oye resoplar, y se oye también correr el agua de un grifo.*)

Juan (*Dentro.*): Brrr...

Berenguer: Tiene escalofríos. Aunque se enfade, voy a telefonar al médico. (*Se dirige de nuevo al teléfono, pero se aparta de él bruscamente al oír la voz de Juan.*)

Juan: ¿De modo que el bueno de Boeuf se ha convertido en rinoceronte? ¡Ja, ja, ja! Te ha tomado el pelo. Se ha disfrazado. (*Saca la cabeza por la puerta del cuarto de baño. Está*

muy verde. El bulto encima de la nariz se ha agrandado.) Se ha disfrazado.

Berenguer: Te aseguro que parecía cosa muy seria. *(Pasea por la habitación sin mirar a Juan.)*

Juan: Bueno. Eso es cuenta suya.

Berenguer *(Volviéndose hacia Juan que desaparece en el cuarto de baño.):* No lo ha hecho a propósito. El cambio se ha hecho contra su voluntad.

Juan: ¿Tú lo sabes?

Berenguer: Al menos, todo nos lo hace suponer.

Juan: ¿Y si lo hubiese hecho a propósito? ¡Eh! ¿Y si lo hubiera hecho deliberadamente?

Berenguer: Me sorprendería. Por lo menos, la señora Boeuf no parecía estar al corriente.

Juan *(Con voz gruesa y muy ronca.):* ¡Ja, ja, ja! ¡La gorda señora Boeuf! ¡Es una idiota!

Berenguer: Idiota o no...

Juan *(Entra rápidamente, se quita la chaqueta del pijama, que echa sobre la cama, mientras Berenguer se vuelve discretamente. Juan, que tiene el pecho y la espalda verdes, vuelve a entrar en el cuarto de baño y vuelve a salir de él. Habla entrando y saliendo.):* Boeuf no ponía nunca a su mujer al tanto de sus proyectos...

Berenguer: Te equivocas. Por el contrario, es un matrimonio muy unido.

Juan: ¿Muy unido, estás seguro? Hum, hum. Brrr...

Berenguer *(Dirigiéndose al cuarto de baño. Juan le da con la puerta en las narices.):* Muy unido. La prueba es que...

Juan *(Desde dentro.):* Boeuf tenía su vida personal. Se había reservado un rincón secreto, en el fondo del corazón.

Berenguer: No debiera hacerte hablar; parece que te cuesta trabajo.

Juan: Al contrario, me desahoga.

Berenguer: Pero, déjame llamar al médico. Te lo suplico.

Juan: ¡Te lo prohíbo absolutamente! No me gustan las gentes testarudas. *(Entra en la habitación. Berenguer retrocede un tanto asustado, porque Juan está aún más verde, y le cuesta*

mucho trabajo hablar. Su voz es irreconocible.) Bueno, pues si se ha convertido en rinoceronte por su gusto o contra su voluntad, puede que sea mejor para él.

Berenguer: ¿Qué dices, amigo? ¿Cómo puedes pensar...?

Juan: A ti todo te parece mal. Puesto que le gusta convertirse en rinoceronte, puesto que encuentra placer en ello. ¡No me parece nada extraordinario!

Berenguer: Efectivamente, no es nada extraordinario. Sin embargo, dudo que encuentre tanto placer en ello.

Juan: ¿Y por qué?

Berenguer: Me es difícil decir por qué. Se comprende.

Juan: ¡Te digo que no está tan mal! Después de todo, los rinocerontes son criaturas como nosotros, que tienen derecho a la vida al mismo título que nosotros.

Berenguer: A condición de que no destruyan la nuestra. ¿Te das cuenta de la diferencia de mentalidad?

Juan (*Yendo y viniendo por la habitación, entrando en el cuarto de baño y saliendo de él.*): ¿Piensas que la nuestra sea preferible?

Berenguer: Por lo menos, tenemos nuestra moral para nosotros, y la juzgo incompatible con la de esos animales.

Juan: ¡La moral! ¡Hablemos de la moral! Estoy harto de la moral. ¡Buena está la moral! Es preciso ponerse por encima de la moral.

Berenguer: ¿Y qué ibas a poner en su lugar?

Juan (*Sin dejar de ir y venir.*): ¡La naturaleza!

Berenguer: ¿La naturaleza?

Juan (*Siempre yendo y viniendo.*): La naturaleza tiene sus leyes. La moral es antinatural.

Berenguer: Si comprendo bien, quieres reemplazar la ley moral por la ley de la selva.

Juan: En ella viviré, en ella viviré.

Berenguer: Eso se dice. Pero, en el fondo, nadie...

Juan (*Interrumpiéndole sin dejar de ir y venir.*): Es preciso reconstituir las bases de nuestra vida. Hay que volver a la integridad primordial.

Berenguer: No estoy de acuerdo contigo.

Juan (*Resoplando ruidosamente.*): Quiero respirar.

Berenguer: Vamos a ver... reflexiona... de sobra te das cuenta de que tenemos una filosofía que esos animales no tienen, un sistema de valores irremplazables. ¡Siglos de civilización humana lo han construido!

Juan (*Desde el cuarto de baño.*): ¡Derribemos todo eso, y nos irá mucho mejor!

Berenguer: No te tomo en serio. Hablas en broma, haces poesía.

Juan: Brrr... (*Casi da un berrido.*)

Berenguer: No sabía que eras poeta.

Juan (*Sale del cuarto de baño.*): Brrr...

Berenguer: Te conozco demasiado para creer que sea ése tu pensamiento profundo. Porque lo sabes tan bien como yo; el hombre...

Juan (*Interrumpiéndole.*): El hombre... ¡No vuelvas a pronunciar ese nombre!

Berenguer: Quiero decir el ser humano... ¡el humanismo!

Juan: ¡El humanismo ha pasado! Eres un viejo sentimental ridículo. (*Vuelve a entrar en el cuarto de baño.*)

Berenguer: En fin... a pesar de todo... el espíritu...

Juan (*En el cuarto de baño.*): ¡Clisés! Estás diciendo necesidades.

Berenguer: ¿Necesidades?

Juan (*Desde el cuarto de baño, con voz muy ronca y difícilmente comprensible.*): ¡Absolutamente!

Berenguer: Me llena de asombro oírte decir eso, querido Juan. ¿Has perdido el juicio? De veras, ¿te gustaría ser rinoceronte?

Juan: ¿Por qué no? ¡No tengo tus prejuicios!

Berenguer: Habla más distintamente. No te comprendo. Articulas mal.

Juan (*Sin salir del cuarto de baño.*): ¡Abre tú las orejas!

Berenguer: ¿Cómo?

Juan: Abre las orejas. He dicho. ¿Por qué no ser rinoceronte? Me gusta cambiar.

Berenguer: Tales afirmaciones de tu parte... (*Berenguer se interrumpe porque Juan hace una aparición espantable.*)

En efecto, está completamente verde. El bulto de la frente casi se ha convertido en un cuerno de rinoceronte.) ¡Oh! De veras parece que pierdes la cabeza... (Juan se precipita hacia la cama, tira al suelo las ropas, pronuncia palabras furiosas e incomprensibles, deja oír sonidos inauditos.)

Berenguer: ¡Pero no te enfurezcas de ese modo! ¡Cálmate! ¡No me pareces tú!

Juan *(Cuesta trabajo entenderle.):* Calor... demasiado calor. Destrozar todo esto... ropa... araña... ropa... araña... *(Deja caer el pantalón del pijama.)*

Berenguer: ¿Qué haces? ¡No te reconozco! ¡Tú, tan púdico!

Juan: ¡Los pantanos... los pantanos...!

Berenguer: ¡Mírame! ¡Parece que ya no me ves! ¡Parece que ya no me oyes!

Juan: Te oigo muy bien. ¡Te veo muy bien! *(Se precipita contra Berenguer con la cabeza baja. Éste se aparta.)*

Berenguer: ¡Cuidado!

Juan *(Resoplando ruidosamente.):* ¡Perdón! *(Después entra a toda prisa en el cuarto de baño.)*

Berenguer: *(Va a huir hacia la puerta de la izquierda, pero da media vuelta y entra en el cuarto de baño en seguimiento de Juan, diciendo.):* No puedo de ningún modo dejarlo así... es un amigo. *(Habla dentro del cuarto de baño.)* ¡Voy a llamar al médico! Es indispensable, indispensable, créelo.

Juan *(En el cuarto de baño.):* ¡No!

Berenguer *(En el cuarto de baño.):* Sí. Cálmate, Juan. No seas ridículo. ¡Ay, se te alarga el cuerno!... ¡Eres rinoceronte!

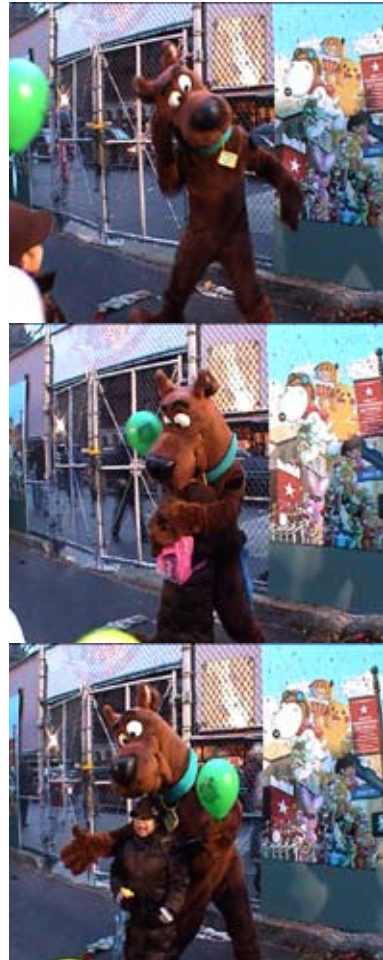
Juan *(En el cuarto de baño.):* Te pisotearé, te pisotearé. *(Gran ruido en el cuarto de baño, berridos, ruido de objetos y de un espejo que cae y se rompe; después se ve aparecer a Berenguer asustadísimo que cierra con gran trabajo la puerta del cuarto de baño, a pesar del empuje en sentido contrario que se adivina.)*

Berenguer *(Tirando de la puerta.):* ¡Es un rinoceronte, un rinoceronte! *(Consigue cerrar la puerta. Un cuerno le atraviesa la americana. En el momento en que Berenguer ha conseguido cerrar la puerta, el cuerno del rinoceronte la atraviesa.)*

Mientras la puerta se mueve bajo el empuje continuo del animal, y el escándalo continúa en el cuarto de baño, y se oyen berridos mezclados con palabras casi incomprensibles, como “rabio, cochino”, etc., Berenguer se precipita hacia la puerta de la escalera.) ¡Hay un rinoceronte en la casa! ¡Llamen a la policía! (La puerta se abre.)

EL ESTADO ES UN PERRO HIPÓCRITA COMO TÚ;
AL IGUAL QUE TÚ LE GUSTA HABLAR CON GRAN
APARATO DE GRITOS Y HUMO, PARA HACER
CREER, COMO TÚ, QUE HABLA DESDE EL VIENTRE
DE LAS COSAS.

Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*









Behavior#3. New York, 2007

Imagen: un hombre disfrazado de Scooby-Doo se fotografía reiteradamente con distintos niños

Audio: sonido ambiental de la calle y voz de hombre que dispone el orden en que los niños se hacen las fotografías

Peter Sloterdijk. *El desprecio de las masas*

De repente, todo está repleto de hombres [*schwarz von Menschen*]. Señoras y caballeros, no se me escapa que en esta expresión resuena cierto tono que, si bien no es todavía anacrónico, tampoco es del todo actual. La expresión utilizada por Canetti introduce un cierto regusto añejo, dado que hace referencia a una fase de la modernización social en la que el nuevo sujeto masificado, llámese pueblo, populacho, proletariado u opinión pública, todavía se podía congregarse ante una determinada situación de interés y hacer su aparición como una multitud consciente de su presencia —con un tono peculiar, una excitación peculiar y una acción peculiar.

“Todo repleto de hombres” [*schwarz von Menschen*]: esta figura retórica evoca un tiempo de tumultos masivos o, como también podría decirse, de masas congregadas y conscientes de su presencia. Su característica esencial radicaba en el hecho de que grandes cantidades de hombres, miles, decenas de miles, centenas de miles y, en caso extremo, millones, se percibían, al confluír en un punto de encuentro amplio, como una magnitud capaz de reunirse. Es en este tipo de asambleas masivas donde todos ellos hacían la inmensa experiencia de sentirse un colectivo dotado de voluntad que reclamaba sus derechos, tomaba la palabra y del que emanaba poder. Es mérito de Canetti haber llamado teóricamente la atención sobre

esta fase de modernización, en la que la aparición de la multitud, congregada ante sí y para sí misma, constituye una de las escenas fundamentales del espacio psicopolítico moderno.

[...] En lo esencial, las masas actuales han dejado de ser masas capaces de reunirse en tumultos; han entrado en un régimen en el que su propiedad de masa ya no se expresa de manera adecuada en la asamblea física, sino en la participación en programas relacionados con medios de comunicación masivos. Por ello, las mayorías han dejado de “rebotar” o de “inundar”. En virtud de una suerte de “cristalización”, ellas se han alejado de esa situación en la que su aglomeración era una posibilidad constantemente peligrosa o preñada de esperanzas. De la masa tumultuosa hemos pasado a una masa involucrada en programas generales; de ahí que ésta, por definición, se haya liberado de la posibilidad de reunirse físicamente en un entorno lo suficientemente amplio como para albergarla. En ella uno es masa en tanto individuo. Ahora se es masa sin ver a los otros. El resultado de todo ello es que las sociedades actuales o, si se prefiere, postmodernas han dejado de orientarse a sí mismas de manera inmediata por experiencias corporales: sólo se perciben a sí mismas a través de símbolos mediáticos de masas, discursos, modas, programas y personalidades famosas. En este punto donde el individualismo de masas propio de nuestra época tiene su fundamento sistémico. Él es reflejo de lo que hoy más que nunca es masa, aunque ya sin la capacidad de reunirse como tal. Por recordar aquí las palabras del psicólogo social David Riesman: *the lonely crowd*. Aquí siempre nos topamos con individuos desgarrados del cuerpo colectivo y cercados por los campos de fuerza de los medios de comunicación en una situación de pluralidad que permanece fuera del alcance de cualquier mirada. Individuos que, en su “desamparo organizado” —como Hannah Arendt llamaba a las originarias situaciones psicológico-sociales en el marco de las situaciones de dominio totalitarias—, forman la materia prima de todo experimento pasado y futuro de dominio totalitario y mediático. De ahí que en el seno de la sociedad posmoderna esta masa, que ya no se reúne o congrega ante

nada, carezca de la experiencia sensible de un cuerpo o de un espacio propios; ella ha dejado de percibirse como una magnitud capaz de confluír y actuar, como tampoco siente ya su *physis* pulsional; de ella ya no cabe escuchar ningún grito general. Se aleja cada vez más de la posibilidad de transformar sus inertes rutinas prácticas en intensidad revolucionaria. Su estado es comparable al de un compuesto gaseoso, cuyas partículas, respectivamente separadas entre sí y cargadas de deseo y negatividad prepolítica, oscilan en sus espacios propios, mientras, inmóviles ante sus aparatos receptores de programación, consagran individualmente sus fuerzas una y otra vez a la solitaria tentativa de exaltarse o de divertirse. Cada decenio que la nueva masa pierde el tiempo en este estado suyo de “descomposición” o disgregamiento, pierde además poco a poco toda sensibilidad para otro aspecto: ese lado impulsivo, efervescentemente infeccioso y susceptible de arrastrar al pánico, de su existencia global cifrada en millones o miles de millones. Una mirada más penetrante muestra, no obstante, cómo, a pesar de que todos estos millones nunca se agrupen de un modo intenso en la masa o de que, incluso, todo individuo permanezca inmerso en el sentimiento de su unicidad y de su distancia con todos los demás, en todos ellos se ponen más de manifiesto los rasgos generales que los individuales. Por otro lado, no es extraño que estas masas privadas de la capacidad de reunirse en calidad de posibles congregaciones ante fenómenos contemporáneos también hayan perdido con el paso del tiempo la conciencia de su potencia política. Es cierto que todavía sienten su fuerza de combate a la hora de exigir y atacar, la embriaguez a la hora de confluír su poderío, pero no tanto como antes, en la época de las nupcias entre tumultos y desfiles. La masa posmoderna es una masa carente de potencial alguno, una suma de microanarquismos y soledades que apenas recuerda ya la época en la que ella —excitada y conducida hacia sí misma a través de sus portavoces y secretarios generales— debía y quería hacer historia en virtud de su condición de colectivo preñado de expresividad.

UN LEÓN MORIBUNDO ARROJA AL AIRE ZARPAZOS
DEJANDO HERIDA LA TIERRA, CUANDO MENOS,
POR LA FURIA DE VERSE SUBYUGADO; Y TÚ,
IGUAL QUE UN ESCOLAR,
¿VAS A ACEPTAR EL CORRECTIVO,
BESAR SUMISO LA VARA QUE TE ULTRAJA
Y CON BAJA HUMILDAD CONGRACIARTE
CON LA FURIA,
SIENDO COMO ERES UN LEÓN, REY DE LAS FIERAS?

William Shakespeare. *Ricardo II*









Behavior#4. New York, 2007

Imagen: un león autómatas ruge y se mueve lentamente dentro de un escaparate. Los turistas lo miran desde la calle y disparan sus flashes

Audio: sonido ambiental en el que predomina una música navideña muy repetitiva y bullicio de gente hablando en diferentes idiomas

Jean Baudrillard.
Metamorfosis, metáfora, metástasis

¿Dónde está el cuerpo de la fábula, el cuerpo de la metamorfosis, el del puro encadenamiento de las apariencias, de una fluidez intemporal e insexual de las formas, el cuerpo ceremonial que hacen vivir las mitologías, o la Ópera de Pekín y los teatros orientales, o también la danza: cuerpo no individual, dual y fluido —cuerpo sin deseo, pero capaz de todas las metamorfosis—, cuerpo liberado del espejo de sí mismo, pero entregado a todas las seducciones? ¿Y qué seducción más violenta que la de cambiar de especie, transfigurarse en lo animal, lo vegetal, incluso lo mineral y lo inanimado? Este movimiento, que nos hace traidores a nuestra propia especie y nos entrega al vértigo de todas las demás, es el modelo de la seducción amorosa, que también apunta a la extrañeza del otro sexo y a la virtualidad de ser iniciado en él como en una especie animal o vegetal diferente.

La fuerza de la metamorfosis está en el fondo de toda seducción, incluidas las de las formas más fáciles de sustitución, las de las caras, los roles, las máscaras. Rodeamos cada seducción de una metamorfosis, y rodeamos cada metamorfosis de un ceremonial. Así es la ley de las apariencias, y el cuerpo resulta el primer objeto atrapado en este juego.

El cuerpo de la metamorfosis no conoce la metáfora ni la operación del sentido. El sentido no se desliza de una forma a

otra, son éstas las que se deslizan directamente de una a otra, como en los movimientos de la danza o en las proferaciones enmascaradas. Cuerpo no psicológico, no sexual, cuerpo liberado de cualquier subjetividad y que recupera la felinidad animal del objeto puro, del movimiento puro, de una pura transparición gestual.

Es cierto que paga esta capacidad fabulosa con una renuncia al deseo, al sexo y a la reproducción. Pero para él es una manera de no morir. Pues pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de desaparecer, y no de morir. Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer. De nada sirve vivir, también hay que saber seducir.

El cuerpo de la metamorfosis no conoce orden simbólico, sólo una sucesión vertiginosa en la que el sujeto se pierde en los encadenamientos rituales. La seducción tampoco conoce el orden simbólico. Sólo cuando se frena esta transfiguración de las formas entre sí aparece un orden simbólico, se erige una instancia cualquiera y se metaforiza el sentido de acuerdo con la ley.

Únicamente entonces, una vez cumplido el Gran Juego de la Fábula, el Vértigo y la Metamorfosis, con la aparición de la sexualidad y el deseo, el cuerpo se convierte en metáfora, escena metafórica de la realidad sexual, con su cortejo de deseos y de inhibiciones.

Ahí ya aparece un extraordinario empobrecimiento: en lugar de ser el teatro suntuoso de múltiples formas iniciáticas, de la crueldad y la versatilidad de las apariencias, lugar de la fantasmagoría de las especies, de los sexos y las diversas maneras de morir, el cuerpo no es más que el exponente de una única marca entre todas: la diferencia sexual, y la escena de un único guión, la fantasmática sexual inconsciente. Ya no es la fabulosa superficie de inscripción de los sueños y las divinidades, sino sólo la escena de la fantasía y la metáfora del sujeto. El cuerpo ceremonial no es transparente a una verdad, aunque sea metafórica, del sexo y el inconsciente (aquí es donde aparecen los límites del psicoanálisis, que no ha

escuchado bien la Fábula, aunque siempre pretenda referirse a ella, y que continúa siendo inepto para opinar acerca de este ser vertiginoso, pero sin deseo, de la metamorfosis).

Las formas juegan entre sí, se intercambian entre sí sin pasar por el imaginario psicológico de un sujeto. Allí, el mundo es mundo, y el lenguaje sólo una de sus formas posibles. Lo imaginario, nuestro imaginario, no es más que el vestigio psicológico del prestigio cruel de las formas y las apariencias. Es la forma degradada de la ilusión genial y del reino de las metamorfosis.

Cuerpo psicológico, cuerpo inhibido, cuerpo neurotizado, espacio de la fantasía, espejo de la alteridad, espejo de la identidad, lugar del sujeto atrapado por su propia imagen y por su propio deseo, nuestro cuerpo ya no es pagano y mítico, sino cristiano y metafórico; cuerpo del deseo, y no de la fábula.

Le hemos hecho sufrir una especie de precipitación materialista. Tal como hoy lo interpretamos, en lugar de la adivinación que puede encontrarse en la danza, en el duelo y en los astros, tal como lo contamos, en nuestro simulacro inconfesado de realidad, como espacio individualizado de pulsión, de deseo y fantasía, nuestro cuerpo se ha convertido en la precipitación materialista de una forma seductora que llevaba consigo una gigantesca fuerza de denegación del mundo, ultramundana de ilusión y de metamorfosis.

ENGAÑO ES GRANDE CONTEMPLAR DE SUERTE
TODA LA MUERTE COMO NO VENIDA,
PUES LO QUE YA PASÓ DE NUESTRA VIDA
ES NO PEQUEÑA PARTE DE LA MUERTE.

LOPE DE VEGA. *SONETO XIII*









Behavior#5. New York, 2007

Imagen: una rata yace muerta en un lugar no identificable

Audio: un teléfono suena incesantemente, responde el
contestador automático

Me gustaría contar la historia que conté por primera vez a Michelle Porte, que había rodado una película sobre mí. En aquel momento de la historia, me encontraba en lo que se llamaba la despensa, en la “casita” con la que comunicaba la casa. Estaba sola. Esperaba a Michelle Porte en la mencionada despensa. Con frecuencia me quedo así, sola, en esos lugares tranquilos y vacíos. Mucho rato. Y fue en aquel silencio, aquel día, cuando de repente, en la pared, muy cerca de mí, vi y oí los últimos minutos de la vida de una mosca común.

Me senté en el suelo para no asustarla. Me quedé quieta.

Estaba sola con ella en toda la extensión de la casa. Nunca hasta entonces había pensado en las moscas, excepto para maldecirlas, seguramente. Como usted. Fui educada como usted en el horror hacia esa calamidad universal, que producía la peste y el cólera.

Me acerqué para verla morir.

La mosca quería escapar del muro en el que corría el riesgo de quedar prisionera de la arena y el cemento que se depositaban en dicha pared debido a la humedad del jardín. Observé cómo moría una mosca semejante. Fue largo. Se debatía contra la muerte. Duró entre diez y quince minutos y luego se acabó. La vida debió acabar. Me quedé para seguir mirando.

La mosca quedó contra la pared como la había visto, como pegada a ella.

Me equivocaba: la mosca seguía viva.

Seguí allí mirándola, con la esperanza de que volviera a esperar, a vivir.

Mi presencia hacía más atroz esa muerte. Lo sabía y me quedé. Para ver. Ver cómo esa muerte invadiría progresivamente a la mosca. Y también para intentar ver de dónde surgía esa muerte. Del exterior, o del espesor de la pared, o del suelo. De qué noche llegaba, de la tierra o del cielo, de los bosques cercanos, o de una nada aún innombrable, quizá muy próxima, quizá de mí, que intentaba seguir los recorridos de la mosca a punto de pasar a la eternidad.

Ya no sé el final. Seguramente la mosca, al final de sus fuerzas, cayó. Las patas se despegaron de la pared. Y cayó de la pared. No sé nada más, salvo que me fui de allí. Me dije: “Te estás volviendo loca”. Y me fui de allí.

Cuando Michelle Porte llegó, le enseñé el lugar y le dije que una mosca había muerto allí a las tres veinte. Michelle Porte se rió mucho. Tuvo un ataque de risa. Tenía razón. Sonreí para zanjar la historia. Pero no: siguió riendo. Y yo, cuando la cuento ahora, así, de acuerdo con la verdad, con mi verdad, es lo que acabo de decir, lo que ha ocurrido entre la mosca y yo y que no da risa.

La muerte de una mosca: es la muerte. Es la muerte en marcha hacia un determinado fin del mundo, que alarga el instante del sueño postrero. Vemos morir a un perro, vemos morir a un caballo, y decimos algo, por ejemplo, pobre animal... Pero por el hecho de que muera una mosca, no decimos nada, no damos constancia, nada.

Ahora está escrito. Es esa clase de derrape quizá —no me gusta esa palabra, muy confusa— en el que corremos el riesgo de incurrir. No es grave, pero es un hecho en sí mismo, total, de un sentido enorme: de un sentido inaccesible y de una amplitud sin límites. Pensé en los judíos. Odié a Alemania como durante los primeros días de la guerra, con todo mi cuerpo, con todas mis fuerzas. Igual que durante la guerra, a cada alemán

por la calle, pensaba en su muerte a mí debida, por mí ideada, perfeccionada, con esa dicha colosal de un cuerpo alemán muerto de una muerte a mí debida.

Está bien que el escribir lleve a esto, a aquella mosca, agónica, quiero decir: escribir el espanto de escribir. La hora exacta de la muerte, consignada, la hacía ya inaccesible. Le daba una importancia de orden general, digamos un lugar concreto en el mapa general de la vida sobre la tierra.

Esa precisión de la hora en que había muerto hacía que la mosca hubiera tenido funerales secretos. Veinte años después de su muerte, ahí está la prueba, aún hablamos de ella.

Nunca había contado la muerte de esa mosca, su duración, su lentitud, su miedo atroz, su verdad.

La precisión de la hora de la muerte remite a la coexistencia con el hombre, con los pueblos colonizados, con la fabulosa masa de desconocidos del mundo, la gente sola, la de la soledad universal. La vida está en todas partes. Desde la bacteria al elefante. Desde la tierra a los cielos divinos o ya muertos.

No había organizado nada alrededor de la muerte de la mosca. Las paredes blancas, lisas, su mortaja, estaban ya allí y contribuyeron a que su muerte se convirtiera en un acontecimiento público, natural e inevitable. Era evidente que aquella mosca se encontraba al final de su vida. No podía resistirme a verla morir. Ya no se movía. Eso también contaba, y también saber que no se puede contar que esa mosca haya existido.

Hace veinte años de eso. Nunca había contado esa historia como acabo de hacerlo, ni siquiera a Michelle Porte. Lo que aún sabía —lo que veía— es que la mosca ya sabía que aquel hielo que la atravesaba era la muerte. Eso era lo más espantoso. Lo más inesperado. Ella sabía. Y aceptaba.

Una casa sola no existe así como así. A su alrededor se necesita tiempo, gente, historias, “hitos”, cosas como el matrimonio o la muerte de aquella mosca, la muerte, la muerte banal: la de la unidad y a la vez la del número, la muerte planetaria, proletaria. La de las guerras, esas montañas de guerras de la Tierra.

Aquel día. El mencionado, el de la cita con mi amiga Michelle Porte, a quien sólo yo vi, aquel día sin hora exacta, murió una mosca.

De repente el momento en que la miraba eran las tres veinte de la tarde y pico: el rumor de los élitros cesó.

La mosca había muerto.

Aquella reina. Negra y azul.

Aquella, la que yo había visto, había muerto. Lentamente. Se había debatido hasta el último estremecimiento. Y después cedió. Quizá duró entre cinco y ocho minutos. Había sido largo. Fue un instante de absoluto pavor. Y fue la marcha de la muerte hacia otros cielos, otros planetas, otros lugares.

Quería huir y al mismo tiempo me decía que debía mirar hacia aquel ruido en el suelo, para, a pesar de todo, haber oído, una vez, ese ruido de llamarada de leña húmeda de la muerte de una mosca común.

Sí. Eso es, esa muerte de la mosca se convirtió en ese desplazamiento de la literatura. Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca. Tenemos derecho a hacerlo.

A Michelle Porte le dio un ataque de risa cuando dije a qué hora había muerto la mosca. Y ahora pienso si no sería yo quien contara esa muerte de modo risible. En aquel momento carecía de medios para expresarlo porque miraba aquella muerte, la agonía de aquella mosca negra y azul.

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho la luz de la sala, reflejada por el estanque. La escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería escritura. Desde el momento en que podría ser una escritura, ya lo es. Un día, quizá a lo largo de los siglos venideros, se leería esa escritura, también sería descifrada, y traducida. Y la inmensidad de un poema legible se desplegaría en el cielo.

Pero, pese a todo, en algún lugar del mundo se escriben libros. Todo el mundo los escribe. Lo creo. Estoy segura de que así es. Que para Blanchot, por ejemplo, así es. La locura da vueltas a su alrededor. La locura también es la muerte.

Para Bataille, no. ¿Por qué estaba Bataille fuera del alcance del pensamiento libre, loco? No sabría decirlo.

Quisiera seguir hablando un poco más acerca de la historia de la mosca.

Aún la veo, a la mosca, a aquella mosca, en la pared blanca, aún la veo morir. Primero a la luz solar, y luego a la luz reflejada y oscura del suelo enlosado.

También se puede no escribir, olvidar a una mosca. Sólo mirarla. Ver cómo se debatía a su vez, de un modo terrible y contabilizado en un cielo desconocido y de nada.

Ya está, eso es todo.

BEHAVIOR

Cinco metaficciones de comportamiento

-Pero, ¿a ustedes no les interesa saber cómo es la vida afuera del Zoo?

-Mmmm... ¡no!...

Madagascar

La película animada *Madagascar* retrata a cuatro animales que por casualidad se escapan del Central Park Zoo y llegan por un accidente en barco a dicha isla. Ellos habían estado toda su vida en cautiverio por lo tanto no saben cómo vivir ni moverse en la selva, así que deben enfrentarse a su propio instinto que irá despertando en estas nuevas condiciones de vida. El trabajo *Behavior* de la artista Andrea Nacach retrata animales, pero la cercanía que establezco con la película que he citado está en entender cómo el comportamiento depende en gran medida de su emplazamiento y residencia en un lugar específico. Así como las condiciones de cada lugar y la conformación de colectividades —y uno dentro de ellas— transforman, remezclan y adoptan estas nuevas formas de vida.

En cierta medida estas cuestiones se reflejan en los personajes de la película, donde cada uno tiene su propia forma de entender y vivir el espacio en cautiverio o salvaje, digamos que la comodidad o incomodidad a la que se enfrentan determina sus posibilidades de convivencia y se opone a la simple idea de una domesticación en el espacio común.

Cada uno de los emplazamientos de una obra se refiere no tanto a su lugar enunciativo determinado por la toma de ese lugar físico, sino que sobre la toma de lugar de un discurso referido —por ejemplo, a lo colectivo y los comportamientos en esos espacios— donde el discurso artístico y sus especialidades se ponen en cuestión y se transforman en objeto de análisis por parte de los espectadores. Estamos inmersos en un momento en que “lo colectivo” y “sus comportamientos” se han debatido y repensado como la salida a una serie de problemáticas relacionadas con las subjetividades en nuestro

mundo contemporáneo, donde éstos mismos construyen la noción de lugar.

Lo interesante del trabajo de Andrea Nacach es cómo nos preguntamos sobre lo colectivo en base a nuestras lógicas de comportamiento —reflejadas en los cinco vídeos instalados en la sala—, que estarían determinadas por las características de nuestras vidas en los lugares donde las formas de residir se fundamentan sobre las libertades que tenemos de manifestar los acuerdos y desacuerdos. Cuestionarnos la forma en que la identificación con estos comportamientos se despliega hacia espacios que se desmarcan de lo que pensamos como común o individual, y se acercan a las formas que adquieren en nuestras sociedades —en esos espacios determinados como públicos— las posibilidades de desplegar nuestra subjetividad al enfrentarnos a una serie de posibilidades e imposibilidades de nuestros modos de comportamiento en lo colectivo.

En *Behavior* cada uno de los vídeos representa un momento cotidiano de animales reales o artificiales en un instante de sus vidas; cinco momentos que desplazados pueden representar comportamientos humanos que nos muestran parte de nuestras vidas. Detenidas por la mirada analítica de la cámara que registra, las imágenes y su tiempo específico dan la sensación de cierta lentitud que se manifiesta en los bordes de la pantalla. Lo que denomino como cinco metaficciones de comportamiento en el trabajo de Andrea Nacach lo conforma ese lugar que ocupa el vídeo como mediador, el espectador como receptor de estas imágenes y la identificación posible entre estos modos de comportarse, que también desde fuera el espectador encuentra como posibles de habitar.

Si la primera lectura frente a esta obra podría constituirse sobre las ficciones contenidas en el mismo trabajo, una segunda que propongo es esa metaficción que se desprende al ver y accionar *Behavior*, ya que no se trata solamente de ver cada uno de los vídeos expuestos, sino de repensar nuestros comportamientos en base al nuevo lugar que construye la obra sobre esa misma ficción inicial, y que es el de identificarse con una forma de comportarse que no estaría exigida por las normas sociales, sino por el emplazamiento del cuerpo en ese contexto. Estas *situaciones colectivas* retratadas en la

obra de Andrea Nacach no tematizan las acciones de seres humanos en la urbe, sino que representan otras maneras de referirse a esos momentos en los cuales, sumidos por las relaciones compartidas, nos acercamos a esa cuota de inutilidad amorosa, que reseña un texto presente en un libro sobre espacios y grupos independientes de América Latina y el Caribe: “El amor... es como la relación entre un pez y una bicicleta, puesto que ni lo uno ni lo otro pueden calcular aquello que los une: el amor es la fuerza de lo antiutilitario en las vidas. Lo que existe entre el pez y la bicicleta es el vacío, el *nada en común*, que deberá hacerse común cada vez. Sobre ese vacío, los amantes son contruidos por el amor. Alain Badiou agrega que, si el amor es la relación entre dos que no encuentran uno en el otro un solo aspecto de utilidad, política sería una relación amorosa que involucra a muchos.”¹ Sobre estas mismas ideas encontraríamos ciertas pistas para entender y leer las intenciones presentes en *Behavior*, donde los comportamientos en lo cotidiano de nuestras vidas encuentran una diversidad de formas de utilidad e inutilidad cuando nos preparamos a compartir nuestros espacios, deseos y sueños con otros.

Paulina Varas Alarcón
Valparaíso, Chile. Enero 2008

1 Texto publicado en la solapa del libro *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe compilado por Santiago García Navarro [et. al.], Buenos Aires, Fundación Proa 2005.

Idea y recopilación de textos: Valentín Roma

Diseño: Andrea Nacach

Realizado para la exposición *Don't believe them / No les creas / No els creguis*
La Capella, Barcelona, enero-marzo 2008

Andrea Nacach
www.andreanacach.com

© de los textos, sus autores

Los textos seleccionados pertenecen a:

Giorgio Agamben. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Pre-Textos, Valencia 2005 /
Eugène Ionesco. *El rinoceronte*. Losada, Buenos Aires 2005 / Peter Sloterdijk.
*El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad
moderna*. Pre-Textos, Valencia 2002 / Jean Baudrillard. *El otro por sí mismo*.
Anagrama, Barcelona 1997 / Marguerite Duras. *Escribir*. Tusquets Editores,
Barcelona 1994

Para esta edición se ha utilizado la familia tipográfica:
Akkurat de Laurenz Brunner

Impresión: AGPOGRAF Impressors

D.L.: B-57215-2008

Agradecimientos: Ilse Font, Silvia Via, Marc Bonaventura, Anna Ribera, Iván
Marino, Felipe Coudeu, Guillermina González

BEHAVIOR

