



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Delgado Ureña, Diana
Devenir narradora: Prácticas de escritura desde la afectación sensible
AusArt, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 55-65
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/AusArt.23556>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DEVENIR NARRADORA: PRÁCTICAS DE ESCRITURA DESDE LA AFECTACIÓN SENSIBLE

Diana Delgado Ureña

Universidad de Castilla la Mancha (UCLM) / Universidad de Zaragoza (UNIZAR)

Resumen

Escribir desde los afectos como metodología de investigación. En este artículo planteo la noción de cuerpo vibrátil de Suely Rolnik y la aproximación que hace Walter Benjamin a la figura del narrador como coordenadas para organizar una práctica de escritura para la investigación en artes. Las impresiones sensibles, corporales, sensoriales, imaginativas y reflexivas que emergen del intercambio con la práctica artística tienen la potencia de producir un campo de acción micropolítica. Este territorio se puede rastrear como un conocimiento situado y singular desde la escritura, y más en concreto desde la narración como aproximación a la experiencia sensible. El punto de partida es mi posición como espectadora-investigadora en prácticas escénicas contemporáneas. Desde esta posición situada llamo la atención sobre el germen de transformación subjetiva que es capaz de generar el encuentro con una práctica artística. De esa interacción emerge un devenir narradora-investigadora donde la escritura se transforma en una práctica que intenta hacer resonar la potencia de transformación micropolítica que el trabajo de les artistas es capaz de promover.

Palabras clave: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES; PRÁCTICAS DE ESCRITURA; MICROPOLÍTICA; TRANSFORMACIONES DE LA SUBJETIVIDAD

BECOMING STORYTELLER: WRITING PRACTICES FROM SENSIBLE AFFECTATION

Abstract

Writing from affects as a research methodology. In this article I propose Suely Rolnik's notion of *vibrant body* and Walter Benjamin's approach to the figure of the *storyteller* as coordinates to organize an arts research writing practice. The sensitive, corporeal, sensory, imaginative and reflective impressions that emerge from the exchange with artistic practice have the potential to produce a micropolitical action space. This territory can be traced as a situated and singular knowledge from writing, and more specifically from narration as an approximation to sensible experience. The starting point is my position as a spectator-researcher of contemporary performing art practices. From this position I focus to the seed of subjective transformation that could appear after the encounter with an artistic practice. From this interaction arises a storyteller-researcher becoming. Writing becomes a practice that seeks to resonate the power of micropolitical transformation that the work of artists is able to produce.

Keywords: ARTS RESEARCH METHODOLOGY; WRITING PRACTICES; MICROPOLITICS; SUBJECTIVITY TRANSFORMATIONS

Delgado Ureña, Diana. 2022. "Devenir narradora: Prácticas de escritura desde la afectación sensible". *AusArt* 10 (1): pp 55-65. DOI: 10.1387/AusArt.23556

Devenir narradora

En este artículo propongo desarrollar un marco conceptual que toma la noción del cuerpo vibrátil de Suely Rolnik para proponer una práctica de escritura sobre prácticas escénicas contemporáneas como aproximación metodológica capaz de responder a las siguientes cuestiones: ¿cómo me hago cargo de la afectación sensible que generan las prácticas artísticas en una investigación en artes? ¿qué implicaciones conlleva poner el cuerpo en la escritura desde un lugar situado de espectadora investigadora? ¿qué tipo de conocimiento produciría la elaboración de una teoría de las artes escénicas parcial, fragmentada y dispersa?

En su teoría estética, Theodor Adorno señala que la función del arte consiste en “*causar extrañeza respecto del mundo*” (Adorno [1970] 2005, 307). Que algo sea extraño es una forma de decir que no es inmediatamente reconocible. Como investigadora que inscribe su trabajo en el ámbito de la reflexión sobre prácticas artísticas contemporáneas, hacerme cargo de la extrañeza significa intentar recoger las impresiones corporales y sensoriales entendidas como afección.

Estas impresiones amorfas, coaguladas alrededor de la extrañeza son las fuerzas que impulsan el proceso de escritura. Una práctica de escritura desde las afecciones permite la convivencia entre elementos heterogéneos. La narración a partir de la experiencia se construye como un territorio especulativo que produce un relato compuesto por la descripción de las afecciones sensibles, la recogida de dimensiones imaginarias, el análisis de procedimientos artísticos, el diálogo con investigadores y artistas y las resonancias que aparecen desde la reflexión y la lectura.

La tesis que sustenta esta propuesta de investigación sobre la escena contemporánea considera que las prácticas artísticas son portadoras de un hacer-pensar capaz de promover procesos de transformación de la subjetividad múltiples, singulares y situados.

Julia Kristeva e Isabel Vericat reflexionan en relación a la categoría freudiana de lo extraño (*unheimlich*) como el revés inquietante de lo familiar (*heimlich*). En su teoría a propósito de la inquietante extrañeza, esta relación se describe desde el retorno de lo reprimido por el inconsciente. Según sostienen, este revés de lo familiar permite “*ver en la inquietante extrañeza, el blasón del funcionamiento inconsciente*” ([1988] 1996, 362). Desde esta perspectiva, lo extraño sería lo familiar devenido inquietante a causa de la represión propia del inconsciente.

Sin embargo, en el desarrollo que hacen siguiendo a Freud, esta inquietud no tiene que ir necesariamente acompañada de angustia psicótica. “*La inquietante extrañeza es una desestructuración del yo que puede, ora perdurar como síntoma psicótico, ora inscribirse como apertura hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente*” (Kristeva & Vericat [1988] 1996, 364)

La inquietante extrañeza desvinculada del síntoma, entendida como apertura hacia lo nuevo, tal y como describen, es una experiencia que nos alerta sobre aspectos de la relación con el mundo, intercambios o situaciones donde algo nos resulta inconexo, incongruente o ilógico. Esta apertura hacia lo nuevo en su radical extrañeza, es parte del desarrollo de la noción de “cuerpo vibrátil” que hace Suely Rolnik y es determinante para desplegar una práctica de escritura desde las afecciones sensibles promovidas en el encuentro con las obras de arte.

Cuerpo vibrátil

El trabajo de Suely Rolnik transita en el cruce entre la psicología social, el psicoanálisis, las prácticas artísticas y la política; y más específicamente en torno a los estudios sobre subjetividad y micropolítica.

La noción de cuerpo vibrátil toma sentido en este marco de reflexión donde vinculo afectación sensible y prácticas artísticas. En el contexto del pensamiento micropolítico, los procesos de subjetivación son el lugar determinante donde sería posible entrenar formas de vida que fueran más allá de la reproducción de un repertorio de hábitos, actitudes y comportamientos naturalizados en las interacciones sociales. La micropolítica daría cuenta de operaciones individuales y colectivas que emergen como líneas de fuga, como descentramientos frente a procesos de subjetivación hegemónicos.

Rolnik¹ apunta hacia la afectación sensible de las fuerzas del mundo en el cuerpo como un paso previo a la forma concreta que acabe tomando esa afectación, recogiendo la potencia de esta afectación desde su noción de ‘cuerpo vibrátil’ (Rolnik [2003] 2010, 116)

En *El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia* (2003), Rolnik describe la interacción con el mundo como un proceso donde se producen simultáneamente dos modos de relación con el ambiente. Por un lado, la percepción de los sentidos nos comunica con las formas del mundo que somos capaces de reconocer; y por otro, la afectación sensible trae al cuerpo una sensación de extrañamiento, esa inquietante extrañeza que Rolnik denomina como las fuerzas del mundo en el cuerpo.

Esta tensión entre las formas de lo que somos capaces de nombrar, organizar y significar, y las fuerzas que manifiestan la afectación del mundo en el cuerpo, producen una vibración donde lo extraño germina en ‘*embriones de futuro*’ (Rolnik 2019, 119)

Con esta formulación, la autora se refiere a que el cuerpo vibrátil trae una potencia de creación de mundos que encontrarán una forma de manifestarse. Esta formulación apunta hacia la dimensión sensorial corporal, que en la vibración incorpora esa faceta de extrañeza. Escuchar la afectación corporal es atender a esa vibración sensible que sólo podemos nombrar desde el desconocimiento.

Esa incomodidad, desde el lugar de un no-reconocimiento, es una apertura a fuerzas que aún no ha encontrado su lugar y que tienen la potencia de expresarse de manera singular en devenires subjetivos impredecibles.

Rolnik define el ámbito de la subjetividad como “*el laboratorio vivo donde [unos] universos se crean y otros se disuelven*” ([2003] 2010, 116). En *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019, 44-51) explica como la subjetividad es paradójica al componerse entre la aprehensión del mundo a partir de los códigos sociales y los hábitos instalados; y el malestar que expresa el cuerpo vibrátil como canal de otros devenires posibles en nuestra interacción con el ambiente.

Dependiendo de la respuesta que demos al cuerpo vibrátil podemos, o bien insistir en el repertorio de hábitos, percepciones y emociones “*que resulta inseparable de la distribución del acceso a los bienes materiales e inmateriales, de sus jerarquías y sus representaciones*” (Rolnik 2019, 46), o bien, sostener la incertidumbre del cuerpo vibrátil como semilla de transfiguración de subjetividades, entendidas como modos de estar en relación con el mundo.

La posibilidad de transformación subjetiva es un elemento esencial en la noción de micropolítica que se despliega a partir del Mayo francés frente a la dificultad de las personas y los movimientos sociales para intervenir sobre la macropolítica, sobre los sistemas de orden y poder.

Félix Guattari expande el concepto de micropolítica al sostener que lo político no solo se produce a nivel macro, sino esencialmente a nivel micro, en los ámbitos de interacción privada que se constituyen desde las relaciones familiares, sexuales, escolares, clínicas e institucionales; o, dicho de otra forma, en nuestros contextos de interacción con el mundo.

Hacerse cargo de la afectación es sostener una tensión que intenta escapar de los procesos de subjetivación dominantes. En este punto, es el deseo quien responde a la incomodidad del cuerpo vibrátil. Mantenerse en el extrañamiento significa sostener la incertidumbre el tiempo necesario para que, en la tensión entre las fuerzas y las formas, la vibración encuentre un camino de expresión singular.

Si la respuesta a esa tensión es reactiva en lugar de creativa, lo que ocurre es un movimiento de identificación con el repertorio disponible en el campo social dominante, es decir, una operación de introyección de la subjetividad hegemónica.

Para Rolnik, el cuerpo vibrátil moviliza “*las potencias de resistencia y de creación*” ([2003] 2010, 119) que hacen de cualquier modo de subjetivación “*una configuración efímera en equilibrio inestable*” (ibid., 116). Cuando esa capacidad del cuerpo vibrátil de conectarnos con las fuerzas del mundo es violentada, la subjetividad es empujada a alinearse en la repetición del juego emociones, percepciones y hábitos; en el intercambio naturalizado de los códigos sociales hegemónicos que en muchos casos regulan nuestras formas de interacción con los demás, obstruyendo la aparición de otros modos de estar en relación.

La fricción del cuerpo vibrátil puede tomar forma en una escritura que dé cuenta de manera parcial y situada del vínculo entre prácticas artísticas y afectación sensible. La escritura entonces es una forma, entre muchas otras posibles, desde donde hacerse cargo de la fuerza del cuerpo vibrátil. Devenir narradora sería el primer efecto transformador desde mi experiencia como espectadora investigadora, que encontraría en la escritura un espacio de comunicación capaz de recoger y compartir las dimensiones corporales, sensoriales, imaginativas y reflexivas que las prácticas artísticas son capaces de promover.

Esta escritura atiende esencialmente a la dimensión micropolítica de las prácticas artísticas. Observa las obras de arte como nodos generadores de '*cuerpos vibrátiles*'. Si en la experiencia de ser espectadora, la afectación se llega a producir, lo que cada persona haga con esa afectación, con esa extrañeza que trae el trabajo artístico como expansión de modos sensibles de relación con el mundo, será una transformación singular de su subjetividad, un desplazamiento micropolítico situado.

Hacer germinar la fuerza como forma

La posibilidad de narrar, la potencia para devenir narradora sería el primer efecto visible de la premisa que sostiene este artículo. La escritura sobre prácticas artísticas desde el proceso de hacerse cargo del cuerpo vibrátil configura una teoría de las artes escénicas que da valor a un modo de conocimiento frágil. Un conocimiento parcial y situado que intenta recoger la potencia micropolítica de las prácticas artísticas en su capacidad para generar desplazamientos singulares en los procesos de subjetivación.

Las narraciones, como modo de escritura, serían las formas que emergen del proceso de transformación entre el dejarse afectar y sostener la incertidumbre que promueve el encuentro con obras de arte. Mi propuesta es entender las narraciones como procesos de escritura que recuperan parcialmente la afectación corporal, sensorial e imaginativa y la despliegan hacia otros territorios de resonancia y afinidades.

Las impresiones sensibles y sus reverberaciones hacen aparecer un espacio de sinergias y conexiones. En este sentido, proponer la narración como práctica de escritura abriría a otras personas ese territorio singular que emerge en el encuentro con prácticas artísticas contemporáneas a partir de esa vibración de extrañeza, de ese no reconocimiento.

En el ensayo *El Narrador* originalmente publicado en 1936, Benjamin se aproxima a la narración como "*la facultad de intercambiar experiencias*" ([1636] 2008, 60). El narrador sería aquella persona que propicia ese vínculo salvando, al menos, lo ínfimo de la experiencia singular.

Benjamin se preocupa especialmente por diferenciar las características entre narración e información. Mientras en la narración, la experiencia es esencial, para la información lo son la eficacia y la inmediatez. La transmisión

de datos es una prioridad en la información y de su precisión depende que la comunicación se llegue a producir. En el caso de la narración, sin embargo, lo esencial es la posibilidad de convocar alrededor de un relato. La narración *"no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas y es capaz de desplegarse"* ([1936] 2001, 117). Frente a la pérdida de interés de la información que desaparece con la misma rapidez con que fue comunicada, las narraciones se pueden expandir en diferentes contextos y *"alcanza[r] una amplitud de vibración de la que carece la información"* (ibid., 117).

En un tiempo de aceleración como el nuestro, la narración parece una práctica anacrónica que da cuenta de un modo de relación con el mundo, *"una forma artesanal de [la] comunicación"* (ibid.).

La narración implica un modo de intercambio alejado del tiempo de la productividad. Como señala Benjamin, no se propone transmitir el puro 'en sí' del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. *"Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla"* ([1936] 2008, 71).

La narración se configura como una invención portadora de conocimiento válido, en el intento paradójico de repetir lo irreplicable. Benjamin lo describe así, cuando dice *"[t]he storyteller: he is the man who could let the wick of his life be consumed completely by the gentle flame of his story"* ([1936] 1968, 108-9).

Devenir narradora es dejarse consumir por la llama del relato. Desplegar la capacidad de narrar incorpora una transformación en la propia subjetividad que se va modulando, reconfigurando, expandiendo y articulando en relación a las afecciones, atendiendo a su carga corporal, sensorial, imaginativa y componiendo un territorio especulativo que da cabida a reverberaciones y conexiones de elementos heterogéneos.

Desde un impulso de recuperar lo efímero del cuerpo vibrátil, la narración genera un espacio de comunicación donde compartir ese devenir subjetivo. Si las formas nos sirven como coordenadas de reconocimiento y orientación, también corremos el peligro de que nos insensibilicen ante la presencia del otro. La extrañeza de lo nuevo que aparece en la interacción con el mundo es un germen de mundos, de posibilidades. El primer paso hacia un devenir subjetivo capaz de desarrollar espacios inéditos de relación, tiempos de interacción social por-venir.

La narración resuena en una dimensión compartida y según explica Benjamin, se las ingenia para incorporar algún tipo de saber práctico. En el caso de la narración como práctica de escritura en un contexto de investigación en artes, el tipo de saber aplicado que propongo, consiste en incidir en el estudio de los procedimientos artísticos desde donde operan las obras estudiadas, incluyendo además registros de las conversaciones informales mantenidas con los artistas creadores de las obras. En el ámbito de la práctica escénica, los efectos más reconocibles del uso que hacen los artistas de los recursos estéticos son el quiebre del uso instrumental del tiempo y el

espacio. Desvelar estos recursos y compartir esos diálogos indisciplinados ofrece una perspectiva desde donde observar los desplazamientos múltiples que las obras son capaces de producir.

Devenir narradora situada hace de la escritura un proceso singular que facilita un tránsito entre diferentes escalas. Desde la observación atenta a la propia extrañeza sensorial y corporal hasta el despliegue de resonancias imaginarias y reflexivas. En este marco de acción, las narraciones se contraen y se expanden. Este pulso sostiene una práctica de escritura que fluctúan entre la experiencia como espectadora-investigadora y las reflexiones a las que lleva esa experiencia como lugares de resonancia y conexión. De este modo, el tipo de narración que desarrollo como práctica de escritura se orienta a recoger el latido de un hacer-pensar desjerarquizado. Un hacer-pensar que se mueve de la afectación corpo-sensorial a la especulación imaginativa reflexiva.

La propuesta que subyace a este modo de hacer, a este programa de escritura, defiende que las prácticas artísticas tienen la potencia de generar condiciones que ponen en crisis formas dominantes de subjetivación facilitando espacios y tiempos para entrenar colectivamente modos de estar.

Las prácticas artísticas desde un repertorio múltiple de procedimientos estéticos, vinculados a las poéticas singulares de sus creadores, plantean expansiones y focalizaciones de la percepción sensorial capaces de impulsar despliegues subjetivos de imaginarios y reflexiones.

En el entorno de la práctica escénica contemporánea, la dimensión de interacción que favorece la copresencia entre artistas y público, permite también a les artistas plantear modos de relación que no es posible experimentar en otros tipos de interacción social. Esa excepcionalidad, similar a la que se disfruta en los espacios de juego regulados, contiene una potencia de invención donde virtualmente pueden conectarse efectos estéticos y micropolíticos.

Programa de escritura: Escribir en la arena de la playa

La artista de performance brasileña Eleonora Fabião desarrolla sus acciones desde un procedimiento de composición al que denomina *programa*. La artista sostiene que la noción de programa, en el sentido en que la utilizaron en 1947 Deleuze y Guattari en *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* puede funcionar como motor de la experimentación. “Al poner en práctica [un programa] se crea cuerpo y relaciones entre cuerpos, se desencadenan conversaciones y se activan circulaciones afectivas impensables antes de su formulación y ejecución” (Fabião 2013, 4).

Tomando esta idea de *programa*, que en contextos de estudio de performance también se conoce como partitura o score, propongo terminar el artículo con una tentativa de programa de escritura que pueda ser activado

a voluntad para aquellas personas interesadas en experimentar la narración como metodología para la investigación sobre prácticas artísticas.

Para ponernos en situación un breve souvenir: en 1919, Marcel Duchamp envió a su hermana como regalo una serie de instrucciones para realizar una obra de arte. Le pidió a Suzanne Duchamp que buscara un libro de texto de geometría y que lo suspendiera con cuerdas en su balcón mirando a la Rue La Condamine de París. Las instrucciones terminaban así: *"El aire tiene que pasar a través de las páginas del libro, que sea el viento quien elija sus problemas, les dé la vuelta y rompa sus páginas"*².

El objetivo de este programa de escritura es proponer una práctica desde la que entrenar un modo de estar con y dejarse afectar por una obra artística, de preferencia del entorno de la escena contemporánea. Es un intento para generar las condiciones necesarias antes de proponerse escribir-pensar con una obra de arte desde la escucha del cuerpo vibrátil.

¡Vamos allá!

1. Antes de entrar en la sala de teatro o exposiciones donde vaya a presentarse el trabajo escénico, intente llegar con tiempo para deambular por la zona sin rumbo fijo.
2. Una vez dentro del teatro, si va a estar sentado en una butaca, pruebe a encontrar la postura más cómoda y relajada posible.
3. Es posible que, durante la pieza, o después, le impresione una imagen, le asalte una emoción, la obra le resuene con otra cosa (una lectura, una película, un paisaje, una conversación) o le incite a imaginar o a leer sobre algo que le interesa. Deje que resuene.
4. Al salir de la obra no renuncie a encontrarse con los artistas y con otros espectadores. La conversación alrededor de una obra es una parte esencial en la preparación para la escritura.
5. En el momento que le entren ganas de escribir intente ir a una playa, preferiblemente de día. Si donde vive no hay playa, busque un lugar agradable al aire libre. ¿Sería capaz de describir qué era aquello que le impactó? ¿Cómo se sintió? ¿Qué imaginó? ¿Con qué tiene relación? ¿Le lleva a alguna experiencia anterior? ¿Le recuerda a algo o más bien le lanza hacia un lugar desconocido? ¿Le dejó haciéndose preguntas o dándose respuestas? ¿Qué procedimientos estéticos intuye que producen estos efectos? ¿Sería capaz de aislarlos?
6. Intente escribir la primera frase de su texto en la arena de la playa. Observe como desaparece con el batir de las olas en la orilla.
7. Ya está preparada para empezar a escribir.

Fin del programa

Edouard Glissant en su *Poética de la Relación* se refiere a los cuentistas creol por su “*disposición sin tregua para acercar los elementos más heterogéneos de lo real*” ([1990] 2017, 233).

El tipo de escritura a partir de prácticas escénicas que planteo como metodología de investigación en artes, vincula afección y reflexión para traer con la narración, no sólo elementos de lo real, sino también para instaurar nuevos territorios, campos cercanos con los que las obras artísticas, desde mi experiencia de espectadora singular, reverberan.

La imposibilidad de fosilizar la vibración singular y sus dinámicas de transformación subjetiva hacen que esas impresiones no sean las únicas posibles y que estén lejos de ser definitivas. Igual que dos olas no rompen igual en la orilla, las travesías particulares, las atmósferas y resonancias que pueden traer las narraciones, son una apertura subjetiva entre otras, e incluso siendo la misma espectadora-investigadora ante la misma práctica artística, las narraciones serían distintas en momentos temporales diferentes.

Por eso planteo escribir en la arena de la playa como programa para entrenar las condiciones desde donde pensar-con las prácticas artísticas, sabiendo que el paso de la ola borraré lo que está escrito, pero sabiendo también que esa escritura quiere recoger la extrañeza de fuerzas que encontraron su forma en narraciones para ser compartidas.

Las narraciones se nutren de la experiencia y de un universo de lecturas, diálogos, encuentros y conversaciones con artistas, investigadoras y públicos. Quienes estén interesadas en estos trabajos pueden bucear en el archivo de la asociación de investigación y creación escénica Artea³. La propuesta de escritura que desarrollo en este artículo es algo más que una fabulación. Es una práctica que viene madurando como perspectiva de trabajo y que desarrollo en artículos publicados en revistas académicas y proyectos de investigación.

Escribir con las prácticas artísticas es pensar con ellas, por eso es inevitable que, para cada experiencia-espectadora, el desarrollo de la escritura narradora-investigadora haga uso de herramientas conceptuales diferentes. El trenzado singular entre el relato de las impresiones, el diálogo con artistas, investigadoras y públicos, junto con el despliegue imaginario de territorios afines, quiere ser útil para pensarnos en un mundo en relación.

Esta propuesta de narrar-con promueve una teoría de las artes escénicas precaria. Parte de lo singular, lo disperso y lo fragmentario, sin vocación de separación entre sujeta y objeto de estudio, y mucho menos desde un intento de abstracción. Lo que se plantea aquí es la validez de un conocimiento frágil, aquél donde la escritura se propone a sí misma como una práctica capaz de generar conocimiento situado.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1970) 2005. *Teoría estética*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss & Klaus Schultz. Madrid: Akal
- Benjamin, Walter. (1936) 1968. "The storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov". En *Illuminations IV*. New York: Schocken. http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/guest/Benjamin_W/Benjamin_W2.htm
- Benjamin, Walter. (1936) 2008. *El narrador*. Traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun R. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Benjamin, Walter. (1968) 2001. *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Introducción y selección de Eduardo Suñeris; traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus
- Fabião, Eleonora. 2013. "Programa performativo: O corpo em-experiência". *Revista do Lume* 4. <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>
- Glissant, Édouard. (1990) 2017. *Poética de la relación*. Traducción, Senda Inés Sferco & Ana Paula Penchaszadeh. Bernal (Argentina): Universidad Nacional de Quilmes
- Kristeva, Julia & Isabel Vericat. (1988) 1996. "Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza". Traducción, Isabel t. *Debate Feminista* 13: 359-368. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.313>
- Rolnik, Suely. (2003) 2010. "El ocaso de la víctima: La creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia". *Zehar* 68
- Rolnik, Suely. 2019. *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Traducción, Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera & Damian Kraus. Buenos Aires: Tinta Limón

Notas

- 1 Suely Rolnik es escritora, filósofa y crítica cultural. Profesora titular en la PUC-SP y profesora invitada en multitud de programas de posgrado a nivel internacional como el Maestrado Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia o el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla la Mancha. Es doctora en Psicología Social y graduada en Filosofía y Sociología (Paris 8, Sorbonne).
- 2 Esta enunciación del programa de Marcel Duchamp aparece como introducción al proyecto de Rimini Apparat, una deriva del colectivo Rimini Protokoll que en el contexto de la pandemia con apoyo de diversas instituciones culturales europeas comisionó el proyecto 1000 scores, en el que invitaban a una serie de artistas a desarrollar partituras de performance que una vez colgadas de la plataforma online puedan ser experimentadas por cualquiera. El proyecto está alojado en <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/1000-scores-pieces-for-here-now-later>
- 3 <http://archivoartea.uclm.es/>

(Artículo recibido: 29-03-22; aceptado: 12-05-22)