

**Andrés Leonardo Padilla
Ramírez**

Filósofo y Politólogo de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Doctorando en Filosofía y Magíster en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad de la Universidad de Buenos Aires (Argentina).

Alejandra Marín Pineda

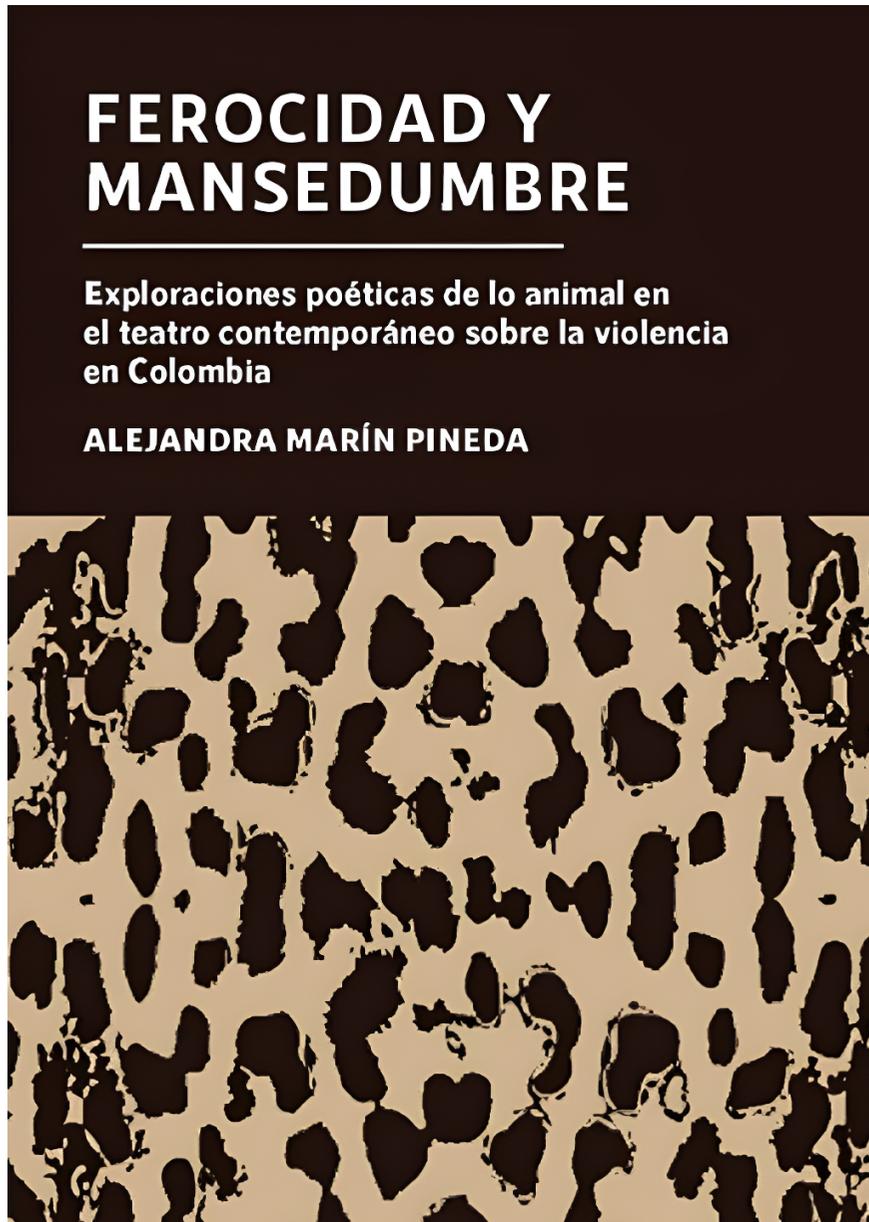
Filósofa y Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Candidata a Ph.D. en Estudios Literarios y Culturales Hispánicos de la Universidad de Illinois (Estados Unidos).

Entrevista a Alejandra Marín Pineda.
A propósito de *Ferocidad y mansedumbre. Exploraciones poéticas de lo animal en el teatro contemporáneo sobre la violencia en Colombia*

Interview with Alejandra Marín Pineda. Regarding *Ferocity and meekness. Poetic explorations of the animal in the contemporary theater about violence in Colombia*

Imagen 1

Portada de “Ferocidad y mansedumbre. Exploraciones poéticas de lo animal en el teatro contemporáneo sobre la violencia en Colombia”



Nota. Bogotá: Idartes, 2019. Libro de descarga gratuita en el siguiente enlace: <https://idartesencasa.gov.co/teatro/libros/ferocidad-y-mansedumbre-exploraciones-poeticas-de-lo-animal-en-el-teatro>

Andrés Padilla Ramírez (editor académico): Estamos hoy junto a Alejandra Marín Pineda. Es una profunda alegría para nosotros poder compartir este espacio de conversación contigo y te agradecemos que hayas deseado participar en el presente número de la revista *Desbordes*: “Arte, filosofía y animalidad. Hacia otros atravesamientos in-disciplinares posibles”. ¿Nos contarías un poco sobre tu trayectoria investigativa y profesional?

Alejandra Marín Pineda (**autora**): Gracias a ti, Andrés. Estoy muy contenta de que podamos conversar. Bueno, yo soy filósofa de formación, estudié en la Pontificia Universidad Javeriana, acá en Bogotá, y ahí mismo hice la maestría en filosofía. Entonces, mis indagaciones comienzan en el campo de la filosofía, donde, en términos generales, estuve desde el inicio interesada en problemas de filosofía política y de estética, y, en especial, porque tenía una relación paralela vital con la danza, empecé a preocuparme por las aproximaciones que podemos tener desde el pensamiento a la experiencia del cuerpo. Una forma inicial que tomó esa inquietud fue la pregunta por cómo aproximarse filosóficamente al gesto desde los problemas que aparecían a finales del siglo XIX, en el pensamiento de François Delsarte, conocido como un antecesor de la danza moderna. Pero después de eso voy a hacer un doctorado en Estudios literarios y culturales hispánicos en la Universidad de Illinois en Chicago. Y eso supone un desplazamiento de la mirada, digamos, disciplinar. En la investigación sobre Delsarte yo ya me había desplazado un poco hacia otros campos del saber que exigía mi problema de investigación, que era el del gesto y la expresión en las técnicas corporales, sobre todo de las artes escénicas, como la llamada fisionomía, la teología, la biología, porque ahí aparecía una relación importante entre algunas preguntas que se hacía el arte y los saberes de su tiempo. Pero el desplazamiento a los estudios culturales y literarios me abre otro mundo. Primero, ese desplazamiento implicó redirigir mi mirada hacia los problemas y la tradición literaria y cultural latinoamericana. Y ahí me reencuentro con el teatro colombiano, buscando una conciliación entre la necesidad de un objeto de investigación que pudiera tener un soporte textual, que sostuviera una aproximación desde el análisis literario, y el interés que yo traía por las artes escénicas. Allí encuentro entonces otro campo de acción, y en esa trayectoria se me presenta más claramente el camino de investigación sobre el teatro y luego las artes vivas, cuando me vinculo como profesora a la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas en la Universidad Nacional de Colombia. Más o menos ese es el recorrido.

Editor académico: Dentro de este recorrido y esta trayectoria vital que mencionas –en continuos atravesamientos entre cuerpo, estética y filosofía– quisiera preguntarte un poco sobre cómo llegas a esta interseccionalidad entre arte, teatro, filosofía y animalidad, ¿cómo se da esta irrupción de la animalidad en tu interés vital e investigativo?

Autora: Esos orígenes siempre son difíciles de rastrear, me parece que van apareciendo como por intuición, y uno podría siempre contar una historia distinta; pero yo creo que la piedra angular de esa transición es el cuerpo. Algunas preguntas que yo me estaba haciendo sobre el cuerpo desde una perspectiva de la técnica o, más bien, de las ontologías que presuponían ciertas técnicas en las artes escénicas para los actores, para los cantantes o incluso, también, para la pintura y la escultura, se anidaban en el problema de qué es el cuerpo, como entendemos el cuerpo —y su relación con el alma— y cómo pensar las relaciones que estas técnicas y estas ontologías establecen con el cuerpo. Y tal vez la primera semillita que puedo encontrar ahí del problema de la animalidad aparece cuando, preguntándome por el gesto, empiezo a estudiar *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, de Darwin.

Ahí ya hay para mí una indicación muy importante sobre la continuidad de la vida, o de las formas de la vida, en relación con las expresiones, o con el problema de la expresión, pero no en términos deleuzianos, sino de la expresión gestual de las emociones. Darwin da, por ejemplo, una pista importante sobre los gestos residuales que conservamos, por decirlo así, de unas vidas anteriores, vistas desde una perspectiva evolutiva. Entonces esa idea de la continuidad de la vida en la memoria de las especies con la que se podrían explicar parcialmente ciertos gestos permitía hacer el vínculo entre una mirada científica y estética. Pero ese problema se quedó ahí, yo no llegué a desarrollarlo más allá de lo que era necesario para dar cuenta de una ontología del gesto en Delsarte. Sólo lo capté (o lo veo ahora en retrospectiva) como un problema interesante, sin profundizar en él. La animalidad sí aparece más claramente cuando empiezo a formular el proyecto de investigación doctoral, haciendo una revisión somera de lo que estaba pasando en el teatro colombiano. Ahí empecé a notar que muchas obras, solamente pasando la vista por la superficie, tenían en sus títulos distintos animales: ballenas, gallinas, perros, liebres, burros... (Por ejemplo, *El vientre de la ballena*, o *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano, o *Donde se descomponen las colas de los burros* y *Gallina y el otro*, de Carolina Vivas). Entonces empiezo a ver una especie de bestiario que me inquietó bastante. Y digo ahora bestiario pensando en la investigación de Sandra Ortega sobre un tema similar.¹

Entonces, en ese paneo muy general de las obras del teatro colombiano de los últimos 20 años, o un poco más —aproximadamente desde finales de los 90—, empecé a ver todos esos animales de muchos campos de la imaginación, aunque sobre todo del imaginario rural. Estos aparecían en diferentes formas y entonces me dije: aquí hay algo, hay una constante que

¹ Ortega Garzón, Sandra María (2020). *De hombres y de bestias. Figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

amerita atención. Y, en efecto, empecé a revisar esas obras con mayor detenimiento y encontré que, si bien en algunas de ellas el animal aparecía solamente en el título, sin que hubiera un tratamiento real, en otras sí hacían aparición unas figuras animales muy potentes con unas operaciones que indicaban ya unas formas de posicionamiento y de reflexión dentro del campo del teatro, que estaban muchas veces ligadas al tratamiento de la violencia, de las violencias en general: algunas que hablaban sobre violencia doméstica u otros tipos de violencia. Yo terminé enfocándome en la violencia sociopolítica en el marco del conflicto armado colombiano. Al explorar esas apariciones o figuraciones de los distintos tipos de animales, pensé que se trataba de un problema a la vez ontológico y político. Ya traía alguna idea sobre la relación humano-animal, o más bien sobre la separación entre lo humano y lo animal, porque la había estudiado con Agamben, sobre todo, y con algunas pistas que había encontrado en Rancière. Pero estas figuras me indicaron que en el teatro colombiano —y también en otras artes— hay un pensamiento que, desde la práctica, desde las formas de hacer, y desde los temas, está interrogando, a través de lo animal, unos supuestos ontológicos y políticos. Así fue, en parte, como ese problema se articuló.

Editor académico: Estaba pensando que también ahí se percibe una cierta resonancia, una cierta articulación entre este interés vital que tenías en un momento determinado por Darwin —por la continuidad de la vida— con, a su vez, esta herida narcisista propiciada por Darwin a la soberbia antropocéntrica y la respectiva consecuencia de un descentramiento de lo humano... y cómo después en tu indagación, en tu exploración sobre las artes precisamente teatrales, se opera también ese descentramiento de lo humano a nivel estético. Entonces como que también estos dos intereses vitales, que en principio parecerían como tan ajenos (si uno pensara las disciplinas como absolutamente compartimientos independientes: por un lado la biología y por el otro lado la teatralidad), incluso ahí hay ciertas resonancias y atravesamientos de un gesto que también atenta y que inquieta este antropocentrismo tan reinante, ya sea en las Ciencias Naturales, o ya sea en la expresión artística.

Autora: Claro. Y lo curioso, precisamente, en el caso de Darwin o, mejor, de la manera en que yo me acerqué a Darwin, es que ese descentramiento pasaba por una interrogación acerca de lo que supuestamente era propiamente humano, que es un tema sobre el que ahora estoy volviendo. Cuando estaba estudiando a Darwin estaba preocupada por Delsarte y por lo que se conoció como el “método Delsarte”, que realmente no era un método sino una forma de aproximarse a las técnicas del arte, de lo que hoy llamaríamos las artes performativas —la oratoria, el canto, la actuación—, y que luego contribuyó a la configuración de la danza moderna americana. Esa aproximación de Delsarte estaba enmarcada en unas formas de pensamiento —estamos hablando de finales del siglo XIX—, que de todas maneras soste-

nían la excepcionalidad humana (con sus jerarquías respecto de lo animal), con un matiz que es muy interesante, que es el rasgo teológico-esotérico de este pensador. En ese marco, se ponía al ser humano en una relación de excepcionalidad con respecto a lo animal, aunque conteniéndolo, pero también en una relación de excepcionalidad con respecto a lo divino (algo que también Agamben aborda en *Lo abierto*). Entonces, es justamente esa preocupación, una preocupación por la técnica, la que me lleva a la pregunta por el cuerpo, y esa pregunta por el cuerpo empieza a abrir el problema de la continuidad de la vida, que es el que luego aparece otra vez tratado, pero ahora desde una mirada biopolítica o necropolítica, cuando pasamos a autores del siglo XX, como Giorgio Agamben. Y esa mirada detecta un espacio, un “umbral de indeterminación” en el que las jerarquías entre lo animal, lo humano y lo divino pueden ser movidas, corridas; en donde, ya sea desde una perspectiva epistemológica, ontológica o política, o desde lo que yo llamaría una perspectiva crítico-estética —es decir, que reconfigura la sensibilidad—, los límites y jerarquías de esos tres ámbitos que aparecían separados pueden ser interrogados.

Editor académico: Alejandra cuéntanos un poco sobre tu libro: *Ferocidad y mansedumbre. Exploraciones poéticas de lo animal en el teatro contemporáneo sobre la violencia en Colombia*. Un poco sobre todo de dónde surge la idea y cómo llega a concretarse en esta colección ‘Teatro en estudio’, publicada por la Alcaldía de Bogotá.

Autora: Esta idea es una parte de mi proyecto de investigación doctoral en el que venía trabajando las figuras de lo inhumano en el teatro colombiano contemporáneo. Mientras estaba trabajando sobre la animalidad me presenté a una beca de investigación del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y seleccionaron este proyecto de investigación para financiarlo. La beca contemplaba el proceso de documentación, de recuperación de los materiales, unos momentos muy importantes de entrevistas con la y los dramaturgos y, una vez terminada la investigación, unos espacios de socialización. La parte final del proceso de esas becas de investigación con Idartes es que son publicadas por el propio instituto. El libro se lanzó en plena pandemia, en el Salón del Libro Teatral, un evento que organiza cada año *Kiosco Teatral*, que es una plataforma muy valiosa, dedicada a la divulgación y crítica de la cartelera teatral y en general de las artes escénicas de Bogotá. Entonces, digamos que el proceso de investigación ya venía avanzando, pero la beca me permitió, por una parte, concretarlo y materializarlo en estos diálogos que fueron muy ricos, con Carolina Vivas, con Fabio Rubiano y con Víctor Viviescas, y por otra, publicar el libro, que está disponible en físico y en digital.

Editor académico: Eso te quería preguntar: la disponibilidad y la posibilidad de que las personas accedan a él. Es, entonces, de acceso gratuito en la red.

Autora: Es de acceso gratuito. El libro se puede descargar en una de las secciones de publicaciones de Idartes, que se llama “Idartes en casa”.²

Editor académico: Alejandra, y dentro de estas exploraciones poé-políticas de lo animal, en tu texto creo que resulta rastreable, quizás incluso a modo de de centro de gravedad narrativa, la irrupción de la animalidad como un punto nuclear de indagación y reflexión a la hora de abordar el fenómeno de la violencia desde el teatro contemporáneo colombiano. ¿De qué manera crees tú que dicha irrupción de lo animal puede ofrecer una perspectiva-otra de aproximación, de comprensión, de sentir y vivenciar afectivamente el fenómeno de las violencias en Colombia? ¿De hacer, pues, una experiencia de las diversas formas de violencia que se interseccionalizan en el contexto colombiano y que se graban –no pocas veces– a sangre y fuego en los cuerpos violentados?

Autora: Primero, me encanta esa idea que propones de exploraciones “poe-políticas”. En el libro aparece como exploraciones poéticas, pero sí, ciertamente, creo que todas estas intervenciones que he detectado en el teatro colombiano en relación con la violencia son a la vez poéticas y políticas, en la medida en que están atravesadas por el problema de cómo poetizar algo que es impoetizable. Siguiendo a Adorno, la pregunta sería: ¿cómo vamos a hacer arte después de esto, de esta catástrofe? Y yo creo que esa es una pregunta que los artistas se han hecho en relación, primero, con una exigencia ética y política de hablar de esto, de no guardar silencio sobre esa violencia, de elaborarla para la experiencia común, y de transformarla en la experiencia poética; y, por otro lado, atendiendo a unas dificultades que son inherentes a esa exigencia: ¿cómo no instrumentalizar, cómo no revictimizar, cómo no repetir o reproducir los papeles o los repartos de la violencia en el arte? De cara a esas preguntas, me parece que, en el tratamiento de la violencia, la aparición del animal o la irrupción de lo animal, como tú dices, es una respuesta de un arte que necesita desplazarse de una serie de discursos dominantes o, también, de unos discursos que de tanto decirse ya no dicen nada. Muchas veces, en las conversaciones que tuve con dramaturgas y dramaturgos me encontraba con que una de sus grandes inquietudes era cómo abordar la violencia en términos que hagan justicia a la magnitud, a la profundidad y a la irreparabilidad de la violencia de unas maneras que no estén codificadas, como lo están, por ejemplo, las formas de la prensa o las formas del discurso gubernamental, que suelen hablar en términos de cifras, de resultados; pero además de lo que ellos me contaban, yo empiezo a detectar también una toma de distancia con respecto a las formas del discurso humanitario. Entonces lo animal señala un camino para acercarnos a la violencia poéticamente, de una manera que el teatro se nos presente como una experiencia capaz de mover y de trastocar una sensibilidad sedimentada por los discursos periodísticos, gubernamentales y humanitarios.

² El enlace puede encontrarse en la descripción de la imagen que abre la presente entrevista.

Editor académico: Como si el cuerpo –y en esa medida el cuerpo animal– desestabilizara un poco la estadística.

Autora: ¡Claro! Y esa irrupción es la irrupción de un cuerpo reconocido en su vulnerabilidad. Yo creo que precisamente la aparición del animal lo que hace es señalar una vulnerabilidad que no suele reconocerse o que cuando se la reconoce aparece encubierta por un sentimentalismo acrítico y muy peligroso –la víctima, pobrecita–. En contraposición, las figuras animales son puestas en continuidad con los cuerpos humanos violentados y esa continuidad hace que aparezca una mirada crítica, porque hace imposible funcionar con esos discursos estabilizados y, en ese sentido, es capaz de movilizar una experiencia que aparece de otra manera.

Editor académico: Claro. Y un poco como que la irrupción de lo animal no se reduce a mera metaforización.

Autora: Exacto, exacto.

Editor académico: El animal no es una metáfora, el animal irrumpe –también irrumpe el cuerpo animal que también somos–. Sí, y desde ahí singularizar un poco los procesos y las inscripciones de la violencia.

Autora: Exacto. Por eso cuando hablo de las figuras animales prefiero no hablar de metáforas; no son fábulas lo que estamos contando, no se sostiene la idea de que el animal –con sus cualidades específicas– puede ser entendido como representación de cualidades y conflictos humanos. Más bien, me parece que en la continuidad reconocida entre lo animal y lo humano empiezan a aparecer unas operaciones. Entonces la pregunta no sería qué problema humano representa el animal, sino qué es lo que hace el animal cuando aparece, o qué es lo que hace el arte cuando hace aparecer al animal.

Editor académico: Alejandra, podemos decir que la máquina antropológica, mencionada por Agamben, y que tu retomas en tu libro como el dispositivo conceptual y político que establece incesantemente una decisión actualizada de qué es lo verdaderamente humano, tiene como reverso necesario de la producción de lo humano, también la producción y el establecimiento de lo inhumano, de lo salvaje, de lo animal, de lo animalizado y de lo no civilizado, clasificación esta que coimplica, necesariamente, una jerarquización en la que lo humano se erige como autoridad mayestática indubitable. Hasta qué punto crees que en las obras analizadas en tu libro (y pienso, sobre todo, en *La técnica del hombre blanco* de Víctor Viviescas, *De peinetas que hablan y otras rarezas* de Carolina Vivas): ¿cómo en estas obras se hace patente, y se pone en escena, aquel recurso civilizatorio-animalizador, que pretende legitimar violencias –e incluso exterminios– sobre aquellos

cuerpos que inquietan, escapan o traspasan amenazantes, el umbral de lo definido como humano-humanizado? Recurso este que asumiría como legítimo el impartir violencias denominadas correctivas sobre cuerpos definidos como indeseados, inapropiados, animalizados, salvajes, en nombre de una fantaseada mal llamada limpieza social, urbana y civilizatoria?

Autora: Sí. Lo que está en juego en el concepto de máquina antropológica de Agamben es una afirmación que voy a tratar de repetir: es que la separación entre lo humano y lo animal —o incluso entre lo humano y lo no humano— es una decisión política y no ontológica. Como decías ahora, esa no es una separación esencial, no está establecida por ninguna constitución de la realidad que sea anterior a la producción misma de los cuerpos, sino que precisamente se decide cada vez, se decide en cada instancia en que se hace el corte; primero en el nivel, digamos, externo, en el que se separa lo humano de lo animal, pero de manera más importante, y esto es en lo que insiste Agamben, cuando se escinde lo animal dentro de lo humano. Esa es la doble cesura que él menciona. No es solamente que hagamos una raya para poder diferenciar lo humano de lo animal, para servirnos de ello de una forma instrumental, sino que, además, adentro mismo de la especie humana se produce esa misma decisión, que es una escisión interna.

Editor académico: ¿Un poco como si no se naciera humano, sino que se llega a hacerlo?

Autora: Se llega a serlo, pero también, precisamente como se decide todo el tiempo, se puede *no* llegar a serlo, o se deviene animal de otra manera o, más bien, se es convertido en animal, se es animalizado. Pero cuidado, porque decir esto supone ya unas coordenadas en las que lo animal se define por privación de lo humano, es como una serpiente que se muerde la cola. En ese sentido, volviendo al tratamiento poético que hacen las obras que estudio a propósito de ese problema, percibo que en ellas hay un intento por hacer explícita una continuidad en lugar de una escisión, que algunas veces se expresa como la continuidad entre el personaje humano y el personaje animal, por decirlo así. Es una forma de poner juntas y entremezcladas estas dos formas de vida, o para ponerlo en otros términos, de poner juntas al *bíos* y a la *zoé*, para que las veamos en el mismo nivel y veamos que no son tan diferentes, según en donde hayamos trazado el límite. Por ejemplo, en *De peinetas que hablan y otras rarezas*, que es una obra de Carolina Vivas sobre la llamada “limpieza social” en Bogotá, es muy interesante cómo esta continuidad aparece con un personaje animal, un perro, que es interpretado por un actor humano que asume en su cuerpo la gestualidad del animal, pero que a la vez canta, recita poesía, es capaz de observar la grandeza del mundo, digamos, lo sublime. Es como un perro kantiano... Puede observar el cielo estrellado por encima de su cabeza y la ley moral en su corazón...

Editor académico: Qué nos es posible esperar como perros...

Autora: Eso... justamente. Pero él está puesto al lado, como compañero fiel, de una mujer de edad avanzada que trabaja como recicladora, y que ha tenido que recorrer los barrios de la ciudad por años, siendo siempre expulsada, maltratada de todas las formas, por las distintas formas de control y autoridad que regulan la circulación y lo que es visible o no en una ciudad. Entonces la decisión de ponerlos a ellos dos juntos es interesante, porque podemos ver a la mujer echada, expulsada como lo sería cualquier perro de la calle. Esa es una primera operación. Pero al mismo tiempo podemos ver al perro haciendo elaboraciones poéticas y metafísicas que, en cambio, ni la mujer ni el vigilante privado que los expulsa pueden hacer. Eso es lo que yo llamo un desplazamiento del *logos*, visible en algunas de estas obras, que consiste en desplazar el *logos* hacia el animal. El *logos*, como aquello considerado propiamente humano, exclusivamente humano, es desplazado y puesto en la voz del animal, que reflexiona, que juzga sobre lo justo y lo injusto. Precisamente, aquí la distinción entre *bíos* y *zoé* se traduce en otra distinción, entre *logos* y *phoné*, que hacía Aristóteles, y que Agamben y Rancière retoman. El lugar del animal es el lugar de la *phoné*, del ruido, o sea, de lo que es ininteligible y, especialmente, el lugar de lo que se limita a expresar el placer y el displacer; mientras que el *logos* sería no solamente el espacio del pensamiento y la reflexión, sino también el de lo que hace que el hombre sea propiamente político, es decir, en esta ontología, es la capacidad de juzgar y de discernir entre lo justo y lo injusto. Entonces, cuando vemos a un perro haciendo estas elaboraciones sobre lo justo y lo injusto, sobre la razón incluso, esta contigüidad se completa, no solamente se señala lo que está de más en el hombre, es decir, lo que suma algo adicional a su animalidad para hacerlo propiamente humano, sino también lo que, según esta idea de lo propiamente humano, está de menos en los que efectivamente son considerados hombres, por ejemplo, los regentes del orden social...

Puedo decir algo sobre por qué es interesante el contraste en la otra obra que mencionas que es la de *La técnica del hombre blanco*, de Víctor Vivescas. Pasa algo muy interesante y es que allí también la animalización sucede de dos lados distintos o, digamos, la continuidad aparece, por un lado, porque Corvan, el hombre blanco, ha cazado a un hombre negro y lo tiene encerrado en el sótano de su casa. Y ese hombre está allí, privado de todo lo que es supuesto para la humanidad, para lo propiamente humano, especialmente, de su lenguaje. “No hablamos la misma lengua”, dice el blanco. Allí, Nirvana, el hombre negro, pasa por esa privación del *logos*, y también por una exotización y una erotización que le viene sobre todo de Agnes, la mujer del hombre blanco. Pero al mismo tiempo este hombre blanco está aliado o, vamos a decirlo así, tiene entre sus congéneres a una jauría de perros que son los que le ayudan a cazar a los hombres negros, en lo que la obra insinúa es una práctica de la que Corvan participa con fre-

cuencia. En esa práctica y en esa congeneridad con la jauría de perros el hombre blanco reconoce una superioridad también, o sea que la animalización no solamente se da en la experiencia de quien es violentado, despojado de su humanidad, que es la manera más evidente y en la que aparece de forma más patente en otras obras; aquí el que violenta pone a su servicio una animalidad, que de alguna forma está domesticada por quienes intentamos no ser violentos o por quienes no tenemos la violencia como una forma de operar en la vida. Entonces lo que sucede es que la animalidad aparece en los dos lados, o más bien, es un umbral que no es de una sola vía, sino que también el humano “más humano”, digamos, el hombre blanco, el poseedor de la técnica, también se animaliza en el ejercicio de la violencia. De manera que el animal es como una figura que rodea la humanidad, que rodea un límite, un campo más restringido de lo propiamente humano, como una amenaza, la animalidad acecha lo humano. Eso me parece muy interesante de esa obra y también de *Cada vez que ladran los perros*, que es una obra de los años 90, de Fabio Rubiano, en la que aparecen también seres humanos victimarios, convertidos en animales, asociados con los animales, devenidos animales en el propio ejercicio de violentar.

Editor académico: Este cuerpo animalizado de Nirvana, que es finalmente el hombre negro al que le ha dado caza el hombre blanco, reducido al sótano que termina siendo finalmente el lugar más inquietante de aquello que denominamos casa..., es aquel que continuamente está inquietando y está continuamente acechando los dominios, los atributos y las propiedades del hombre blanco.

Autora: Claro, sí.

Editor académico: Los atributos mismos del hombre blanco –su soberbia hegemonía– están precisamente atravesados por esta presencia inquietante y acechante del hombre negro cazado.

Autora: Exacto, está ahí...

Editor académico: Precisamente en este ejercicio de caza de parte de un hombre blanco que cree que todo cuerpo animalizado finalmente es un cuerpo puesto a su disposición, a su servicio.

Autora: Exacto, pero para hacer eso, para que eso pueda pasar, para que el hombre negro pueda ser reducido a ese espacio, que es el espacio de invisibilidad por excelencia, y el espacio de dominio por excelencia, el hombre blanco debe reconocer una fuerza que tiene que dominar, hay un peligro, algo que verdaderamente necesita ser reducido, porque de no serlo excedería las potencias de la técnica del hombre blanco. Incluso en términos espaciales, él está abajo, en lo oscuro. Hay una espacialidad muy clara en

esa obra, que yo señalo también: hay este *abajo*, en el sótano, pero también hay un *afuera* que es el de la jauría, el del animal asociado con los victimarios. O sea que el sótano es ese lugar de contención que exige un ejercicio de violencia, al que viene a asociarse luego la otra animalidad, la de afuera. Por eso es interesante. Ahora voy a complejizar un poco la imagen de la que te hablaba ahora. La cesura entre lo humano y lo animal no es una vía de solo ida, no es una secuencia: antes animal, luego humano... Sino que es un campo acechado, un campo en el que la humanidad está acechada en sus bordes por lo animal en estas obras. Y al mismo tiempo en la que lo animal acecha desde dentro. Siempre desde fuera y desde dentro. Esto es lo que señala Agamben. Por eso siempre hay que decidir, siempre hay que hacer efectiva la decisión, y en esa medida uno puede pensar la violencia, ahora que lo pienso, a la vez como el efecto de la operación de la máquina antropológica, y como su soporte. Sin esa violencia, la máquina antropológica no funciona. La única manera de producir esa decisión, esa separación tanto dentro de lo humano como en relación con las otras especies, es a través de esa violencia. En este sentido, la violencia no es efecto de una distinción, sino la performatividad de esa decisión.

Editor académico: Claro y la violencia inscribe...

Autora: La violencia inscribe la distinción.

Editor académico: Pienso mucho en el cuento de Kafka de 'La colonia penitenciaria'.

Autora: ¡Exacto!

Editor académico: Una forma de colonia penitenciaria donde finalmente se escribe-inscribe la norma, se escribe-inscribe también cierta definición en el cuerpo y se escribe-inscribe con sangre, y desde ahí se determina qué cuerpo ocupa qué espacio.

Autora: Sí, la ley es inscrita, y esa escritura es productiva, no es una escritura de la representación, sino una escritura que produce unos cuerpos.

Editor académico: Alejandra, este dispositivo de humanización-bestialización instauraría, pues, una frontera, una frontera que es necropolítica. Por una parte, cuerpos y vidas que merecen o son dignas de ser vividas, cuidadas, lloradas, narradas; y por otra parte, aquellas vidas y cuerpos arrojados al dejar morir y al hacer morir, vidas violentadas, violadas, asesinadas o incluso masacradas por aquel o por aquello que funge y se erige como patrón, norma, amo, ordenamiento. Y que se autodenomina, en contraposición a lo bestializado, en tanto humano, plenamente humano, asumiéndose en dicha definición como jerárquica y ontológicamente superior y con pleno

poder sobre todo aquello otro que estaría entonces a su disposición. Pero esto haciendo eco de que, como sostiene Rosi Braidotti, “no todos podemos sostener que hemos sido siempre humanos”, es decir, vidas animalizadas que trascienden los límites de la especie. ¿Podrías considerar que en estas obras teatrales los cuerpos animales –y, de la mano con ello, los cuerpos animalizados– exponen y a la vez interpelan este *continuum* de violencias inscritas en la carne de aquellas vidas que son silenciadas?

Autora: Sí, en efecto, yo creo que una de las operaciones más importantes que realizan estas apariciones animales en las obras que estudio tiene que ver con hacer muy explícita, de tal manera que sea imposible decir que no la vimos, la continuidad entre el cuerpo animal y el cuerpo humano. Esto pasa en todas las obras de una manera muy clara. Puedo darte el ejemplo de lo que pasa en *Gallina y el otro*, de Carolina Vivas, en donde se da una relación de afecto y de compañía que la obra construye dramáticamente entre la niña, que va a ser víctima de una masacre y una violación, y una gallina que ella cuida. En las conversaciones con Carolina Vivas precisamente hablábamos de cómo entre estos dos personajes hay una relación de cercanía, de cuidado; es una relación que primero se plantea afectivamente, como la relación de un ser humano con su animal doméstico, pero a medida que avanza la acción dramática estos cuerpos empiezan a confundirse, de tal manera que la violación de la que va a ser víctima la niña es anticipada por la extracción de un huevo del cuerpo de la gallina. Luego esa escena se repite, y entonces ahí entendemos que tanto la gallina como la niña han sido violentadas y que la niña ha sido vejada como lo es una gallina y la gallina ha sido violada como lo es una niña. Ahí aparece una contigüidad imposible de negar. No hay manera de ver esta puesta en escena o leer este texto dramático y no entender que el cuerpo de la gallina y el cuerpo de la niña son el mismo cuerpo. Esta es una operación que yo defino como una transposición de los cuerpos, en la que el cuerpo animal ocupa el lugar del cuerpo humano, y el cuerpo humano, el del cuerpo animal. Así, veo que en estas obras se empieza a producir una interpelación importante a las formas asentadas de comprender la relación humano-animal. No creo yo que lleguen hasta el punto de proponer una interpelación poshumanista, en el sentido en que pudiéramos pensar, por ejemplo, en un borramiento de los límites entre lo humano y lo animal, que creo que lo han hecho otras formas del arte, incluso otras obras; pero específicamente en este *corpus* que yo he abordado, lo que se produce, más bien, es una suerte de desenmascaramiento, que llama la atención sobre las operaciones ideológicas de los discursos que sostienen la diferencia entre lo humano y lo animal, como formas moralizadoras sobre la violencia. Es decir, volviendo sobre lo primero que había dicho sobre de dónde provenía esta emergencia del animal como una respuesta a cómo poetizar la violencia en el marco del conflicto armado colombiano, aparece el animal como una respuesta que muestra cómo el arte puede hacernos atravesar esta experiencia desde un lugar que no

sea el discurso periodístico, el discurso amarillista o el discurso gubernamental, o el discurso institucional del derecho internacional humanitario. Y en ese sentido, lo que hace esa transposición de los cuerpos es hacer visible que no hay tal, no hay esa distinción que estos discursos trazan y que da por sentada la separación entre lo humano y lo animal, para poner lo animal del lado de lo pasivo, de lo inerte o de lo utilizable, o justamente, del lado de lo que carece de la dignidad suficiente del ser humano. Esa distinción sobre la que estos discursos parecen reposar acríticamente en la realidad no existe. Por eso digo que en estas obras específicamente no hay un tratamiento del animal que conduzca hacia una perspectiva poshumanista (aunque este problema sería interesante explorarlo en otro grupo de trabajos). Creo yo que, en este caso, se sostiene más bien sobre una crítica humanista de la máquina antropológica, una crítica que de todos modos vuelve sobre los principios del humanismo, porque dice: ¿Ah sí? ¿El hombre es de entre los seres del planeta el que ostenta la razón? Pues mira, aquí hay una muestra de que no, y no en esta obra o aquella, sino en esta realidad. Y no lo señala solamente con respecto a la víctima, al ser animalizada, sino que muestra la falta de racionalidad en relación justamente con el orden, con el patrón, con la autoridad... En este *corpus* específico, que atiende a las obras que se producen entre finales de los 90 y el 2015 en Colombia, es visible que algunas de ellas coinciden con los procesos de paz más recientes, en los que se establece un diálogo muy importante con el discurso humanitario, de la transición hacia la paz, y en ese contexto, ellas no ofrecen ese desplazamiento hacia lo poshumano, sino más bien apuntan en la dirección de ver la cara oculta del humanismo devenido en humanitarismo, por decirlo así.

Entonces estamos ante una interpelación política a una serie de discursos, y ese es uno de sus niveles. Pero creo que hay otro nivel y es que, al señalar esa continuidad, también se pone bajo la luz de la escena o, dicho de otro modo, se saca de la obscenidad, del campo de lo que no puede ser visto, el asunto de la vulnerabilidad de los cuerpos. Y al hacer esto, me parece, se pasa del ámbito político a un ámbito ético, que tiene que ver con cómo, al observar esta continuidad, nos hacemos cargo de la vulnerabilidad, cómo nos hacemos cargo de la vulnerabilidad humana, lo que lleva, a mi modo de ver, al problema de la comunidad. Es decir que el modo en que entendemos la comunidad, como concepto político por excelencia, exige pasar por un replanteamiento ético en relación con la vulnerabilidad.

Editor académico: ¿Crees que en las obras sobre las que trabajas resulta posible rastrear también indagaciones por lo que pueden los cuerpos animales y los cuerpos animalizados? ¿Quizás prácticas de emancipación de aquellos cuerpos otros que escapan y ponen continuamente en entredicho y en desafío los dispositivos de poder y de dominación que se inscriben – no pocas veces– con sangre en dichos cuerpos? Prácticas que desplazan dichos cuerpos del lugar que les ha sido asignado: lugares de sacrificio, de borramiento de su diferencia, lugares de exterminio.

Autora: Como te decía antes, creo que este grupo específico de obras que estudio no apunta en la dirección del borramiento de las fronteras entre lo animal y lo humano. Y en ese sentido todavía no veo un interés en reconocer agencias animales que podrían ser reconocidas como nodos de acción y, menos aún de acción política. Tengo la impresión de que el tratamiento de lo animal en estas obras se detiene en la crítica de la máquina antropológica desde una perspectiva que todavía sostiene los ideales del humanismo. Por eso yo creo que no se presta suficiente atención a las posibilidades de pensar los cuerpos animales o los cuerpos animalizados como capaces de responder al orden de cosas que los domina, los violenta o los somete en términos animales (y tendríamos que entrar a ver todavía cuáles son esos términos). Me parece, por ejemplo, que en esta operación que ya he señalado del desplazamiento del *logos* al animal se le restituye, se le agrega la cualidad de la que el humano violentado ha sido despojado, casi como en una ecuación de sumas y restas. Le quito el lenguaje al hombre negro o a la mujer empobrecida pero se lo devuelvo al animal para que el animal diga lo que ellos no pueden decir... creo que ahí se ve una especie de apuesta por emparejar, de equilibrar la balanza, que no hace más que señalar la falta del cumplimiento de un proyecto humanista. Y entonces, cuando escuchamos hablar al animal, o sea, cuando escuchamos pensar al animal en términos políticos, en términos de lo justo y lo injusto, nos damos cuenta de que tenía que ser otra cosa de lo humano lo que haga valer lo que la humanidad no pudo hacer valer como consecuencia de sus maneras de funcionar, llamémoslo neoliberalismo, capitalismo tardío, extractivismo, en fin, todas las maneras en que podemos nombrar un orden económico, social, político que nos tiene al borde de la extinción como especie. Entonces, ya que el hombre no puede hacerse cargo de eso, pues que lo haga el que “por naturaleza”, entre comillas, no podría. Esa es una figura de esa operación.

Entonces la agencia que se le reconoce a esos cuerpos animales es, me parece a mí, una agencia pensada en términos humanistas. Creo yo que habría que pensar en una nueva investigación que se refiera a la producción no solo teatral, sino también literaria, plástica, performativa, que nos pudiera devolver sobre la pregunta de cómo pensamos la agencia no en términos humanos sino en términos animales. Al respecto, puedo hablar de otro ejemplo que me parece a mí muy interesante, que no abordo en la investigación sobre lo animal, sino en lo que sigue de mi proyecto, que tiene que ver con la aparición de los cadáveres. Es una obra de Felipe Vergara que se llama *Coragyps Sapiens*. *Coragyps* es la primera parte del nombre científico de un ave carroñera, y *Sapiens* la segunda parte del nombre científico del *Homo Sapiens*. Esta combinación se desarrolla de una manera muy interesante, porque lo que pasa en la obra es que hay un pescador que recupera los cuerpos del río, haciendo referencia a un fenómeno característico de la historia de la violencia en Colombia, de cuerpos que son desaparecidos lanzándolos al río, y hay personas, incluso poblaciones que

se ocupan de recogerlos, enterrarlos, rezarles... El caso es que este pescador empieza a establecer una relación muy estrecha con las aves carroñeras que frecuentan el río, porque son ellas las que vienen precisamente a hacerse cargo de este montón de cuerpos, y ahí aparece una relación que es distinta de las otras que yo había detectado, porque no es una relación de transposición o de intercambio de facultades, sino más bien digestiva. Aquí el animal, el buitre, viene a hacerse cargo de lo que el orden necropolítico de la acumulación masiva de cadáveres, el orden de la muerte industrializada, no puede hacerse cargo. Este animal viene con una necesidad que no es la de reparar, por decirlo en términos del discurso más repetido, la dignidad de las personas que tenían historias, una identidad, sueños y proyectos, y que han perdido su vida a causa de la violencia, que es lo que sostiene el discurso de la restitución de la agencia humana. Este buitre no viene a hacerse cargo de eso, sino de los cuerpos, y lo hace a través de un proceso de digestión, de comérselos, para permitir que esa acumulación insensata e impensable de cadáveres sea tramitada. Es muy interesante porque ahí ya no hay una pregunta sobre la reparación —del nombre, de la identidad, de la dignidad—, sino que hay una pregunta por la digestión. ¿Qué hacemos con esto que nos ha pasado? ¿Cómo lo asimilamos? Por una parte, es cierto que esos cadáveres son también el residuo del cuerpo animalizado, y la imposibilidad de los rituales mortuorios devela también esa continuidad: quienes son asesinados, masacrados y luego lanzados a los ríos o a fosas comunes no pueden atravesar los ritos de duelo y memorialización, que son ritos de reconocimiento y reapropiación de la singularidad de su existencia por parte de la comunidad. En ese sentido, podemos decir que los tiraron al río “como a un perro”, o como a burros, como sugiere el título de otra obra de Carolina Vivas, *Donde se descomponen las colas de los burros*, sobre un caso de lo que se conoció en Colombia como los “falsos potivos”, en la que el personaje nos habla desde su estado de descomposición y desde el lugar donde se descomponen muchos otros cuerpos, como si fueran restos de animales. Allí aparece ese cadáver en una continuidad similar a la que notábamos hace un momento con el cuerpo animalizado, el cuerpo de la persona que es arrojada al río para que se descomponga y sea irreconocible, irreapropiable. Pero luego está el otro animal que viene a hacerse cargo de eso. Solo que no lo hace desde la memoria “civil”, que buscaría la restitución de la agencia propiamente humana, la del ciudadano, el individuo, la persona, sino que necesita hacerse cargo del cuerpo irreconocible. Me parece muy importante esa relación entre el ave carroñera y la vida humana, porque allí se plantea una pregunta profundamente política: ¿cómo hacemos para hacernos cargo de esto sin engaños? ¿Cómo hacemos para tramitarlo sin dar por sentado que poner una placa conmemorativa con 120 nombres de víctimas de distintas masacres es restituirles la dignidad? ¿Cómo hacemos para incorporar el hecho de que tenemos montañas de cadáveres en fosas comunes y en ríos? Y entonces, ¿qué es lo que hace el buitre? Parar y digerir. No restituir, no reparar; parar y digerir. Ese cuerpo y esa acción animal me

parece iluminadora en relación con unas tareas políticas y con el reconocimiento de una de las posibilidades de la agencia pensada en términos animales. Y aquí uno puede preguntar, ¿tenemos nosotros que parar y digerir como hace el buitre hasta poder hacernos cargo de todos estos restos? Esto es interesante también, porque esta analogía se continúa con una acción que aparece al final de la obra de Vergara. Esta obra no ha sido montada, así que esta acción está escrita como acción, y no sé cómo la irán a montar si alguna vez llevan la obra a la escena, es un reto... Resulta que el pescador tiene una compañera, una mujer-buitre con la que se encuentran en ese paraje del río, y entre ellos hay un conflicto, porque él quiere acumular los cuerpos, y ella le dice que lo mejor es dejarlos ir, seguir su camino río abajo; es el conflicto de la memoria y el olvido también. Pero al final, la manera en que esta obra resuelve el problema es diciendo ni lo uno ni lo otro, ni acumular los cuerpos, ni dejar que se vayan, sino entregarlos a los espectadores. Son como unos troncos (nótese la ambigüedad de la palabra “troncos”) que van bajando atados desde la tramoya, entonces estos dos personajes los desatan, y van entregándolos: “tome, usted necesita uno, llévese uno, al menos uno, y usted, llévese otro, o llévese dos, porque hay bastantes”, como diciendo: de esto nos tenemos que hacer cargo entre todos, porque casi que ni los buitres dan abasto, precisamente. Esa acción me parece muy sugerente, porque implica una determinación sobre un pensamiento de la agencia que no es resolutivo, y sobre todo, que no se decide en el orden de la representación, sino en el de la incorporación. No se trata de restituir la dignidad de las víctimas en el orden del nombre propio, sino de digerir esa materialidad residual de los cuerpos dejados por la violencia, y ahí el animal y el cadáver se unen en otra relación, y en otra forma de pensar la agencia, que es, por decirlo así, mucho más receptiva de lo que estamos acostumbrados a entender cuando hablamos de la acción o de la capacidad de actuar.

Editor académico: Alejandra, ¿consideras que resultan posibles emergencias de otras formas de comunidades, alianzas de cuerpo salvajes que viven el dolor pero que no por ello son reducibles –parafraseando a Veena Das– meramente a ser sujetos de dolor sino también reconociéndoles como agentes de dignidad?

Autora: Sí, pero... Bueno, voy a hablar primero del *corpus* de estas obras, y luego de una manera más general. La relación de continuidad entre lo animal y lo humano que aparece en estas obras, como decía, apunta, en uno de sus niveles, al reconocimiento de la vulnerabilidad. Esta suele ser asociada, precisamente, a una de las grandes escisiones que produce la máquina antropológica, que es la decisión entre acción y pasividad, entre el que actúa y el que padece o el que recibe, siendo la figura del animal el receptáculo de la pasividad, sobre todo en relación con el ser humano racional, sobre todo si es hombre, o sea del sexo masculino, el de la actividad, el que siempre va hacia adelante. Mientras que el cuerpo animal y muchas veces el de la mu-

jer, que pasa por también ese tamiz de la animalidad, es el de lo receptivo, el de lo pasivo, y claro, el de la vulnerabilidad. Esa escisión que constituye parcialmente la máquina antropológica se ablanda, por decirlo así, cuando ponemos en una situación de contigüidad el cuerpo del ser humano violentado y el cuerpo del animal, y entonces ahí aparece una apuesta, y creo que esta es una de las apuestas más fuertes que yo detecto en relación con ese *corpus*, y es que estas obras apuntan a la vulnerabilidad como un espacio de exploración ético-política. La vulnerabilidad no es únicamente el espacio de la victimización, del despojamiento de toda potencia, sino que es un lugar en el que es posible repensar la comunidad, no como una comunidad de seres humanos racionales deliberantes, activos, sobre la que están sustentadas todas las formas políticas de la representación y la democracia. Este es un problema que parece muy puntual, pero que tiene unas consecuencias muy importantes y de muchos órdenes. Entonces, cuando se hace patente ese espacio de exploración de la vulnerabilidad, al percibir la continuidad entre el cuerpo animal y el cuerpo humano, creo yo que aparece también otra forma de escucha, que es otra forma de escucha del cuerpo, otra forma de escucha de la agencia. Y como te decía ahora, yo no creo que en estas obras eso esté del todo presente, o sea, sería forzar las obras pretender que ellas ponen en marcha esa forma de escuchar, pero creo que la manera en que plantean los problemas sí permite abrirse a una interrogación de los cuerpos y de las relaciones entre ellos, en la que, no es que resulte obsoleta la distinción entre lo humano y lo animal o entre lo humano y los otros seres, sino que muestra que es necesaria la invención de otro vocabulario, que justamente permita pensar esas relaciones en un orden distinto del orden jerárquico, de la separación entre lo supelementalmente menos cualificado y lo más cualificado, y que, de esa manera, permita percibir unas formas de circulación de las cualidades que tenemos por humanos y de las cualidades, potencias o capacidades que tenemos por animales o por seres vivientes. De cara al estado actual del mundo, sería una escucha que nos permitiría y casi que nos exige rearticular esa relación completamente. Entonces aquí yo diría que no es solamente cuestión, como pasa en estas obras, de ponerle un palo en la rueda a la máquina antropológica, sino que se trata verdaderamente de desmontarla. No de pararla, no de obstaculizar su movimiento para evidenciar su inconsistencia, sino de desvalijar la máquina antropológica para imaginar posibilidades de articulación que se desvíen de las que quizá ya no pueden seguir sosteniéndose, porque ya no es suficiente pensar en términos de lo humano contrapuesto a lo animal o a lo “no-humano” o “más que humano”. Se necesitan otras formas más fluidas, un vocabulario más fluido que el de la distinción cualitativa, o cualificada, para poner a operar unos espacios de liminalidad, de tránsitos, de umbrales entre unas formas de vida y las otras. Y así dejar inoperante el umbral unidireccional que lleva de ser animal a cualificarse como humano. Una anécdota que ilustra este umbral es que en la educación francesa a los niños les dicen los “pequeños salvajes”, lo que supone que con ellos hay que

hacer un ejercicio civilizatorio para sacar al pequeño salvaje de ese estado, para que llegue a ser plenamente o propiamente humano.

Editor académico: Un ejercicio de corrección.

Autora: Sí, una corrección.

Editor académico: Un ejercicio ortopédico, estaba pensando en eso.

Autora: Una ortopedia moral y política.

Editor académico: Es muy interesante, precisamente, la etimología de *ortopedia* en tanto *orto-paideia*: la educación correcta, que no solamente es una educación correcta, sino que clarísimamente corrige cuerpos.

Autora: Exacto. Es de lo que hablábamos ahora: la escritura de la ley en el cuerpo. Y claro, hay que entender eso como un proceso ontogenético de humanización en un individuo, que repite y reproduce el proceso de humanización o de civilización. En fin, si trato de sintetizar el punto, creo que el acceso a la experiencia de la violencia a través de la relación singular entre lo humano y lo animal permite una entrada por la vulnerabilidad que, si bien no es desarrollada en las obras que hemos mencionado, queda sugerida como un campo abierto de rearticulación de esa relación que solemos pensar binariamente y jerárquicamente. Y creo yo que eso no solamente está por hacerse, sino que está haciéndose. Podría mencionar, por ejemplo, el trabajo de una colega y amiga, Sofía Mejía, de la Universidad Nacional, que propone un trabajo de experimentación corporal y del movimiento que se llama “Prácticas de lo agreste”. No podría decir aquí todo lo que hay que decir sobre esas prácticas, porque es muy amplio y de consecuencias profundas, pero para dar al menos una idea superficial, en este espacio en el que he participado, ella parte de algunos supuestos y procedimientos de la danza contacto, pero los explora a través de la experiencia de la relación con su gatita, Yara, su gatita doméstica, y de paso de nuestras relaciones con todos nuestros gatos (y a veces otros animales).

Editor académico: Es muy interesante.

Autora: Sí, lindo y tremendo... Y entonces el ejercicio consiste en observar cómo se relaciona la gatita o, más bien, cómo, calcando el movimiento de la gatita, pueden relacionarse nuestros cuerpos desde una disposición en la que, para poner solo un ejemplo, el pulgar oponible, ese rasgo característico de nuestra especie, no se pone en acción. Cómo se traen, cómo se empujan las cosas, los otros cuerpos, cómo entran en contacto o se sostienen los unos a los otros cuando ponemos en suspenso algunas formas de interrelación humanizadas o civilizadas. ¿Qué pasa ahí? Lo agreste funciona como

un espacio liminal, no es lo salvaje, no es lo humano, sino un lugar intermedio en el que la exploración desde las técnicas de la danza empieza a decodificar la ley escrita en los cuerpos, haciéndose preguntas como la que menciono: ¿qué pasa si estos cuerpos suspenden el pulgar?, y muchas otras que puedo resumir de una forma un poco más abstracta, pero que tienen correspondencias en la exploración concreta del movimiento y el contacto: ¿qué pasa si en el movimiento suspendemos la relación jerárquica entre los cuerpos?, ¿qué pasa si en el contacto buscamos disolver la distinción tajante entre activo y pasivo?, ¿qué pasa si este cuerpo suspende la relación instrumental, de medios a fines, con los otros cuerpos? Podría seguir... Pero lo que quiero decir es que ese es un trabajo súper interesante e inquietante para pensar en otra rearticulación de esa relación con lo animal. Y es uno que yo conozco, pero hay más...

Editor académico: Es bellissimo.

Autora: ¡Muy lindo y potente!

Editor académico: Alejandra, muchas gracias de verdad por compartir con nosotros tus recorridos e inquietudes investigativas, conceptuales y vitales. Y bueno, esperamos seguir en contacto contigo con tu escritura, con tus indagaciones, con tus exploraciones, así que en verdad te agradecemos infinitamente el espacio y el tiempo, hasta una próxima oportunidad.

Autora: Gracias a ti, Andrés, por esta invitación a seguir pensando juntos.