
DESCOLONIZAR LOS MÉTODOS: AIRE, SOPLO, SUPERVIVENCIA

Óscar Cornago Bernal

Investigador independiente

Resumen

La crisis medioambiental se impone con una urgencia, una rotundidad y una demanda de acción y resultados característica de nuestro de tiempo, de un tipo de sociedad y una economía que han contribuido paradójicamente a esa misma crisis que se quiere frenar. Este estudio se plantea la pregunta por los métodos, por unos métodos con unos tiempos y unos modos en relación con el entorno en el que se desarrollan y no impuestos por las buenas razones del experto, el investigador, el artista. Para ahondar en esta cuestión, se analiza la intervención del colectivo mexicano Teatro Ojo «*Volverse negro*» (volversenegro.mx) en Salamanca (Guanajuato), donde está ubicada la mayor refinería de petróleo del país.

Palabras clave: ECOLOGÍAS CRÍTICAS, COLONIALISMO, INVESTIGACIÓN EN ARTES, TEATRO OJO

DECOLONIZE METHODS: AIR, BREATH, SURVIVAL

Abstract

The environmental crisis is imposed with an urgency, a decisiveness and a demand for action and results characteristic of our times, of a type of society and an economy that have paradoxically contributed to the same crisis that we want to stop. This study raises the question of methods, of methods with certain times and modes in relation to the environment in which they are developed and not imposed for the good reasons of the expert, the researcher, the artist. To delve deeper into this issue, the intervention of the Mexican collective Teatro Ojo «*Volverse negro*» (volversenegro.mx) in Salamanca (Guanajuato) is analyzed, where the largest oil refinery in the country is located.

Keywords: CRITICAL ECOLOGIES, COLONIALISM, ARTS RESEARCH, TEATRO OJO

Cornago Bernal, Óscar. 2024. «Descolonizar los métodos: aire, soplo, supervivencia». *AusArt* 12 (2): 275-285. <https://doi.org/10.1387/ausart.26202>

Descolonizar los métodos: aire, soplo, supervivencia

«*Volverse negro*» es una intervención artística realizada en la ciudad de Salamanca, México, en el 2020 por Teatro Ojo. Los resultados están expuestos en internet en la dirección volversenegro.mx. El recurso a este medio podría explicarse circunstancialmente por la situación de confinamiento que se vivía entonces a causa de la pandemia por el coronavirus, pero el modo de exponer los materiales a través de un hipertexto de imágenes, palabras, sonidos y voces que vamos descubriendo a medida que nos movemos en la página hacia abajo va más allá de un mero instrumento para recuperar los documentos del proceso; cómo contar el proceso se convierte en uno de los planos fundamentales del trabajo.

En el centro tenemos una imagen que implica un punto de vista, un lugar en el que situarse y desde el que mirar, a partir del cual van emergiendo imágenes, voces y memorias en una suerte de espiral en torno a un tótem. La imagen resulta extraña, representa a un niño tocando la flauta en la cornisa del conjunto conventual de los agustinos, un recinto histórico del siglo XVII que alberga el Centro de Artes de Guanajuato donde se realizó el trabajo. Pero cuando ingresamos a la página del proyecto, lo primero que encontramos, y lo que permanece a lo largo de todo el recorrido, no es una imagen, sino un sonido, o una imagen sonora, persistente y discontinua, hecha de viento, que se confunde con los ruidos del medio exterior. También aparece en la pantalla sobre un fondo gris la fecha actual, las coordenadas geográficas del Centro de Artes y un reloj que nos avisa del tiempo que llevamos escuchando; el tiempo en la pantalla frente al tiempo de lo que vemos, o no vemos. Las imágenes aparecerán más adelante y se irán desdoblado a medida que avanzamos hacia abajo por la página; entonces descubrimos el paisaje de fondo y el niño en primer término con la mirada suspendida en el horizonte de la ciudad que se extiende indiferente a sus pies. A lo lejos se divisan las columnas de humo y fuego de las chimeneas de la mayor refinería de petróleo del país, insignias de la ciudad y orgullo del Estado. Este enorme complejo industrial es la causa no solo de la enorme contaminación del aire y el olor a petróleo que inunda toda la región, sino también de la degradación del tejido social y la violencia causada por la economía sumergida en torno al negocio del petróleo. La figura ha sido realizada con cera siguiendo una tradición local, y está habitada por abejas y otros insectos. Junto a ella hay otro artefacto que suena, como una suerte de acordeón, accionado igualmente por el aire.

El método para este estudio pasa por la escucha de esta imagen de aire, de ese aire negro al que alude el título. Teatro Ojo es un colectivo mexicano agrupado en torno a Héctor Bourges; se forma en el 2002 en el ámbito teatral, pero pronto evoluciona hacia proyectos de intervención en lugares específicos trabajando con materiales y formatos de exposición que varían en cada caso. La contaminación del aire afecta a esa figura central, en constante proceso de cambio no solo por efecto del aire, sino por otros actores,

como las abejas que buscan la miel que esconde en su interior, los insectos o los agentes atmosféricos. La escucha de esta imagen crea un tiempo que se despliega y dispersa; un tiempo en el que distintas capas de sentido se van superponiendo. Fundamental es que el método no tenga una dirección única, que nos confronte con el espesor de un entorno que a pesar de la distancia nos interroga.

La pandemia del coronavirus nos hizo más consciente del aire que respirábamos; del aire como medio básico del que dependemos y por extensión del resto de los medios y relaciones que nos atraviesan. Cuando los medios se contaminan, se degradan, se ponen y nos ponen en peligro, se hacen más visibles. Es entonces también que tomamos conciencia de la dependencia que tenemos con ellos. A aquella situación de aislamiento, pero también de contacto y necesidad, se le añade la realización del trabajo en un recinto conventual, que implica recogimiento y encierro, a lo que se suma el clima de inseguridad de la ciudad. Aspectos todos ellos que afectaron los modos del trabajo, las formas de abrir un hueco dentro de ese entorno difícil por su economía, su política, su ecología.

En *Gestos de aire y piedra* Didi-Huberman define la imagen como la «respiración del tiempo» ([2005] 2013, 32), un tiempo que se crea entre medias de un objeto y una mirada, un pasado y un presente. En este sentido la imagen se sitúa en un umbral que es también un gesto de memoria y supervivencia que obliga a una transformación, en el sentido literal de lo que está pasando de una forma a otra.

Imposible saber si los dibujos en las paredes de las cuevas prehistóricas tuvieron los resultados deseados, de lo que sí podemos estar seguros es que alrededor de esos grabados se articulaba una sociedad y de que los actores implicados, estaban afectados por esos trazos que han sobrevivido hasta hoy. Hoy esas imágenes de piedra están cargadas de tiempos que nos interpelan y sobre los que volvemos.

¿Qué pasaría si los resultados de una obra no estuvieran en sus efectos posteriores, sino en sus métodos, en los modos como ha sido realizada y cómo vuelve a contarse, en lo que ha pasado o va pasando entremedias? ¿Qué pasaría si sus efectos quedaran impresos en los cuerpos, objetos y espacios que se han visto afectados a lo largo de su creación/exposición/memoria, y en cómo vuelven a actualizarse a través de un relato, en cierto modo cíclico, y a quiénes afecta cada vez que se cuenta? Los efectos de un trabajo se esparcirían entonces como ondas a través de sus múltiples agentes, y estos a su vez entrarían en contacto con otros actores y espacios por medio de los cuales continuarían afectando y transformando el entorno. Sin duda, este tipo resultados serían difícilmente cuantificables y para ello en todo caso habría que atender a los cruces e intercambios y a la complejidad de ese tejido.

El colonizador es aquel que cargado de «buenas razones» marca la dirección que debe tener un camino. Descolonizar un método, *methodus*, en el sentido de camino, supone darle un tiempo propio, no reducirlo a

un fin previamente establecido. Descolonizar un método implica escucha, demora, atención; la insistencia en un diálogo con una temporalidad que se nos escapa y que no es exclusivamente la de la producción y los resultados.

Es por esto llamativo que un tema como la ecología se haya impuesto con la misma política de las urgencias, la inmediatez, el imperativo de acción y la necesidad de resultados cuantificables que cualquier otra cuestión de la agenda social, cuando este tema más que ningún otro nos debería haber descubierto que los modos son los resultados. El libro de Demos, *Descolonizar la naturaleza*, es un buen ejemplo de este imperativo; «una urgencia cada vez más acuciante», afirma el autor -y no sin razón- recorre las artes visuales ([2016] 2020, 5). Esta urgencia, que se traduce en un tipo de economía y unas formas de hacer guiadas por la necesidad de resultados evidentes, viene a actualizar dualismos clásicos de la modernidad patriarcal como política frente a estética, discursos frente a sensaciones, característicos de una cultura que puso de un lado la naturaleza y del otro la sociedad, de un lado los sentidos y del otro la política, una división que está en la base de la misma relación de dominio y explotación de los recursos naturales que se quiere frenar. Entender el compromiso y sentido de las prácticas artísticas en relación con un discurso previamente fijado explica la preferencia de Demos por proyectos que buscan un efecto evidente ya sea a través del activismo, la denuncia o la creación de mundos alternativos.

Demos describe un paisaje apocalíptico característico de los estudios sobre el medioambiente. Apremiado por esta urgencia apenas dedica unas pocas páginas a la cuestión de las metodologías (Demos [2016] 2020, 19-21). Las metodologías son cuestiones complejas y en el campo de las artes lo son todavía más. La opción que ofrece como respuesta a la colonización parece, sin embargo, bastante sencilla: incluir en las bibliografías las referencias a las cosmogonías indígenas y los movimientos sociales ligados a estas, referencias que como él mismo señala coinciden con la suspensión de las dualidades naturaleza-sociedad, humano-no humano que desde los años 90 han venido defendiendo autores que aparecen con frecuencia en este ámbito de estudios, como Bruno Latour, Donna Haraway, Viciane Despret, Isabelle Stengers, Timothy Morton, Kared Barad o Jane Bennett, a los que acusa en algunos casos por no incluir tales referencias, es decir, como ejemplo de colonialismo académico.

Dar respuesta al colonialismo académico a través de la ampliación de la bibliografía resulta cuando menos insuficiente. El problema no está en la buena voluntad del autor, sino en los modos y las prácticas también de la teoría y el conocimiento. Utilizar los saberes de estas cosmogonías, que no nacieron como teorías, sino como prácticas, rituales y modos de supervivencia, en tanto que referencias teóricas puede tener el efecto contrario, funcionando como otro modo de colonialismo académico. No se trataría, en este sentido, de ampliar la nómina de invitados a la mesa de los conocimientos oficiales, sino de cambiar radicalmente la disposición de esa

mesa en la que han de sentarse saberes y mundos distintos sin perder la capacidad de extrañamiento.

Aire, soplo y supervivencia, los tres apartados en que se divide este análisis, son términos que remiten a cuestiones esenciales para la vida, es por esto también que culturalmente están cargadas de una potencia poética. En este estudio se relacionan estos términos con tres operaciones estéticas, suspensión, intervalo y metamorfosis, planteadas a su vez como premisas para una metodología situada cuyos resultados radican en los tipos de intercambio, ya sea a nivel material o simbólico, que proponen.

Aire

La primera impresión al ingresar en la página web de la obra es de suspensión del tiempo, o de un tiempo suspendido por fuera del tiempo lineal de la historia. Frente a la sucesión precisa del tiempo de la que nos avisa el reloj que se activa al entrar en la página se sitúa la resonancia mítica de un sonido que remite tanto al tiempo geológico del viento como al ritmo del dispositivo, al tiempo de las abejas como al de la historia y sus cavidades, trasladadas a las cavidades de la figura.

En este sentido, el niño flautista nos hace pensar en aquel autómeta, jugador invencible de ajedrez, de Walter Benjamin (1940) que escondía en su interior a un enano, que el autor presenta en la primera de sus tesis sobre la historia como alegoría del modelo occidental de historia. Ese enano es la teleología que guía la historia en función de un fin, dice el filósofo, y ese fin es ganar la partida (de la historia). El flautista y el ajedrecista comparten el mismo gesto de ausencia característico del autómeta, pero se diferencian claramente por aquello que los mueve: mientras el jugador es en realidad un enano que mueve sus hilos, el niño contiene un panel de abejas entre otros insectos que habitan en su interior. Donde antes estaba la teleología, los fines, ahora hay un ecosistema, los medios. La diferencia no radica únicamente en la actividad que se realiza, jugar al ajedrez o tocar la flauta, sino en el modo de plantear esa actividad, según esté guiada o no por una finalidad previa, como el ganar la partida. Una cuestión extrapolable a todo el proyecto y por extensión a cualquier método.

Es importante insistir en esto, la diferencia no radica en la actividad: se podría jugar al ajedrez por jugar y tocar la flauta para ganar un concurso, pero no es el caso; mientras que la teleología consiste en darle a la historia un fin, el niño flautista no parece tener ningún otro interés que continuar tocando la flauta. La finalidad queda *suspendida*, lo que puede entenderse, como se dice en algún momento del texto que acompaña la obra, como un «acto fallido», comparado en este sentido a los predicadores evangélicos que en la plaza frente al centro de artes gritan el nombre de dios aunque no haya nadie escuchando. ¿Qué sentido tiene hacer una obra que no llega a verse desde la calle?

Sin embargo, es este el modo de relación a través de la coexistencia que Morton (2014) propone como posibilidad de futuro y que a diferencia de la convivencia, ligada a la subjetividad humana, no implica identificación ni busca la unidad, sino que pasa por la distancia y el extrañamiento. Esta crítica del utilitarismo se aparta de la herencia moderna, reintegrando el derecho a la imaginación, el juego, el placer y el teatro de forma indistinta a animales y androides, máquinas y personas.

Soplo

El soplo es el modo de dar vida a un medio en su nivel más básico. El soplo convierte el aire en expresión y la voz en palabra, lanzando un puente entre el afuera y el adentro, la materia y la forma, el medio y el cuerpo, de manera que estos dos mundos quedan separados, pero a la vez conectados. Esta capacidad de dar significado, de trazar una marca en un espacio informe, explica la raíz etimológica común a términos como *pneuma*, hálito, espíritu y soplo.

A través del soplo se crea un ritmo, una cadencia, que organiza el tiempo ofreciéndolo a los sentidos. Es un principio de ordenación que tiene lugar mientras haya vida. Entre medias hay un intervalo, que es también un principio narrativo, el intermedio donde algo puede ocurrir, cambiar de forma, iniciar una historia nueva. Este umbral es la materia de la que están hechas las imágenes, nos viene a decir Didi-Huberman (2005), lo que las suspende a través del tiempo.

La imagen pone en peligro la solidez de las construcciones epistémicas al hacer sensible una relación, pero también una distancia y una diferencia. No se trata de reducir las distancias, *esto es esto* o *esto significa esto*, sino de insistir en los intermedios, *esto y esto y esto*, buscando el extrañamiento antes que la equivalencia, apelando a los sentidos como condición del discurso. De este modo, nada es una única cosa, en cada una se superponen capas, tiempos y sentidos, así, por ejemplo, se dice al comienzo del trabajo, el niño flautista es un respirador, pero también un re-sonador, un testigo.

El soplo da comienzo a una narrativa que crece de forma laberíntica a lo largo de la exposición desdoblándose en distintas voces que por momentos convergen en una retahíla ininteligible; un ritmo *in crescendo* que se termina confundiendo con el zumbido de los insectos, el sonido de los trenes, el balido de las ovejas, el silencio. Más allá de su ordenación alfabética en tres ciclos, la impresión es de una constelación, enlazando nuevamente con el universo benjaminiano, en la que todo está en relación con todo. Los motivos, referencias y sonoridades saltan y se multiplican de una escala a otra, cuestionando las fronteras lógicas, formales o disciplinares. A medida que se avanza todo parece fundirse en un ruido de fondo. Paisaje, mito y naturaleza se entrelazan en una textualidad sonora y visual que crece en espirales en torno a una serie de motivos recurrentes, el valle, las columnas

de humo, el tiempo y el petróleo, el aire, las ovejas y las abejas, robots y replicantes, trenes y humo, espejos humeantes, sacerdotes aztecas, balidos e instrumentos de viento, la banda municipal y el coro de niños, expiración e inspiración, instrumentos de viento cada tarde en los balcones durante la pandemia, agonía y muerte, el Cristo Negro de Salamanca, el negro de los esclavos, el color como una forma de ausencia, teatro y supervivencia, Tezcatlipoca, el dios negro de los nahuas, el negro sobre negro de Malévich, la contaminación, el misterio.

La suspensión implica una percepción no dirigida. Su movimiento es a la vez de concentración y dispersión, concentración en los detalles y dispersión en el espacio, detención y errancia, continuidad y discontinuidad, como el sonido entrecortado de la flauta. La disposición de los materiales insiste en su condición fragmentaria y cíclica, ordenada y caótica. Lo que se cuenta podría haber empezado desde siempre y continuar hasta el infinito. Este juego de temporalidades adquiere una resonancia mítica, como si el trabajo se dirigiera no solo a los posibles visitantes, sus contemporáneos, sino a otras personas o replicantes, épocas y paisajes que ya no están o que todavía no han llegado. De fondo late una posibilidad oscura de supervivencia, para la que se invocan siglos de historia, saberes y relatos.

Supervivencia

La obra puede entenderse como un archivo en el que se componen y descomponen los restos de algo que ya pasó y sin embargo de algún modo sigue pasando. Estos restos, supervivientes de otras extinciones, son invocados por los materiales expuestos como restos de la intervención en un lugar en el que probablemente ya no quedan trazos de esa misma obra.

Cuando ingresamos en la página probablemente de todo lo que vemos ya no quede nada, al menos tal y como lo vemos, como si fuera la luz de un astro ya desaparecido o una botella lanzada al mar del tiempo. El niño flautista presentará otro aspecto, quizá solo quede parte de su cuerpo carcomido por la contaminación, o a lo mejor ni eso. Las abejas y los insectos tampoco serán los mismos. El aire que hace sonar la flauta será otro. Tampoco serán los mismos los sonidos de la ciudad o el dibujo de las nubes en el cielo. Como tampoco habrá ya rastro de los carteles que se pegaron en las inmediaciones de la refinera o por las calles de la ciudad, que aparecen ahora al azar cuando pinchamos en la pantalla. Y tampoco sabremos qué habrá sido de la cera que las abejas habrán tomado del niño flautista.

«Volverse negro» es un destino convertido en un gesto de vida, como respirar o simplemente seguir estando. La supervivencia implica metamorfosis, que en sentido literal quiere decir más allá de las formas, cuando ya no se es gusano, pero todavía tampoco mariposa, cuando no se es ni lo mismo ni lo otro, ni persona ni animal, ni ser vivo ni robot, ni real ni imaginario, sino una realidad entre medias, algo que ya no es y sin embargo sigue siendo.

El trabajo de Teatro Ojo habla de memorias, de juegos y transformaciones. La supervivencia no es de la obra en sí misma, sino a través de la obra, lo que se señala es un entorno, historia, ciudad recuperados como materiales vivos en el tiempo. Es en este sentido que Coccia (2021) llega a la metamorfosis como principio que recorre y da continuidad a todo lo vivo. Es a ese principio que el filósofo denomina naturaleza, que no es, por tanto, una sustancia, esencia o estado en oposición a lo cultural o lo artificial. Pasar de una forma a otra es condición de cada nacimiento, de cada nueva emergencia, época o situación. Cada nacimiento se produce dentro de un cuerpo extraño, es uno mismo dentro de lo otro, la otredad dentro de uno mismo, gusano y mariposa, niño y adulto. Nacer, al decir de Coccia (2021, 14), supone «hacerle hueco y crear espacio a lo demás: a las cosas del futuro, a lo que muy pronto será mi pasado, al mundo entero». La supervivencia no sería ya por tanto condición del regresado, del que superó la muerte, sino de la infancia y los comienzos.

Frente al imaginario de la revolución o la conversión, paradigmas de acción a nivel colectivo o individual que buscan consolidar la autoridad del sujeto que controla los cambios, el filósofo italiano propone un tipo de transformación de la que el sujeto forma parte como un elemento más dentro de una complejidad de tiempos y relaciones que no controla. Es desde ahí que podemos entender la impresión de serenidad que transmite la escena del niño flautista. No se trata de un gesto de aislamiento o desesperación, sino que conjuga la distancia con la cercanía, la transparencia con lo que no llega a decirse, la denuncia con la celebración.

En un coloquio con Teatro Ojo (2023¹), Bourges se refiere a la metáfora del naufragio con espectador, a la que Hans Blumenberg (1975) dedica su estudio. Algo ha cambiado en la relación entre el sujeto que mira y el paisaje que le rodea. Aquel ya no tiene su clásica posición de privilegio que le ponía a salvo del naufragio. Ahora es un elemento más de ese entorno. La ilusión de estar a salvo no se sostiene más, pero tampoco la de estar al final de un tiempo o una época. La catástrofe no está por venir, ya está aquí, o estuvo aquí desde el comienzo, y no deja de producirse. Es este tiempo expandido de las cosas vivas que exige otros métodos y formas de actuación.

El método no es una abstracción, sino algo concreto, un modo de hacer, de recorrer un camino; como toda práctica requiere un tiempo, una escucha, sensibilidad en relación con unos actores, con un medio. La discusión sobre los métodos afecta a cuestiones vitales, no se limita al ámbito del trabajo o la investigación, sino que supone maneras de percibir y relacionar, de estar y actuar. Descolonizar la mirada, la naturaleza, la memoria o los métodos, no son tareas aisladas. Recurrir a la gravedad de una situación como la crisis medioambiental para exigir resultados urgentes es reducir una vez más

los medios como objetos pasivos en manos de unos pocos sujetos que se arrogan la capacidad de actuación.

Las tres operaciones propuestas aquí como premisas para una metodología de investigación están planteadas no en función de unos resultados posteriores, sino en función de un proceso y de sus efectos mientras se están probando y experimentando, ya sea en el transcurso de su elaboración o a través de su actualización posterior. Todas ellas insisten en el umbral que se abre cuando algo está pasando, aunque desde perspectivas temporales distintas. La suspensión supone la apertura de un presente a través del trabajo con la materialidad, ya sea del aire, los objetos o las imágenes. Los intervalos son los modos, temporales, para poner en juego la coexistencia de distintos actores, delimitan el espacio de juego con esos aliados extraños con los que se va tejiendo la malla, como dice Morton (2014), o el *entanglement*, al que se refiere Barad (2006). Y al mismo tiempo la metamorfosis alude a las formas cambiantes de mostrarla, de hacerla pública y lanzarla al tiempo. Si la suspensión se crea desde un presente, el intervalo se construye desde un pasado que no ha dejado de pasar, y la metamorfosis desde una posibilidad de futuro que ya está pasando.

Descolonizar no quiere decir abrir las puertas de un mundo a otros, sino reconocer la coexistencia de mundos y tiempos ajenos que no se reducen a una misma lógica. Decolonizar empieza con el reconocimiento de esos otros mundos y continúa con el contagio, la hibridación y la metamorfosis como formas de coexistencia.

Referencias bibliográficas

- Barad, Karen. 2006. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham NC: Duke University
- Benjamin, Walter. (1940) 1973. «Tesis sobre el concepto de la historia». En *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. https://epistemologiauv.files.wordpress.com/2014/08/benjamin_tesis_1940.pdf
- Blumenberg, Hans. (1975) 1979. *Naufragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*. Traducción de Jorge Vigil. Madrid: Visor
- Coccia, Emanuele. 2021. *Metamorfosis: La fascinante continuidad de la vida*. Traducido por Pablo Ires. Madrid: Siruela
- Demos, T.J. (2016) 2020. *Descolonizar la naturaleza: Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Traducción, Pilar Cáceres. Madrid: Akal
- Didi-Huberman, Georges. (2005) 2013. *Gestos de aire y de piedra: Sobre la materia de las imágenes*. Traducción del francés de Melina Balcázar. Buenos Aires: Canta Mares
- Morton, Timothy. (2014) 2019. *Ecología oscura: Sobre la coexistencia futura*. Traducción de Fernando Borrajo. Barcelona: Paidós

Notas

- 1 «5 volverse negro». Laboratorio ECyCP (Estudios Culturales y Crítica Poscolonial, México). 20 mayo 2023. Vídeo de YouTube, 1:36:05. <https://youtube.com/watch?v=qAGt8yGyrfU>

(Artículo recibido: 04/04/2024; aceptado: 09/05/2024)

