

Filosofía y estallido social. Sergio Rojas, o el devenir de la filosofía en tanto performance

Héctor Ponce de la Fuente¹

La última *performance* de Sergio Rojas² (¡sí, la última “*performance*”!) ocurre en medio de un edificio abandonado del Persa Biobío. La imagen de su presencia, envuelta en la soledad del escenario elegido para su perfo-conferencia, evidencia el sentido de deterioro, de abandono y de intemperie. También la escenografía representa la idea de ruina y hasta de catástrofe. Pero lo particular de su aparecer, en tanto escena de pensamiento, es su ineluctable carta de ciudadanía como filósofo, reconocida no solo al interior de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sino en la amplia escena local de producción de acontecimientos.

El arte contemporáneo ha devenido en representaciones de presencia. Eventos de naturaleza varia dan cabida a todo tipo de realizaciones que acentúan el carácter de experiencia vivida *hic et nunc*, dando paso a la obsolescencia de los discursos tradicionales, mandatados por la lógica representacional. Esta recurrencia, que hoy desborda los márgenes de la producción artística, sea académica o independiente,

¹ Profesor del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Doctor en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba. Cursa actualmente el Posdoctorado en Ciencias Sociales (CEA / UNC).

² Sergio Rojas es filósofo y profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

puede ser vista como una prolongación de las prácticas ya conocidas en la escena del arte y la cultura del siglo XX, particularmente en el ejercicio de las distintas vanguardias, y proyectadas en el desarrollo del denominado “arte conceptual”, el movimiento *Fluxus* y el arte *Povera*. Como epifenómeno, que por ahora interrumpe la soberanía del arte respecto de las acciones colectivas o sociales, la *performance* democratiza los momentos manifestantes, anestesiando las autorías para privilegiar el carácter vicario de las proclamas. Ciertamente la (o el) *performance*, al ser producida(o) y reconocida(o) masivamente, ingresa en el espacio del *artertainment*: figuras como Björk, Lady Gaga, Antony Hegarty o Willem Dafoe pueden servir de ejemplos. Pero, más allá del “mercado de la experiencia” que capitalizó la industria del entretenimiento, las acciones que han devuelto el lugar mediador del cuerpo —sea cual sea su etiqueta o nominación— tienen un sentido político de urgencia incontestable. Desde 2011, año en que la revista *Time* eligió personalidad del año al manifestante, se han sucedido innumerables acciones colectivas. En Chile se repitieron las manifestaciones masivas, impulsadas por los estudiantes bajo la demanda de gratuidad en la educación. Ese mismo año, un vendedor de frutas tunecino se inmoló prendiéndose fuego, y desde ahí sobrevino una ola global de protestas en países árabes, en Grecia, España, Nueva York y Tel Aviv.

Debemos entender las manifestaciones colectivas en tanto formas de acción política que remiten a un universo de prácticas organizadas, pero en permanente estado de tránsito. La constitución histórica, así como la delimitación cultural de estas manifestaciones, impiden separar el marco de referencialidad que las contiene; también su gradual institucionalización. El estallido social que conocemos desde el 18 de octubre de 2019 tiene mucho del trasfondo ideológico que precede a la idea de “manifestación”. Sea en su raíz latina como en su posterior evolución en las lenguas románicas, la idea de “defender”, “impedir” (que proviene de *defendere*) se asocia a *manus* (la mano). De ahí su remisión a la idea de defensa y reivindicación, pero también a la de una presencia física. Dado el carácter polisémico de los vocablos, las distintas expresiones de la voz “manifestación” derivan en un objeto vago que impulsa a preguntarse por aquello que, más allá de las palabras, *hace manifestación*, en vez de dar sentido a lo que realmente

es la manifestación. Cuando *hacer* también es *decir* (viejo principio semiótico), cuando la sociedad se objetiva en textos, rituales y géneros orales, el discurso social de la protesta activa innumerables mecanismos significantes. La manifestación, en consecuencia, deviene en un modo de acción y un lenguaje que se inscribe en una dramaturgia, tema del que nos hablan la etnografía visual, la sociosemiótica y los *visual analysis*. Una lectura interesante, en una de las perspectivas teóricas que acabo de señalar, es la de Leonor Arfuch (2005), a propósito de la plaza como espacio que contiene la temporalidad de la protesta. Las repetidas “plazas de Blumberg”³, como las de Plaza Italia (hoy Plaza de la Dignidad) en Chile, constituyen territorios narrativos que agrupan las distintas dimensiones de la manifestación: la gente en la calle, caminando y rodeando la plaza; el objeto (el malestar hecho consigna, la denuncia ciudadana); los espectadores inmediatos y, desde luego, la base social cuyos sentimientos los manifestantes pretenden enunciar.



Sergio Rojas. *Estrategias oblicuas*, Conferencia en el Persa Víctor Manuel.
Fotografía de Benjamín Matte.

³ El denominado “fenómeno Blumberg” ocurrió en 2004, en Buenos Aires. Blumberg, personaje protagónico de esta historia, es el padre de un joven de 23 años, de clase media, que fue víctima de un secuestro extorsivo y que, debido a una confusa intervención de la policía, resultó asesinado a sangre fría por sus secuestradores. Nueve días después del asesinato su padre convocó a la ciudadanía a la Plaza del Congreso. La convocatoria, ante la sorpresa de todos, logró reunir entre 130 y 150 mil personas. Luego se sucederían otras convocatorias. Leonor Arfuch considera que la plaza fue esencial “en la constitución de ese fenómeno, y que, en tanto lugar por excelencia de articulación significativa entre espacio, tiempo y afecto, permite una lectura sintomática que va mucho más allá de ella misma” (2005, p. 84).

De modo que la lectura de una conferencia en medio de un enorme galpón abandonado, revestida de la dramaturgia y la escenografía necesarias, confieren una profundidad metafórica al acto de *puesta en discurso* de la voz del filósofo. Ni el arte es político (ni la filosofía, en este caso) por los mensajes o sentimientos sobre el mundo que logra transmitir, sino más bien por el tipo de mediación que hace de estas prácticas un modo renovado de instituir un tiempo y un espacio compartidos. Para Jacques Rancière, *el malestar en la estética* (expresión que da título a un libro suyo, publicado en 2004) tendría mucho de denuncia, cuando no de abierta acusación, en contra de la distancia provocada por la idea de un “juicio estético” como lugar por excelencia de negación de lo social. Lo natural del arte sería propender a la apertura de un nuevo “recorte” del espacio material y simbólico; por eso, más allá del ejercicio del poder, la política es, para Rancière⁴, “la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos” (2011, p. 33).

Nicolas Borriaud (2006) (de paso por Santiago en enero de 2020) de seguro hablaría de un ejercicio *relacional*, en el que los espectadores, ávidos de escuchar al filósofo, pero también de registrar y registrarse en ese ejercicio de interacción, tendrían la posibilidad de asistir, en un régimen de co-presencia, al espectáculo de la teoría devenida en obra. Lo curioso de la situación no radica, a mi juicio, en el interés de Sergio Rojas por entrar en relación con públicos diversos —no necesariamente académicos—, cuando más su natural disposición a oficiar de traductor-intérprete de aquello que, con cierta evidencia, asumimos como “contingencia”. De ahí, entonces, la repetición de apariciones en el *Coloquio de Perros* y otras escenas parecidas, donde

⁴ Convendría leer estas ideas en relación con *El reparto de lo sensible* (2009), una serie de respuestas a preguntas formuladas por filósofos jóvenes, a propósito de *La Mésentente. Politique et philosophie*. Paris, Galilée, 1995 (Nueva Visión, 1996). En general, este libro da a entender el interés de Rancière por estudiar los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, de los modos del sentir que convocan formas nuevas de la subjetividad política.

el presente de la filosofía *actúa* su escena dramática para espectadores movilizados por el estallido social. Así, en palabras de Sergio Rojas, el malestar subjetivo evidenciado a partir del 18 de octubre requiere de un marco de explicación lo suficientemente fino:

En el malestar tiene lugar un sentimiento de insatisfacción, pero se trata de una insatisfacción que no logra ser traducida a necesidad, y por lo tanto no puede ser satisfecha a través del consumo. El malestar es un sentimiento de insatisfacción ante la totalidad de la existencia, incluso insatisfacción ante la forma en que he “solucionado” mi vida. Entonces no tiene que ver con carencias particulares de determinados objetos o necesidades puntuales que no logran ser satisfechas⁵.

¿Se ha estetizado el trabajo de los filósofos en el último tiempo? Sin ir más lejos, la política y la vida cotidiana se han estetizado. Esta discusión, que por supuesto supone un retorno casi obligado a la tesis de Walter Benjamin (la politización de la estética versus la estetización de la política), ha dado pie a un corro de lecturas filosóficas de distinto tenor que, por razones de espacio, en este ensayo solo serán referidas en términos acotados. También otras disciplinas han colaborado con enfoques y perspectivas teóricas al respecto. Desde un punto de vista sociológico, una explicación plausible a este problema es la que desarrollan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy⁶ (2015), para quienes:

⁵ Entrevista realizada el 14 de noviembre de 2019 por la periodista Francisca Palma, de la Oficina de Prensa de la Universidad de Chile. La entrevista fue publicada en el sitio web de la Universidad.

⁶ Según Lipovetsky & Serroy (2015), las cuatro edades de la estetización del mundo son: la *artistización ritual* (el periodo de las sociedades llamadas “primitivas”, sin un sistema de valores esencialmente artísticos), la *estetización aristocrática* (heredera de la Antigüedad clásica, del humanismo del Renacimiento y la Edad Media tardía, y cuya extensión se prolonga hasta el siglo XVIII), la *estetización moderna del mundo* (se expande durante los siglos XVIII y XIX, y coincide con el desarrollo de una esfera artística más compleja y diferenciada), y, finalmente, la *era transestética* (remodelada, en lo esencial, por lógicas de comercialización e individuación extremas).

Está en marcha una cuarta fase de estetización del mundo, remodelada en lo esencial por lógicas de comercialización e individuación extremas. A una cultura modernista, dominada por una lógica subversiva, en guerra contra el mundo burgués, sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales. Con el triunfo del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales, constituyen inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales. (p. 20)

Pero dicha estetización ha supuesto, también, un retorno a la ética. De hecho, pensar una ética estética no es patrimonio exclusivo de una disciplina en particular. Tiempo atrás, cuando Zygmunt Bauman (2005) comenzaba a ser el *bestseller* intelectual que conocimos en la década pasada, hablaba de los *amores líquidos*, para después ocuparse de cuestiones estrictamente éticas, desde un punto de vista sociológico, claro está, pero en una visión que abría fronteras disciplinares con el pensamiento de Giorgio Agamben, quien, en esa época, esbozaba una reflexión similar en *La comunidad que viene* (1996). Más allá de las aduanas metodológicas, la preocupación por el problema de la acción —versus el de la representación, en el caso del arte— llevó a artistas como Tania Bruguera a decidir atender a la idea de arte útil (el arte como herramienta). Se trataba, en esa conferencia-performance de 2009, de hacer visible un rasgo útil del arte en tanto herramienta para la transformación del ser humano que necesariamente incluye la ética. En *Autosabotaje*, Bruguera lee sus reflexiones sobre el arte político y la función de los artistas en el contexto social. Mientras permanece sentada detrás de una mesa, interrumpe su lectura y toma una pistola calibre 38, le pone una bala de 9 mm y aprieta el gatillo. Con suerte, la bala no salió.

Una obra pasa a ser valorada en la medida de los intercambios —estéticos, políticos, éticos, filosóficos— que propone. En su apertura más allá de los límites de lo estético, la capacidad de repolitizar el arte nos lleva a la esfera de lo público. Y en esa zona de convergencia se hace visible la incapacidad del arte de volverse verdaderamente político. El problema, como sostiene Boris Groys en *Volverse público* (2014), es que la esfera política contemporánea ya está estetizada: “Cuando el arte se politiza, se lo fuerza a hacer el desagradable descubrimiento de que la política ya se ha vuelto arte, de que la política ya se ha situado en la esfera estética” (p. 38). Si el artista se transforma en obra en la medida en que pasa a ser una imagen (deja de ser un productor de imágenes, en esta perspectiva, para volverse imagen), entonces el manifestante deviene nuevamente en actor, pero ahora su dramaturgia está reglamentada por un principio menos representacional; de ahí que sea la hora de la *performance* social lo que defina el grado de acción pública en un régimen de presencia. Son las presentificaciones, ahora registradas y posteadas en el infinito bucle de la máquina mediática contemporánea, las que confieren un valor altamente ético y estético a las manifestaciones sociales devenidas en obra.

Recuerdo haber asistido, cuando cursaba el Doctorado en Semiótica, a un seminario de Slavoj Žižek aún antes de su relevamiento a figura pop del pensamiento contemporáneo. El curso llevaba por título “Contra una política del miedo”, y en el inicio de la primera sesión un video de Pink Floyd daba cuenta del sentido espectacular que el filósofo esloveno concedía a su primera conferencia. Detrás de los martillos acechantes que desfilaban en el fondo del escenario, un seguidor avanzaba lentamente desde la entrada de un atiborrado teatro hasta la primera escalinata que lo conducía a una mesa provista de una lámpara metálica. Comenzaba la lectura de sus primeras páginas y, mientras escuchaba el inglés balcánico del expositor, intentaba, no sin dificultad, anotar las ideas centrales de su alocución.



Sergio Rojas. *Estrategias oblicuas*, Conferencia en el Persa Víctor Manuel.
Fotografía de Benjamín Matte.

Son dos los fenómenos que han cobrado cierta regularidad y que permiten al menos sospechar que la tendencia de validación de la *performance* tiene mucho que ver con la democratización del saber y las prácticas artísticas. El primer fenómeno observado es la recurrencia de la acción, cuya inspiración estaría dada por el retorno del trayecto arte-vida; y el segundo responde a la exigencia de presencia. Ni la *performance* ni el saber obedecen ya a una lógica académica o de círculos reducidos de especialistas. La evidencia más notoria puede verse en la repetición infinita de la *performance* de *Las Tesis*, replicada en innumerables lugares y traducida a distintos idiomas. Dicha acción, que podemos leer como un dispositivo crítico, pareciera enunciar —más allá del sentido de la canción, convertida hoy en viral— un mensaje bien concreto: esta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver o, mejor dicho, y como lo expresa *El espectador emancipado* de Rancière (2011),

porque esa *performance* apunta a un efecto doble: por una parte, tomar conciencia de una realidad oculta y, por otra, el sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada.

Pensada y actualizada en función de estos acontecimientos, la tesis IV de Benjamin (*El arte en la era de su reproductibilidad técnica* [1939]) podría ser parafraseada en los siguientes términos: así como los modos de existencia de los colectivos humanos se transforman, también se modifican los modos de percepción sensorial. En tal sentido, es posible no solo comprender las transformaciones del *medium* de la percepción, sino también de la mostración de las condiciones sociales, las que ahora debemos entender en su condición *estésica* y ya no estética. El devenir de los marchantes en actitud de *performance* puede ser una idea heurísticamente extraordinaria: para que una presencia viva pueda devenir en sentido, es necesario que el cuerpo se encuentre *estésicamente* en movimiento⁷.

La acción que supone el ejercicio del saber en espacios no académicos representa un cambio cultural, como también una exigencia por hacer de ese saber una práctica común. Sergio Rojas ha participado en distintos eventos siguiendo un mismo programa narrativo: responder, a partir de preguntas, a la ingente necesidad de explicación respecto de lo que nos está pasando. Un escrito suyo que circuló por WhatsApp (*¿Qué (nos) está sucediendo?*), justo el día en que más de un millón de personas asistió a una manifestación en Plaza Italia, derivó en entrevistas radiales, participación en coloquios ciudadanos y encuentros universitarios de diversa convocatoria. En ese momento, señaló:

Lo que hemos vivido en estos días es algo tremendo. En su inicio algunos lo vivieron con entusiasmo, otros con miedo, porque cuando el malestar —contenido hasta que había llegado a hacerse

⁷ En 2014 propuse esta idea a propósito de una aproximación a la idea de presencia escénica. Ver “Cuerpo y mediación. En torno a la idea de presencia escénica”, en Ponce de la Fuente, Héctor & Dalmasso, María Teresa. *Trayectos teóricos en semiótica*. Santiago de Chile: LOM / Universidad de Chile, pp. 35-40.

familiar— se transforma en rabia y estalla, su objeto no es la programada instauración de un “nuevo orden”, sino el inmediato y radical cuestionamiento del que existe. Entonces las personas se dan cuenta de que, de pronto, en un régimen que se ha establecido y naturalizado sobre los principios de la propiedad privada y el individualismo, hay algo que comparten: el dolor inadvertidamente acumulado en existencias a las que el imperativo de la resignación cotidiana ha ido privando de sentido⁸.

La pregunta que mueve al pensamiento en todas estas acciones es la de dar al menos un atisbo de explicación al estallido social que derivó en episodios de violencia radical. La filosofía debe dar explicación a lo inconmensurable. De ahí, entonces, que surjan preguntas cada vez más recurrentes y que el tránsito entre estética y ética se vuelva particularmente significativo. Sabido es que las discusiones sobre estética —siempre en una relación crítica con la idea de arte— han derivado en cuestiones relativas a la posición que las personas (y desde luego, en primer término, los propios filósofos) adquieren respecto de la facticidad de lo real. Podemos referir el famoso ensayo de Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, 1967) como una muestra al respecto, considerando que su lectura en espiral ha producido interpretaciones tan diversas como las de Jean Baudrillard, Jacques Rancière, Michel Onfray, Boris Groys o Hito Steyerl.

Paralelamente a esta escena de pensamiento, el arte conceptual y el denominado “arte de acción” sacaron las obras a la calle mucho antes que esta nueva oleada de *performance* (precedidos, claro está, de los honestos esfuerzos vanguardistas de inicios del siglo XX). La exigencia de la vida misma, además del propio compromiso de esos artistas, proclamaron la suspensión de la autoridad de los museos y las instituciones, poniendo en tensión la validez de un canon oficial y demandando una mayor conexión entre artistas, sus obras y el marco social en el que estas creaciones aparecían inscriptas. Cuando Marina

⁸ Escrito y puesto en circulación en RRS el 23 de octubre, y publicado el 25 de octubre en el sitio web de la Radio de la Universidad de Chile.

Abramovic protagoniza su famosa *performance* en el MoMA (*The artist is present*, 2010), es prácticamente una desconocida para el circuito de museos. El artista en presencia (una “presencia presente”, como sostienen, tautología mediante, algunos directores teatrales) no evidencia el carácter inédito de ausencia de mediación del artista — en este caso, la artista devenida en obra—, sino más bien un ejercicio de extensión del carácter ético que este tipo de arte ha tenido para sí como una base de operación. El espectador puede sentarse frente a la *performer* y vivir el instante de corporización envuelto en la experiencia (y ya no en la recepción pasiva o distante).



Sergio Rojas. *Coloquio de Perros* en Parque Forestal.
Fotografía de Fernando Guzzoni.

El mismo ejercicio de Sergio Rojas conforma un espacio de ruptura de la mediación que la teoría posee con respecto a los lectores. Por lo tanto, el rechazo a esa mediación es un factor necesario de tener en cuenta a la hora de interpretar el crecimiento inflacionario de la *performance*. La filosofía hace circular las ideas en un escenario vivo, que nos permite recordar ese lugar *aurático* de la lectura colectiva que

demandaba Walter Benjamin en *El narrador* (1936), haciendo de la voz y la puesta en cuerpo de ese discurso un instante de suspensión de la autoridad del filósofo. El filósofo ingresa en el espacio público para tender puentes mediadores entre las ideas y las personas que asisten a una conferencia en un espacio abierto, democrático. La escenografía natural que rodea dicho acontecimiento subraya, de paso, el lugar de convergencia de lo social. Como sombras al interior de una caverna, los espectadores asisten al espectáculo del pensamiento en el que, dado el sentido de urgencia, somos llamados a actuar:

Ahora, cuando somos convocados con fuerza desde el espacio público (que adquiere realidad en la calle, en los medios de comunicación, en las redes digitales, en la conversación en el almacén), los estrechos límites de la individualidad se suspenden y, por un momento, bajo el signo de la indignación, reaparece esa comunidad perdida que acaso nunca ha existido: la “comunidad de individuos” (una especie de secreta utopía de la modernidad). Pienso que la frustración y la rabia acumuladas en cada individuo no llegan a hacer historia si no se entrelazan con el entusiasmo de descubrirse siendo parte de esa comunidad posible que, por momentos, parece parpadear en medio de la crisis⁹.

Si el artista debe estar presente, demostrando con ello que su propio aparecer es más relevante que la propia obra de la que es autor, el filósofo también debe comparecer como una forma de hacer evidente el rompimiento con la presencia alienada. Ya no hay mediación entre el autor de esas páginas que engrosaban la bibliografía de una asignatura, aunque curiosamente se vuelva inmaterial (o prescindible) la presencia del sujeto “Sergio Rojas profesor” en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Como dice Nick Srnicek (2016), para entender nuestra situación contemporánea es necesario ver cómo se conecta con lo que la precedió. Cerrado el ideal fordista de producción en

⁹ “¿Qué (nos) está sucediendo?”. Escrito y puesto en circulación en RRS el 23 de octubre y publicado el 25 de octubre en el sitio web de la Radio de la Universidad de Chile.

contextos de plataformas, aprendizaje automático (*machine-learning*) y la internet de las cosas, el régimen de presencia se revela como el epítome de la condición actual y, por lo tanto, el saber ingresa en una lógica de “presencia sin mediaciones”. Y esto producto de que, como sostiene la artista y filósofa Hito Steyerl (2018), “la economía del arte está profundamente inmersa en esta economía de la presencia” (p. 39). Vivimos una época en la que la explicación teórica de las actividades se ha vuelto un mandato que condiciona la actitud de contemplación, tan propia de la filosofía, y por ende la acción y la práctica resultan ser inevitables a la hora de responder a un llamado a actuar. En palabras de Boris Groys (2016):

Bajo el régimen de la teoría, vivir no es suficiente, uno debe demostrar que vive, debe hacer una performance del estar vivo. Sostendré ahora que, en nuestra cultura, es el arte el que *performa* este saberse vivo. Es más, el objetivo principal del arte es mostrar, exponer y exhibir modos de vida. Por lo tanto, el arte ha desempeñado frecuentemente el rol de *performer* del saber, mostrando lo que significa vivir con —y a través de— cierto saber. (p. 41)

De los, hasta hoy, curiosos *happenings* del *Black Mountain College* de Carolina del Norte, a comienzos de la década de 1950, nacidos a partir de colaboraciones multidisciplinares de docentes y estudiantes, y protagonizados por Robert Rauschenberg, el músico y compositor John Cage, y su pareja, el coreógrafo Merce Cunningham, pasando por la *action painting* de Jackson Pollock (que el pintor e intelectual estadounidense Allan Kaprow entendía como la acción de un *performer* que utilizaba la pintura como medio), hasta llegar a las archiconocidas *performances* de Marina Abramovic, el arte de acción transitó desde su estatuto artístico inicial hasta su incorporación espontánea en episodios de la vida cotidiana. Así como la *performance*, las manifestaciones sociales se desarrollan en presencia de públicos y para públicos a quienes se intenta influir en más de un sentido (en principio para darse a conocer, pero luego para convencer). Estos públicos, diversos en su conformación, tienden a configurar un sistema organizado de

instituciones, procedimientos y actores, siendo su característica más evidente la de funcionar como un espacio de “apelación”, tanto en el reclamo de una respuesta a un problema como en el sentido judicial de recurso.

La acción del pensamiento disuelve el espacio de separación entre enunciador y enunciatario, de modo que la filosofía adquiere una función de *agenciamiento*, por lo tanto, dramática, y en tal sentido ingresa en un nuevo estatuto de circulación. Michel Onfray (2002) postulaba, hace un tiempo, la necesidad de una actitud cínica, perruna, capaz de poner en tensión la rigidez topográfica de los cuerpos, la verticalidad de la academia como espacio uniforme, y hoy en día su deseo puede ser leído como el gesto de ese otro *átopos* del siglo XX, Roland Barthes, para quien el discurso del saber debe abandonar el carácter epistemológico y así devenir en discurso dramático. Sergio Rojas se alista a leer un puñado de hojas en medio de un enorme galpón. El grano de la voz estalla como un sonido metálico; la exposición de una subjetividad irreductible entra en estado de mostración. Es más, él mismo se expone:

Observo la imagen aérea de ese millón 300 mil personas en el centro de Santiago la tarde del 25 de octubre de este año. Un tiempo de incertidumbre, como el que estamos viviendo, es un tiempo de imágenes, que operan como cifras que parecen contener la verdad de una época a la espera de ser comprendida. Pienso en una frase de Samuel Beckett en *Esperando a Godot*: “Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día?”. ¿Por qué digo “cuando crea despertar”? ¿Acaso no se ha dicho que ese día “Chile despertó”? Pienso que no es la expresión adecuada para lo que, al menos desde ese momento, no ha dejado de acontecer. Chile no despertó, más bien el país comenzó a explotar. “Malestar” es el término que desde más de diez años viene circulando para nombrar lo que sucede, una especie de dolor psíquico que se “acumula”, acaso una forma de energía incluso física hasta hace poco desconocida¹⁰.

¹⁰ “Estéticas del malestar II”. Texto leído el 14 de noviembre del 2019 en el Galpón 5 del Persa Bío bío, en el marco de la actividad “Estrategias / Oblicuas”.

Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *La comunidad que viene*. Madrid: Pre-Textos.
- Arfruch, L. (2005). Afectos y lazo social: las plazas de Blumberg. *Escritos*, (17), 81-88.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE.
- Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La marca editora.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lipovetzky, G. & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo tardío*. Trad. de Antonio-Prometeo Moya. Buenos Aires: Anagrama.
- Onfray, M. (2000). *La construcción de uno mismo. La moral estética*. Barcelona: Paidós.
- Onfray, M. (2002). *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Barcelona: Paidós.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancière, J. (2011) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Srnicek, Nick. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Steyerl, H. (2018). *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.