

FLUJO CONTINUO



KAYLLA
 REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

NAWAGAKA: CORTAR MONEDAS PARA DEJAR RASTRO PRÁCTICAS DE BARROQUISMO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO

Juan Manuel Vizcaíno Martínez

NOTA DEL AUTOR

Juan Manuel Vizcaíno Martínez 
Universidad Nacional Autónoma de México
Correo electrónico: juanvizcaino1684@gmail.com

Recibido: 03/09/2024

Aceptado: 26/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.015>

RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo problematizar el ejercicio del *Nawagaka*, una acción performática presentada en el Encuentro Internacional de Performance “No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) el 1 de diciembre del 2022, durante la jornada de activaciones en la plaza central del municipio de Aguascalientes, México. Desde su conceptualización y preparativos, esta participación fue ejecutada en varios momentos orgánicos que son presentados —en formato de relatoría— para la problematización gradual y crítica de su contexto de emergencia y ejecución. Para ello, se parte de un esquema explicativo que argumenta el cruce modernidad-capitalismo-colonialidad como un sistema tautológico de existencia integrado y determinante de nuestras identidades y territorios de existencia. Con esta contextualización, se identifican las facultades de producción de “imágenes plásticas” como correlatos de existencia, abriendo un puente análogo entre la realidad social y el teatro como experiencia —de carácter también social— que nos permite conceptualizar la idea del “teatro de la existencia”. Dentro de este escenario, se despliega un proceso de metamorfosis de una secuencia de figuras —anarquistas y barrocas— que dieron lugar al *Nawagaka* como personaje liminal de una propuesta de escénica social. Así, se analizan detenidamente cada uno de los momentos, acciones e interacciones —en cruce con sus implicaciones teóricas y metodológicas— durante la participación en el NHUM.

Palabras clave: Anarquismo, Capitalismo, Mitología, Teatro, Creatividad

NAWAGAKA: CORTE MOEDAS PARA DEIXAR RASTROS. PRÁTICAS BARROCAS CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo problematizar o exercício de *Nawagaka*, ação performática apresentada em ele Encuentro Internacional de “Performance No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) no dia 1º de dezembro de 2022, durante o dia de ativações na praça central do município de Aguascalientes, México. A partir da sua conceptualização e preparação, esta participação foi concretizada em vários momentos orgânicos que se apresentam — em formato de relatório — para a problematização gradual e crítica do seu contexto de emergência e execução, a partir de um esquema explicativo da intersecção modernidade-capitalismo-colonialidade como sistema tautológico de existência integrada e determinante das nossas identidades e territórios de existência. Nesta contextualização, as faculdades de produção de “imagens plásticas” são identificadas como correlatas da existência, abrindo uma ponte análoga entre a realidade social e o teatro como experiência — também social — que nos permite conceptualizar a ideia de “teatro da existência”, que será o palco em que se desenrolará o processo de metamorfose de uma sequência de figuras —anarquista e barroca— que dará origem ao *Nawagaka* como personagem liminar nesta proposta de performance social. analisar cuidadosamente cada um dos momentos, ações e interações —em conjunto com suas implicações teóricas e metodológicas— durante a participação no NHUM.

Palavras-chave: Anarquismo, Capitalismo, Mitologia, Teatro, Criatividade

NAWAGAKA: CUT COINS TO LEAVE A TRACE. CONTEMPORARY SCENIC BAROQUE PRACTICES

ABSTRACT

This article aims to problematize the exercise of *Nawagaka*, a performance action presented at the Encuentro Internacional de Performance “No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) on December 1, 2022, during the day of activations in the central plaza of the municipality of Aguascalientes, Mexico. From its conceptualization and preparations, this participation was executed in several organic moments that are presented—in a report format—for the gradual and critical problematization of its context of emergence and execution, based on an explanatory scheme that argues that the intersection of modernity-capitalism-colonialism is a tautological system of existence integrated and determining our identities and territories of existence. In this context, the faculties of production of “plastic images” are identified as correlates of existence, opening an analogous bridge between social reality and theater as an experience—also social—that allows us to conceptualize the idea of a “theater of existence”. In this scenario, the process of metamorphosis of a sequence of figures—anarchist and baroque—will unfold, giving rise to the *Nawagaka* as a liminal character in this proposal of social theatrical performance. Thus, we will carefully analyze each of the moments, actions and interactions—in crossroads with their theoretical and methodological implications—during the participation in the NHUM.

Keywords: Anarchism, Capitalism, Mythology, Theater, Creativity



NAWAGAKA: CORTAR MONEDAS PARA DEJAR RASTRO. PRÁCTICAS DE BARROQUISMO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO

El Demonio de Anarquía o Nawagaka como también se da a conocer, es una de las entidades demoniacas con mayor poder destrutivo, concedido por el mismo Satanás. También se le conoce como el Demonio Narcisista o el Hijo Maldito.

(Nuñes, 2022, s.p.)

Ese compromiso con el diablo que es el arte, el que hace la pregunta, el que brinca los límites, el que no conoce de gobierno. El ingobernable. (Patiño *et al.*, 2024, s.p.)

BREVES FIGURACIONES Y CONFIGURACIONES DEL TEATRO DE LA EXISTENCIA

Para comenzar este texto me gustaría plantear un escenario de pensamiento con el que podamos atravesar un esquema complejo de comprensión. Para ello, quisiera partir de la idea de que el *cientificismo modernizador* y el *progresismo económico* del *capitalismo contemporáneo* avanzan en una campaña por contener y conducir la producción sínica en los territorios ocupados por la *globalización colonial*.

En primera instancia, es posible identificar por lo menos *tres técnicas integradoras de producción sínica*: 1) La seducción del *entretenimiento digital* que desincorpora los signos de sus contextos, absorbiéndolos e integrándolos a la cadena del productivismo y el consumismo del espectáculo; 2) La enajenación sínica en *los laborismos* empresariales e institucionales que corporativizan el capital, los cuales realizan una administración distributiva de la precarización social para la concentración de la riqueza; y 3) La normativización de los signos que promueven los *aparatos morales del liberalismo discursivo y económico*, que buscan regular, sancionar y criminalizar los signos en custodia de estatutos y leyes de la corrección política.

Gradualmente, la democratización de la opinión ha instalado una espectacular tiranía dispersa y fragmentaria gracias a la cual todas las personas tenemos el derecho —incluso nos sentimos obligadas— a opinar de cualquier asunto, tanto público como privado. Esto lleva a la conducción y geolocalización permanente del flujo algorítmico de las tendencias de subjetivación socioterritorial y producción psicosocial, las cuales nos ofrecen la inevitable oportunidad de participar del valor transaccional de nuestras opiniones. Esto se debe a que nuestras opiniones y nuestras emociones son muy valiosas, pues se instalan en el valor de cambio mercante en la máxima del capitalismo integrado que vaticinaban los situacionistas (Debord, 2018).

En este sentido, el indicador más favorable de la economía de mercado se cuantifica en la monetización del cliente satisfecho y en la multiplicación utilitaria de las relaciones clientelares, lo cual refuerza en su amplitud el compromiso de las y los asociados con el capital rentable.

De manera temprana, Marx observaba en los modos de producción del capitalismo del siglo XVIII que “los agentes principales de este modo de producción, el capitalista y el obrero asalariado, como tales son únicamente encarnaciones, personificaciones, del capital y del trabajo asalariado” (*Textos contra el trabajo*, 2021, pp. 63-64).

En la actualidad, nuevas figuras se suman a este contingente en la escena del capitalismo contemporáneo, de manera que los “socios comprometidos” y los “clientes satisfechos” personifican la contingencia mutante del capital variable.

Este proceso de transcodificación se mueve entre múltiples dimensiones de existencia y se desenvuelve en el lenguaje existente: figuras tomadas de la producción social son llevadas a la palabra y al texto, a la mirada y a la imagen, y a textos e imágenes de nosotras y nosotros mismos: «imágenes plásticas» que la humanidad crea de sí misma durante su recorrido por los siglos [y que] son símbolos: cosas, humanos, ámbitos, mundos. Conforme enfrenta nuevos retos vitales, crea nuevos símbolos” (Manzanilla, 2016, p. 246).

Un ejemplo afín a este argumento proviene del posestructuralismo, corriente de pensamiento —tanto filosófico como creativo— (Deleuze & Guattari, 2011) que experimenta con “imágenes plásticas”. Estas se denominan “personajes conceptuales” (en el plano de inmanencia), “figuras estéticas” (en el plano de composición), y “tipos psicosociales” (en el plano social), y son comprendidas como instrumentos de mutabilidad discursiva que nos hacen pensar, sentir y experimentar procesos de subjetivación incorporados en el estado de las cosas.

Personajes, figuras y tipos, son de esta manera recursos para el ejercicio creativo del pensamiento que utilizaremos en lo subsecuente —aplicados a un estudio de caso— teniendo en cuenta que esta secuencia argumentativa pretende describir —de forma reflexiva y expresiva al mismo tiempo— el despliegue de una serie de imágenes plásticas que habilitan una puesta en escena en el teatro de la existencia, en el que todas y cada una de las personas estamos integradas de forma voluntaria o involuntaria.

Estas condiciones de existencia serán problematizadas a través de un ejercicio de producción sínica en el cruce modernidad-capitalismo-colonialidad, como un sistema tautológico que —como señala Aníbal Quijano (1992)— nos determina material y subjetivamente, al grado de condicionar nuestras facultades imaginativas, nuestras potencias expresivas y nuestros códigos comunicacionales; en suma, un sistema que condiciona la consistencia de nuestras identidades.

Como artista visual, decidí procesar y operacionalizar estas premisas en el 4to Encuentro Internacional de Performance “No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) en 2022 aplicando diversos recursos y medios, tanto materiales como performativos. Entre ellos, reuní una serie de amuletos de barro cocido bajo el título de “Anarcoides”; una serie de cinco estandartes y una manta de protesta titulados “Abajo el trabajo”; y, por último, un guion semiestructurado de acciones que discurrían en torno a los motivos teóricos aquí abrevados.

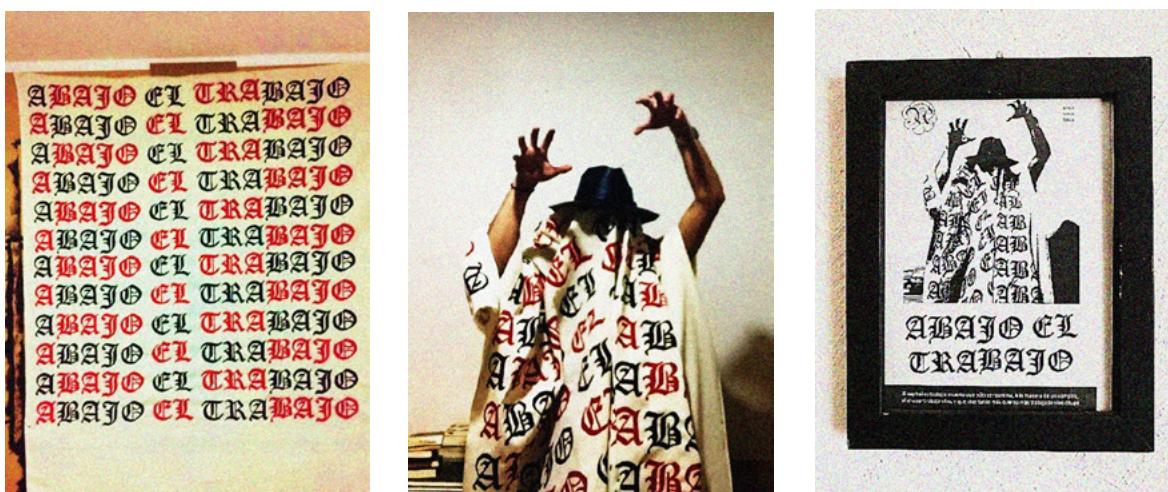
Siguiendo las observaciones de Bolívar Echeverría en relación con la producción de identidades, las imágenes plásticas que se presentaron en el NHUM (2022) tuvieron como objetivo el impulso de la “auto-realización”, la “auto-formación” y la “auto-identificación”, conceptos con los cuales el autor hace una anotación significativa en cuanto a la forma en que experimentamos nuestros procesos de subjetivación.

Echeverría señala la necesidad de soportes de “mediación objetiva”, es decir, de objetos con “valor de uso” en los que “se encuentra objetivado el juego incesante de formas o significaciones pasadas —reactualizadas en el presente y proyectadas hacia el futuro— a través del cual el sujeto de esa vida lleva a cabo las alteraciones de su propia identidad” (2016, p. 112).

Bajo estas ideas, los amuletos de barro de “Anarcoides” —en su materialidad— fueron utilizados como talismanes de protección sígnica que promueven una alteración identitaria cifrada en la expresividad anarquista (Vizcaíno, 2024), mientras que los estandartes y la manta de protesta de “Abajo el trabajo” fueron concebidos como expresiones pictográficas de los abolicionismos de la explotación laboral y la sujeción contractual.

Si bien en el proceso creativo aún no aparecía un personaje, figura o tipo, se comenzaba a configurar un campo semántico, discursivo y existencial concreto de potencias antiautoritarias y contestatarias contra las fuerzas de dominación y sujeción existenciales. Estas se mostraban en su materialidad como medios renegados de emancipación insurreccional, preparativos para una manifestación o un levantamiento —en este caso identitario— predisuestos para su activación en el teatro de lo social, en el marco del NHUM.

Durante los primeros ensayos a puerta cerrada, apareció un fantasma en escena, al cual tomé algunas capturas fotográficas —imágenes que se colocaron en la portada de la edición de un fanzine impreso. De alguna forma, los preparativos habilitaron actitudes, comportamientos y afectos por “mediación objetiva”, gracias al uso expresivo de la manta de protesta dispuesta a la alteración identitaria.



▲ Figura 1. “Abajo el trabajo”

Nota. Izq. Manta de protesta “Abajo el trabajo”. Cent. Primera fotografía frontal de la aparición del fantasma de la Anarquía en estudio. Der. Fanzine Abajo el trabajo enmarcado (Juan Vizcaíno, 2022).

Como señalé al inicio del texto, la vida social y su transcodificación discursiva produce imágenes plásticas, personajes, figuras y tipos —encarnados y personificados— entre los que identificamos —siguiendo a Marx— al capitalista y al obrero asalariado o —en su actualización— al socio comprometido, al cliente satisfecho y a otros tantos personajes posibles.

Ahora, entre la penumbra escénica se ha atinado a incorporar al “fantasma de la anarquía” como facultad imaginativa y potencia expresiva de un campo social de existencia, un vehículo sígnico que —repito— nos hace pensar, sentir y experimentar procesos de subjetivación incorporados en el estado de las cosas.

Para comprender esta operación subjetiva, seguimos a Echeverría en sus estudios del barroco latinoamericano. Este autor escribe a propósito del “servicio de representar”, que explica en los siguientes términos: “como si se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa escenificación), sino que es escenificación y nada más” (2016, pp. 186-187).

Desde esta perspectiva, encontramos en la autonomía representacional del barroco latinoamericano una “teatralización absoluta” que pone en crisis las mismas representaciones, que —al hacerlas proliferar en su exacerbación— desbordan al dispendio de la existencia social como potencia escénica, denominada —según refiere el autor— *teatro mundi* (Echeverría, 2016), que sería algo parecido a un teatro de la vida.

Así, la vida de todos los días se experimenta como una puesta en escena, lo mismo que los procesos de subjetivación social en los que la imaginación figurante opera, actúa y trama en la producción escénica de situaciones, conflictos y desenlaces abiertos a la creatividad social en el mundo de la vida y en la activación del valor de uso de los signos manifiestos de nuestra existencia.

En este movimiento de exacerbación, se advierte una operación que interrumpe la distinción entre arte y vida a través de la intensificación del valor de uso de las representaciones como acontecimiento. Esta concatena la función subjetivante y la función social en un proceso en el que la actuación y la performatividad —indisciplinada en tanto que rebasa los campos disciplinares— incorpora una disposición en los planos de subjetivación y en el plano social, ensamblados en simultaneidad, tanto en el cuerpo individual como en el cuerpo social, indistintamente.

Expuesto lo anterior, se podría sostener que la anarquía no se entenderá aquí exclusivamente como una teoría y una acción política antiautoritaria e insubordinada que lucha por la autonomía existencial, sino como un advenimiento y una prefiguración de una potencia fantasmática y espectral, subjetiva y extensiva, que acecha en la experiencia social.

Esta anarquía fantasmática comparte con el barroco latinoamericano la crisis tendencial de los medios de representación hegemónicos en el cruce modernidad-capitalismo-colonialidad y sus técnicas de sujeción existencial que operan en nuestras subjetividades, por efecto de la exacerbación de sus códigos restrictivos y coercitivos.

La puesta en crisis de los medios de representación provoca alteraciones identitarias y sociales abiertas a la conflictividad política, poniendo en tensión la producción sínica situada en la vida cotidiana. Esto sería similar a la figura de quién decide usar anteojos, saco y zapatos lustrados para ir una tocada punk, o quien se peina el cabello con una cresta y chamarra con estoperoles para ir a una entrevista de trabajo. De esta manera, se presenta el fantasma de la anarquía.

TEATRALIZACIÓN Y PEDAGOGÍA DEL MITO: TRASHUMANCIA Y LIMINALIDAD ANARQUISTA

Durante los preparativos para el NHUM, comencé a rastrear referencias relacionadas con el fantasma de la anarquía para el proceso creativo, obteniendo como hallazgo una pieza de la dadaísta Eileen Agar, *El ángel de la anarquía* (1936-1940). Esta consiste en un busto de maniquí cubierto con retazos textiles, adornos colgantes y plumas. Esta figura angelical me llevó a rastrear su opuesto, su figuración demoniaca.

Seguidamente, encontré una referencia —poco seria, ni fiable ni fidedigna— en la página web *forocristiano.com*, en la que se alerta a la comunidad religiosa de la existencia tipificada del demonio de la anarquía, al que se le atribuye el nombre de Nawagaka. Esta denominación me resultó sumamente estimulante en tanto imagen plástica, figuración y potencia expresiva.

El foro señala los síntomas del asedio del demonio, visibles en los comportamientos y actitudes de quien padece su acecho, y explica: “la persona rechaza toda intención de autoridad que no vaya de acuerdo con su propia ideología. Todo criterio o consejo debe ser filtrado según su análisis personal”. De esta manera, la persona experimenta cierta sensación de poder y control por la que “se siente segura de sí misma, que está en control de su propia vida, se siente invulnerable y tiende a ser rebelde” (Nuñez, 2022, s.p.).

Por motivos creativos, no apelo a la veracidad de las referencias —tanto de Agar como del foro cristiano— sino al valor de uso del pensamiento figuracional e imaginativo de dichos testimonios. En estos, se configura un personaje, una figura y un tipo: el anarquista, como imagen plástica de producción sínica —antes que el fantasma, ángel o demonio— en la que es posible identificar ciertos rasgos y cualidades en los procesos de subjetivación y territorios de existencia social.

De la misma manera, en la literatura anarquista encontramos múltiples rasgos o cualidades de esta figura; entre ellas, una franca tensión en el desequilibrio de sus propias fuerzas contra las fuerzas sociales estructurantes que le conducen y le condicionan. Esta figura intenta ampliar, subvertir y transgredir las condiciones de existencia que le oprimen, lo que lo vuelve un personaje de persistencia liminal. Por ejemplo, desde el anarcoindividualismo, Armand señala:

Todo lo que puede hacer el anarquista individualista es situarse en estado de legítima defensa enfrente del ambiente social que admite, perpetúa, sanciona y facilita la subordinación al medio del individuo, colocando a éste en estado de manifiesta inferioridad, puesto que no puede tratar con el conjunto de igual a igual, de potencia a potencia. (2019, p. 167)

De forma similar, en el *forocristiano.com* se señala que, dado que “la persona presenta inclinación hacia situaciones de valor irracional, le agrada probar fuerzas” (Nuñes, 2022, s.p.) en una lucha temeraria y desproporcionada en la cual, en principio, se encuentra irremediablemente vencido.

Este testimonio cristiano confunde al anarquista con un asediado, un poseso, un endemoniado, por lo que —cualitativamente— resulta paradójica la recurrencia argumentativa —en aparente oposición— de los textos de divulgación de la demonología cristiana contemporánea y de la crítica del anarcoindividualismo clásico. También desde la óptica anarcoindividualista, Stirner explica:

El fantasma por excelencia es el hombre [...] Desde entonces el hombre no huye de los espectros que están fuera de él, sino de él mismo; es para sí mismo un objeto de espanto. [...] El hombre mismo se ha reducido a un espectro, un fantasma oscuro y engañoso, al que está asignado un lugar determinado en el cuerpo. (2012, p. 16)

Espantados de sí, el espanto intensifica las fuerzas yoicas al marcar límites existenciales en calendarios y en territorios (Fanón, 1973) y, al mismo tiempo, contiene las potencias que nos acechan, agazapadas en una penumbra de la que emergen figuras que dan forma al miedo, al terror y al horror que nos provoca nuestra propia existencia en un mundo desconocido, hostil y violento. Estas se estabilizan en una conflictividad pedagógica y en la función social del relato mitológico.

Si bien los relatos míticos nos han sido arrojados desde la distancia remota de los arcaísmos ancestrales, su facultad narratológica persiste en el discurrir del tiempo, codificando y poblando el cosmos con palabras e imágenes que nos advierten de los riesgos y los peligros de la existencia.

En este sentido, aprendemos de los relatos míticos la astucia y la audacia de la trashumancia como experiencia correlativa e inherente a la producción de mundos posibles, fundados en el valor de uso del relato. Es decir, aprendemos de mundos que operan afirmativamente a través de la ritualidad y la actuación en el incesante *teatro mundi* que significa, reproduce, resguarda y actualiza las condiciones de existencia en la singularidad contingente de nuestras personalidades, nuestras comunidades y nuestros territorios. En otras palabras:

El mito, en sus innumerables formas, no fue un delirio de espíritus que tenían sus ojos físicos cerrados a la realidad -natural y humana de manera inseparable [...]-, sino que es una etapa imprescindible en el camino único de la conquista real de la conciencia, [...] Pues bien, aquellos mitos y aquellas místicas eran revolución. (*Textos contra el trabajo*, 2021, p. 55)

Si bien las facultades de creación sínica de cosmos míticos —minoritarios y contingentes— han sido despojadas y desterradas por la racionalidad tautológica de la modernidad-capitalismo-colonialidad, con el aliento que nos queda aún nos encontramos en condiciones de conjurar sus potencias creativas.

Espantados de nuestras sombras, la figura del Nawagaka aparece en este proceso —imaginante y figurante— como una potencia liminal —anarquista y barroca—, desestabilizadora y trashumante, como un signo renegado, insubordinado y contrahegemónico de la ingobernabilidad insurrecta.

Inscrito en una sociedad colonial latinoamericana, mi subjetividad alterada merodeaba a través de este método barroco de teatralización de la realidad el advenimiento gradual de un proceso de desidentificación dentro de un escenario de despojo, destierro y desclasamiento en un mundo provincial, maniqueo y reificado, en franca descomposición.

Retomando a Armand, podemos señalar que estas son las condiciones de existencia en las que “el anarquista tiene todo el interés en ver acelerarse la descomposición social y su labor natural estriba en ser un fermento destructor bajo cualquier régimen o combinación autoritaria” (2019, pp. 73-74).

METAMORFOSIS: OBRERO MUERTO, MANTA HUMANA Y DEMONIO DE LA ANARQUÍA

El 1 de diciembre del 2022, con la conciencia de quien se prepara para un viaje, dispuse la vestimenta con capucha, sombrero y manta atávica, y coloqué en una caja el conjunto de amuletos de barro, la colección de fotografías que les duplica, el paquete de fanzines de mano, y los cinco estandartes.



▲ Figura 2. Elementos del Nawagaka

Nota. Izq. Primera fotografía frontal de aparición del Nawagaka en el comedor de la casa. Cent. Preparación de amuletos, estandartes y vestimenta del Nawagaka. Der. bulto para el NHUM Fuente: Elaboración propia en 2022.

Mientras caía la noche, envolví los objetos en una manta amarrada con cordones, concentrando en un bullo los signos performativos para el despliegue ritual del Nawagaka conjurado a la acción que —en palabras de Echeverría— se experimentaría como “una figura terrorífica con la que el ser humano puede mimetizarse para exigirse a sí mismo, en bien de la reproducción de su identidad, un sacrificio al que de otro modo no se sometería” (2016, p. 53).





▲ Figura 3. Performance Nawagaka

Nota. Obrero muerto sobre la plaza de la patria, Aguascalientes, México. Parte de la *performance* *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Aterrorizado, me encontraba en posición de corresponder con reciprocidad al terror social de forma directa, trastocando la censura por la enunciación contestataria, la persecución por el levantamiento y la huida por la sublevación, transfigurando la violencia recibida en el signo de la insurrección manifiesta. Un movimiento existencial como aquel que describe Fanon en *Los condenados de la tierra*:

Se comprende cómo en esta atmósfera lo cotidiano se vuelve simplemente imposible. Ya no se puede ser [...] rufián ni alcohólico como antes. La violencia del régimen colonial y la contraviolencia del colonizado se equilibran y se responden mutuamente con una homogeneidad recíproca extraordinaria. (1973, p. 80)

En atención al programa inaugural del NHUM, el viernes 2 de diciembre llegó a la plaza de la patria —al centro de la ciudad, en Aguascalientes, México— enmarcada por la catedral y por los palacios de gobierno municipal y estatal, una sucursal del Citybanamex y el Sambornos del hotel Francia. La composición escénica abría una brecha entre los amuletos en barricada y un cordón del que pendían al viento los cinco estandartes.

Junto con la caída del atardecer, tendí mi cuerpo vencido a manos de los autoritarismos de la jerárquica laboral capitalista de una sociedad organizada en clases y, en horizontalidad, cubrí mi cuerpo con la manta de protesta fúnebre que indica la causa de muerte del entreguismo obrero: *Abajo el trabajo*.

Bajo mi cuerpo —al tacto— los adoquines se deprendían del calor acumulado durante el día y se escuchaban deslocalizadas las conversaciones de las y los paseantes. La percepción del tiempo pululaba interrogante sobre la manta con letras góticas. Como un cadáver, mi cuerpo descansaba en las preguntas “¿En qué momento termina la agonía del colonizado?”, “¿Cuánto dura la muerte por explotación sin precipitarse en la indiferencia y el olvido?”.

Cuando Echeverría trata de explicar los motivos de la exacerbación barroca en la producción de las colonizadas y colonizados de los pueblos latinoamericanos, comenta que es: “porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insopportable [...] transfigurada en la representación, des-realizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente, le resulta rescatable y vivible” (2016, p. 184).

La representación —como táctica de subjetivación incorporada— es el territorio de reactualización y objetivación de aquello que no encuentra su sitio de existencia, de identidades que agonizan y se enfrentan contra las fuerzas de la muerte y del olvido.

¿Qué tiene que suceder para que los impulsos musculares de quien fenece lo lleven al levantamiento —desde el inframundo de su existencia arruinada— en búsqueda de testigos oculares, cómplices inadvertidos de su propia muerte?

Fenoménicamente, las experiencias que se califican como teatrales no son privativas del fenómeno teatral —que las cifra disciplinariamente— e incluso podríamos decir que, si las formas expresivas se fueron estabilizando por recurrencia hasta configurar disciplinas escentécnicas, dramatúrgicas y actorales, el primer escenario de su expresión se muestra en la existencia social directa, de carácter no disciplinar o extradisciplinar.

En la cotidianidad nos encontramos en disposición de participar de experiencias prototeatrales, las cuales circulan por incidencia, contingencia, emergencia y performatividad en el mundo de la vida.

Así, experimentamos sensaciones y acciones críticas, dramáticas, trágicas y terroríficas, o también cómicas, paródicas, satíricas y absurdas, que han dado lugar a géneros narrativos que sintetizan el discurrir de formaciones cualitativas singulares de recurrencia social. Estas son identificables y experimentables en usos y costumbres expresivas, actuentes y relacionales, que no necesariamente buscan autonomizarse y separarse de la vida —volviéndose parte de las disciplinas de las técnicas teatrales— sino que se vierten indisciplinadamente en la acción directa, participando de la vida y produciéndola en su acontecer inmediato.

Dicho de otra manera, cuando las sociedades intensifican ciertas cualidades existenciales y logran las condiciones técnicas de su reproducción social, entonces nos encontramos en una condición intersticial desde la cual es posible responder a ellas en su misma reproductibilidad, con su misma fuerza —compuesta o descompuesta— para revertir sus fuerzas dominantes.

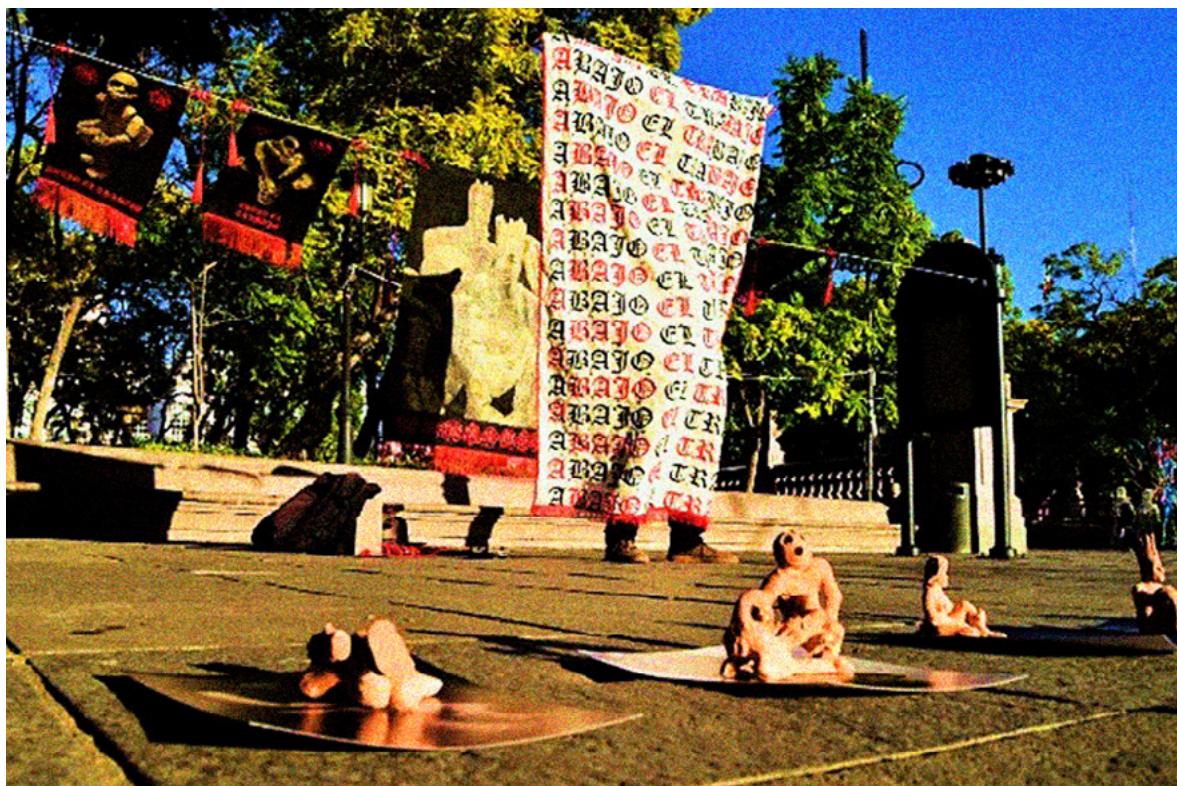
Así, desciframos los códigos en la caravana manifiesta de los fantasmas, espectros y demonios que se nos han imputado, pero que ahora están encarnados y jugando libres —porque si la libertad no es un juego, entonces la libertad no existe.

Nos vertimos en el aspecto lúdico de la representación, descifrada en su valor de uso.

Como señala Echeverría:

Sobrevivir al capitalismo consiste en una huida o escape hacia una teatralización de esa devastación del núcleo cualitativo de la vida; una puesta en escena capaz de invertir el sentido de esa devastación y de rescatar ese núcleo, si no en la realidad, sí al menos en el plano de lo imaginario. (2016, p. 237)

Si no me es posible transformar la estructura reificada que me condiciona y opriime, si nada puedo contra la seductora tiranía del entretenimiento digital o contra los laborismos que me sujetan a un orden de existencia y a una sociedad organizada en clases y, en última instancia, si nada puedo contra la normativización de los estatutos y las leyes que me dominan, la vida tal y como se me presenta tiene el signo velado de la condena a muerte.



▲ **Figura 4. Parte de la performance Nawagaka**

Nota. Levantamiento de manta humana sobre la plaza de la patria, Aguascalientes, México. Parte de la performance *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Contra la impotencia que entume mi voluntad colonizada, me revelé de la inercia existencial plantándome en la plaza, mutando mis formas con el levantamiento de la manta humana, mediante una metamorfosis que me permitió la lateralidad del acontecimiento del teatro de lo barroco, porque la condena —en todo caso— es compartida, reproducida y denunciada por acción directa de la manta humana, en tanto representación encarnada.

Sobre el espacio circunscrito por el escenario, ha aparecido un acontecer que se desenvuelve con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace sin embargo, parasitariamente, dentro de él, junto con él: un acontecer diferente que es toda una versión alternativa del mismo acontecer. (Echeverría, 2016, p. 187)

Ahora bien, podríamos argumentar que el teatro de la existencia y las movilizaciones sociales —tan multitudinarias como personales— comparten las condiciones cualitativas de *la causa, la lucha y la manifestación* como formas expresivas. Desde ellas, se participa de una contrarealización, es decir, de la reversión de las fuerzas de dominación que nos determinan, para así lograr su desbordamiento y exacerbación representacional en el devenir minoritario de las alteridades —alternas y subalternas— que encarnamos y asumimos como móviles autónomos de acción en el acontecer social.

MEDIACIÓN TRICKSTER: COREOGRAFÍA DE LA CORRUPCIÓN DINERARIA

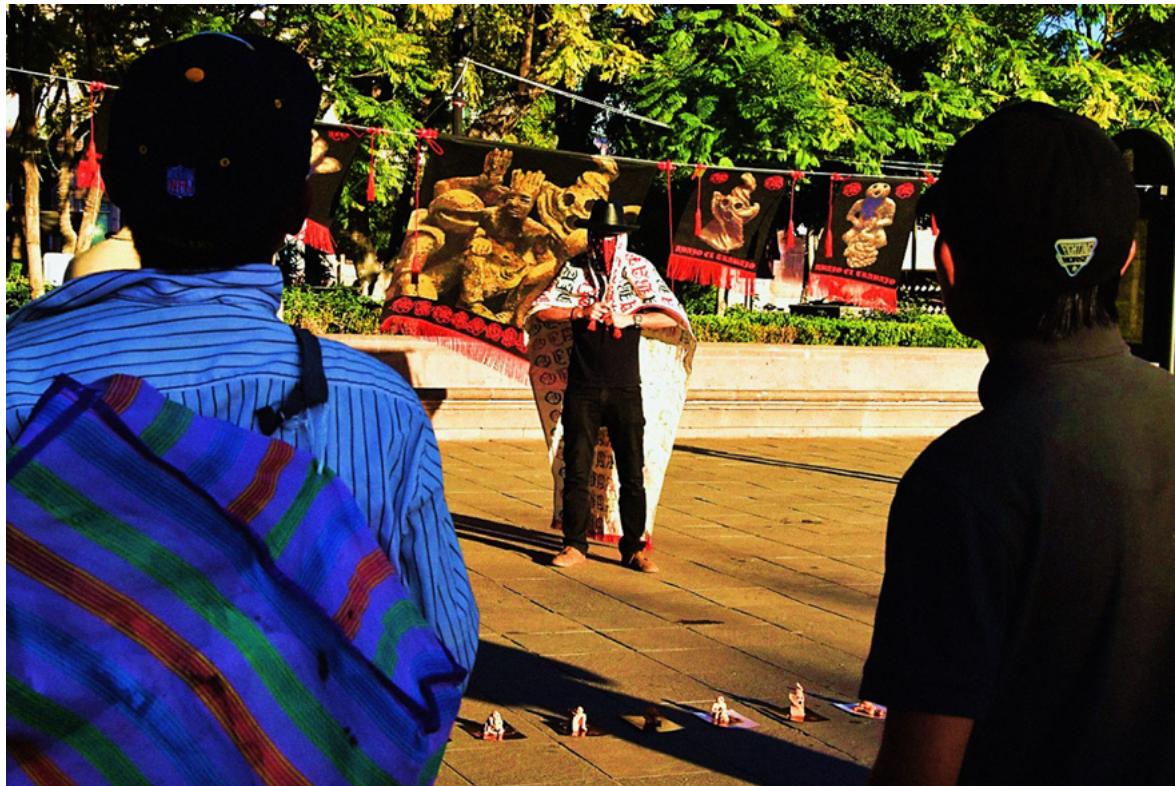
Hasta aquí se ha sostenido que la producción de imágenes plásticas ha acompañado el transcurrir narratológico —tan material como imaginante y tan arcaico como moderno— a través de la emergencia, recurrencia y persistencia de personajes, figuras y tipos que condensan y reproducen rasgos, caracteres y cualidades de existencia.

En este texto he propuesto una metamorfosis barroca en la sucesión de imágenes performativas —el fantasma, el obrero muerto y la manta humana— que en todas sus fases son configuraciones de un tipo particular de anarquismo imaginante —en tanto potencia, devenir y calidad de existencia— que dio lugar a la paulatina aparición del Nawagaka en el NHUM.

A partir del análisis, discusión e investigación de esta propuesta creativa, he encontrado similitudes con otra figura, la del *trickster*, una representación que opera de forma análoga. Sobre esta, Manzanilla explica que “figuras como el *trickster* afloran cuando los sistemas ideológicos y lingüísticos hegemónicos se desestabilizan, se desmoronan o se reajustan; cuando el poder y su discurso se hacen contestables” (2016, p. 258).

El *trickster* aparece como una configuración imaginante, transhistórica y multisituada que se ha identificado en múltiples tradiciones de oralidad mítica y textualidad literaria. Bajo distintas denominaciones, se entiende que el *trickster* es un tipo de personaje que trama trucos, trampas, mañas y ardides.

Como se explica en la literatura académica, el *trickster* es una “figura poderosa y ambivalente: tiene la capacidad de perturbar la norma e introducir tanto el caos como el mal; aunque también puede revelar la verdad y denunciar la desigualdad social” (Manzanilla, 2016, p. 241).



▲ *Figura 5. Performance Nawagaka*

Nota. Aparición atávica del Nawagaka en la escénica callejera de la plaza de la patria, Aguascalientes, México. Parte de la *performance* *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Durante la secuencia de acciones de aquella tarde, apareció el Nawagaka de pie en la plaza, desplegando las cualidades y la mutabilidad del *trickster* en una de sus posibles contingencias situadas.

Este *trickster* en particular apareció en escena con la intención de tender una trampa al signo abstracto del dinero, fundamento inmaterial contable de las economías transaccionales que vacían de significado y valor de uso a las cosas del mundo de la vida, transformadas así en trabajo muerto en la fantasmática del fetiche de la mercancía.

Frente a la dificultad de tender una trampa a un signo abstracto —el dinero— era necesario recurrir a su soporte de mediación objetiva como conductor operativo de la transubstancialización dineraria —de los flujos bursátiles y la metalúrgica monetaria—, es decir, de la moneda, siendo esta la unidad material mínima de la mística del valor de cambio.

Una vez identificado el significante en la moneda, fue posible descifrar dicha mística, acuñada y secularizada por los símbolos patrios y las imaginerías de las míticas oficiales —que aparecen en su sello— las cuales legalizan y vehiculizan el acto de fe en los mercantilismos de Estado de los mercados-nación.

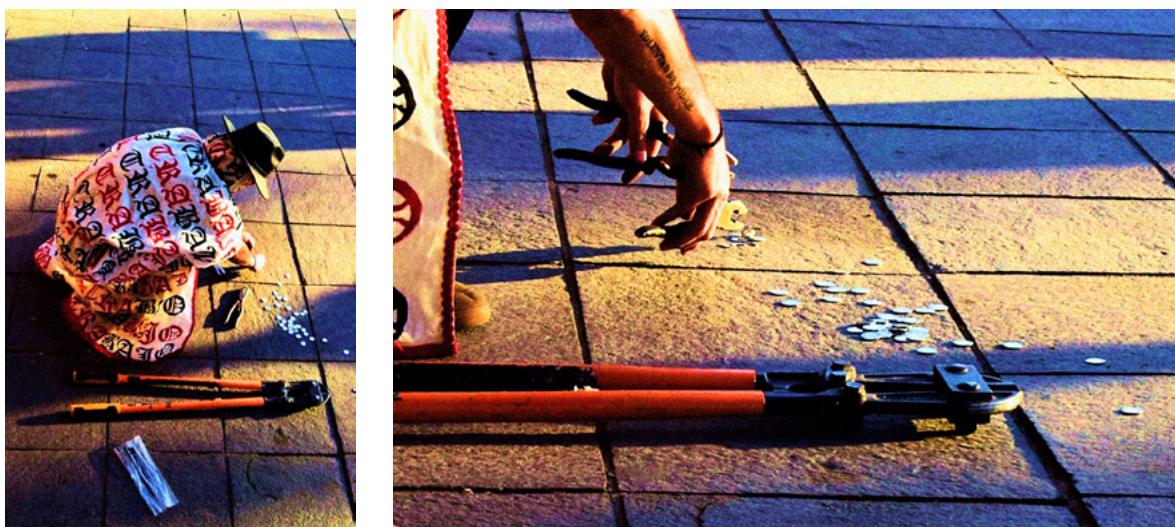
Con la intención de simplificar este argumento como móvil de acción, los comunismos contemporáneos radicalizan el análisis del signo económico al señalar que

el dinero es lo que ocupa por entero el lugar de la comunidad, pues la única cosa común entre los hombres es el poseer dinero en mayor o menor cantidad [...] El dinero es la mediación universal: todo debe pasar a ser, convertirse, en dinero. (*Textos contra el trabajo*, 2021, p. 64)

En consecuencia, podemos decir que la moneda es el signo económico mínimo de un sistema tautológico integrado a la vida social. Materialmente —por consistencia mineral— la moneda concentra en su circunferencia un 65 % de cobre, 10 % de níquel y 25 % de zinc, mientras que el 100 % de su valor material es un producto derivado del trabajo muerto proveniente del inframundo industrial del extractivismo minero, hoy corporativizado.

Con el fin de operacionalizar el rebuscamiento argumentativo de esta trampa, la acción propuesta para el Nawagaka consistió simplemente en romper monedas. Se halló que —por su dureza— resulta difícil la ejecución de algún corte sobre su superficie plana, si no es mediante la operación mecánica de herramientas de precisión también industrial. Para ello, se implementó una cizalla cortaperno de 600 milímetros, con mordaza de cuchillas de acero de cromo molibdeno y mango ergonómico antiterrapante.

Luego de un primer corte parcial de mordida transversal, fue necesario realizar un doblado bilateral sobre la moneda con dos pinzas de mano para terminar de separar las partes. Esto dio lugar a dos mitades que, por efecto del doblado, se separaban en cuatro piezas, con el marco perimetral partido en dos y el centro también dividido en otras dos partes.



▲ **Figura 6. Cortar monedas**

Nota. Izq. y Der. Disposición y uso de herramientas de desactivación monetaria o desmonetización en el acto sacrílego de cortar monedas. Parte de la performance *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, re-lanzada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Mientras el Nawagaka rompía monedas, este articuló una secuencia de movimientos repetitivos: levantarse para abrir la cizalla, inclinarse para colocar la moneda, bajar el brazo con la palanca, levantarse para abrir la cizalla y dejar caer la moneda mordida, tomar la moneda con una pinza de mano, tomar la otra mitad con la otra pinza de mano, mover las manos para doblar y tronar el corte parcial, tirar los pedazos de metal al piso y volver a empezar el procedimiento, veinte o treinta veces más.

La coreografía comenzó a congregar a un grupo de personas que compartieron el testimonio de experimentar juntas y juntos el hecho de una producción contraproducente, “algo” como una “contracción muscular” (Fanón, 1973, p. 201) en el cuerpo social durante la puesta en escena de una contradicción de los principios del hecho económico capitalista.

El Nawagaka como *trickster*, en este sentido, media entre la impotencia y la potencia, entre la ofensa y la defensa, entre la obediencia y la desobediencia, atravesando la contradicción de una acción polivalente.

Como señala Enrique Lamadrid: “Por definición, los *tricksters* [...] funcionan como mediadores míticos y sociales de las contradicciones que subyacen a sus culturas” y “son los únicos capaces de echar luz o poner énfasis en esos problemas. Sus técnicas básicas son la inversión simbólica y el humor”. (Manzanilla, 2016, p. 254)

La mediación que efectúa el Nawagaka habilita la confusión y la subsecuente descomposición del engaño de la trama civilizatoria de la modernidad colonial capitalista, gracias a la des-realización material de sus códigos, reificados en la moneda.

Así, durante el acto, tuvo lugar un acontecer fortuito de asociaciones consecutivas dispuestas durante el proceso de subjetivación social. La tensión congregada permitió que, luego de varias monedas rotas, las y los interlocutores comenzarán a participar de las desactivaciones, tomando una de las dos pinzas de mano, colocando la moneda entre ellas, y trozando junto al Nawagaka las piezas de metal, quién les ofrecía los pedazos como testimonio material y *souvenir* del inframundo.

Coincidimos con Manzanilla al observar que el *trickster*, en tanto figura plástica, “simboliza la fuerza revitalizadora que se opone al anquilosamiento de las verdades oficiales y los discursos legitimadores de los órdenes sociales” (2016, p. 257).

Si el dinero es, aparentemente, un signo abstracto y absoluto en su valor de cambio, al disponer la moneda a la reversibilidad de su valor de uso, observamos que de entre las y los co-ejecutantes hubo quienes tomaron las monedas rotas con simpatía, apatía o antipatía, e incluso hubo quienes decidieron no recibirlas en regalo. De esta manera se hizo manifiesta la posición crítica de cada participante de forma voluntaria, espontánea y orgánica, haciendo ajustes y desajustes en la forma de valoración del hecho, tanto escénico como político.

En los registros fotográficos es posible observar una cierta incredulidad en el rostro de las y los participantes, atribuible quizá también a la naturaleza paródica de la teatralización. Esta intensificó la desactivación del valor de cambio del dinero acuñado y lo reintegró al mundo de la vida a través de su significado mineral. Este proceso conlleva muchos significados —tantos como participantes e interpretaciones.

Entre estos, por ejemplo, podemos notar la expresión de desahogo económico o la expresión subversiva de la franca necesidad de subsistencia por mediación dineraria. De igual manera, observamos la transgresión del deseo de poder adquisitivo depositado en la creencia del valor del signo del dinero, eje transaccional y transubstancial del sistema arcaico de creencias que nos sujeta —colonizados— a la reificación de la existencia económica moderna.

CONTRA EL ADIESTRAMIENTO: LA ECONOMÍA DEL JUEGO

Sobre la tensión acumulada durante la práctica performativa —luego del corte de monedas— se consiguió abrir un proceso de disipación lúdica que permitió la distensión del músculo social en contracción, soltando la carga simbólica mediante un juego de *rayuela*. Este consiste tradicionalmente en arrojar monedas hacia una línea trazada a la distancia sobre el suelo, tratando de atinar a ella, y gana quién se acerque más a la marca en el piso.



▲ **Figura 7. Performance Nawagaka**

Nota. Trozado de moneda entre participantes y examen de piezas de metal dispuestas en la palma de la mano mientras otros participantes observan. Parte de la performance *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.



▲ *Figura 8. Performance Nawagaka*

Nota. Perfil y frente del juego de rayuela sobre los adoquines de la plaza patria Parte de la performance *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

En la rayuela del Nawagaka nadie gana y nadie pierde, porque el juego se consuma en la sola alegría de tirar los pedazos de metal a la marca sin rédito ni competencia.

Conforme las monedas se acumulaban entre la línea de interlocutores y la línea de amuletos de barro, un grupo de niñas comenzó a pulular brincando, corriendo y empujándose entre sí. Mientras reían divertidas, levantaban las piezas metálicas del suelo, una a una, resguardándolas al calor de la palma de sus manitas.

Las niñas, a diferencias de las y los adultos congregados, tenían la capacidad y la astucia de cruzar con agilidad las líneas del trazado de fronteras imaginarias y los campos de fuerza diferenciales de la geometría social compuesta en la práctica.

La rayuela, en contraste a la disruptión del corte de monedas —que confrontó el sistema de creencias económicas y produjo tensiones—, abrió un proceso disolutivo y celebratorio que se experimentó en la asimilación orgánica de la alegría de la asociación fortuita y participativa de las infancias, las cuales, al parecer, aún preservaban la inocencia de la economía del juego por encima de la economía del capital.

La alegría vital del juego es quizás un vestigio de las primeras sociedades que “no conocían la separación entre el trabajo y el juego, entre la educación y el placer, entre el hombre y la naturaleza, entre la vida y la muerte” (*Textos contra el trabajo*, 2021, p. 51). También, quizás, de sociedades que no habían padecido por entero el conducente, humillante y violento proceso extensivo de domesticación y adiestramiento de las instituciones sociales al que las y los adultos mayoritariamente estamos acostumbrados.

Al terminarse el puñado de monedas hechas pedazos, el Nawagaka interrumpió la rayuela y volvió a la cizalla para resurtir de metal el ejercicio y así continuar jugando. En este momento lo acompañó muy de cerca un joven de gorra azul, playera verde y una bolsa de camiseta

en la mano quién —luego de varios cortes— inclinó su cuerpo hacia adelante, abriendo un espacio de confidencialidad dialógica, e interpeló al Nawagaka, preguntando por el motivo de la acción:

“—¿Por qué estás haciendo esto?”, dijo, mientras tomaba del suelo unos pedazos de metal y los miraba entre sus dedos, a lo que se le contestó espontáneamente con una respuesta inadvertida: “—Porque soy un esclavo del dinero, y al cortar las monedas, corto mis cadenas y me libero.”

El joven asintió inmediatamente y con suficiencia, quizá con un gesto de satisfacción correspondida por el Nawagaka, quien también asintió con la cabeza, asumiendo la justificación del acto y la integridad insurgente de la anomalía.

Revisando la literatura, podemos señalar que Fanon observa en los comportamientos anómalos —dentro de los territorios subyugados por la modernidad— una respuesta tan sintomática como congruente, encontrando que “los hombres colonizados, esos esclavos de los tiempos modernos, están impacientes. Saben que sólo esa locura puede sustraerlos de la opresión colonial” (1973, p. 66).



▲ **Figura 9. Interacción participativa**

Nota. Interacción participativa de interlocución durante ejercicio de distención Parte de la performance *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

También los comunismos del siglo XXI encuentran en los escritos de Marx las pistas que explican la sujeción a la economía transaccional oculta en la cifra de la mercancía, la cual somete la productividad de los pueblos y los condena al trabajo forzado por la necesidad de sobrevivir en un mundo abstraído en sí mismo que se precipita —en tributo— al nihilismo mercantil. De manera explícita en esta cita extensa, Marx afirma:

Decir que el hombre es extraño a sí mismo es decir que la sociedad de dicho hombre extrañizado es una caricatura de la verdadera comunidad, una caricatura de su verdadera vida genérica; es decir, que su actividad se le ha convertido en un tormento, que lo que produce se le aparece como un poder ajeno, su riqueza como pobreza, la ligazón esencial que lo sujeta a otro como inesencial, que la vida es el sacrificio de su vida, que su producción es la producción de su nada, que su poder sobre el objeto es el dominio del objeto sobre él. Es decir, que el hombre, maestro de su creación, aparece como su esclavo. (*Manuscritos de 1844*, como se citó en *Textos contra el trabajo*, 2021, p. 72)

ARROJANDO CONCLUSIONES, DESEOS ROTOS Y DELIRIOS SOCIALES

A manera de cierre, podemos identificar fuertes similitudes entre los móviles anarcoindividualistas y los del barroco latinoamericano, tanto en el discurrir de la experiencia registrada en la relatoría y en los registros fotográficos, como en la producción textual de los comunismos clásicos y contemporáneos, o bien en la literatura de la crítica al colonialismo moderno.

Dentro de esta enredada disertación, sería posible argumentar que las condiciones materiales de enunciación expresiva —de imágenes plásticas— persisten en espacios y tiempos geopolíticamente distantes, en la operatividad narrativa y emergente de la espesura fantasmática de la sujeción económica.

Identificamos, también, que la espectralidad de estas narrativas permanece oculta en las condiciones materiales que producen el orden económico. Estas son las mismas condiciones que alimentan las inquietantes pesadillas de la colonialidad, que se manifiestan en los delirios de las sociedades del capitalismo contemporáneo, barroquismos de los que participamos y nos desprendemos.

Si bien observamos la operatividad minuciosa de un desprendimiento en el teatro de la vida, el desprendimiento barroco es movido por el espanto que nos lleva a huir extrañados del mundo y, seguidamente, a entrañarnos en el inframundo de nuestras existencias, atravesando el transcurrir de inquietantes experiencias cotidianas, deslocalizadas en la liminalidad de los procesos de subjetivación social.

Es la performatividad de nuestras imágenes plásticas la que posibilita la costumbre táctica de producir rituales de lo desacostumbrado, rastreando y produciendo los indicios celebratorios que traman el advenimiento de las potencias de emancipación a las que algunas y algunos nos arrojamos repetidamente, a veces titubeantes, y otras veces más decididamente.

Ahora bien, en términos narratológicos, podemos argumentar que, por sus cualidades, el Nawagaka es un *trickster*, y en términos psicosociales, que el *trickster* es un *arrojado*, en el sentido que Kristeva propone:

aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar. Situacionista en un sentido, y apoyándose en la risa, ya que reír es una manera de situar o de desplazar la abyección. Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo, divide, excluye, y sin realmente querer reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas. Además, con frecuencia se incluye allí, arrojando de esta manera al interior de sí el escalpelo que opera sus separaciones. (2004, p. 16)

En una correspondencia francamente afortunada con la figura del *arrojado*, y en virtud del arrojo como calidad operativa del *trickster-Nawagaka*, todo lo que quedaba por hacer en la plaza era arrojar las monedas, como el escalpelo de Kristeva. Con el último lote de pedazos minerales, y como gesto de retribución social, el Nawagaka se dispuso a hacer los correspondientes depósitos tributarios a las instituciones hegemónicas.

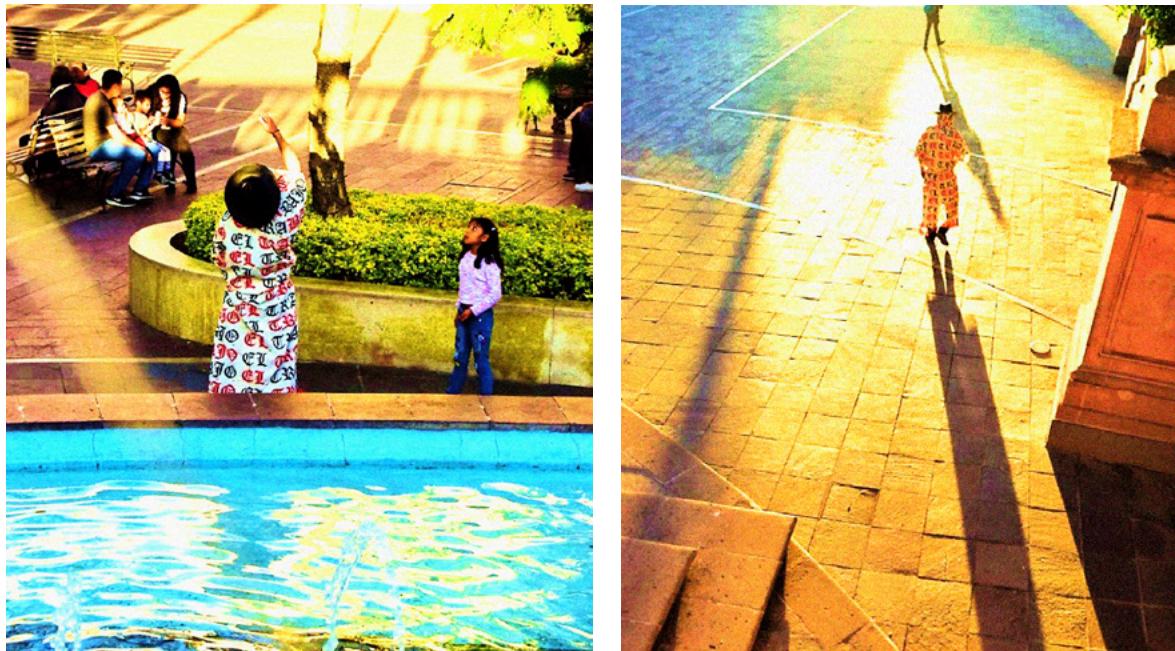
Se abandonó la barricada trashumante para atravesar la plaza y el atrio de la catedral. Al entrar por la puerta grande, sin la posibilidad de pasar inadvertido, se abrió un espontáneo y carnavalesco combate de miradas con el hombre disfrazado de sacerdote que presidía la homilía dedicada a una joven, también disfrazada con un vestido en celebración de su misa de quince años. El Nawagaka —elusivo— se dirigió a la alcancía del pasillo lateral para depositar una a una, las piezas del metal cortado.

Acto seguido, se dejó atrás el imponente edificio del barroco novohispano para atravesar la calle lateral de la plaza y sortear la fila de cuentahabientes que —como feligreses— avanzaban lentamente en la fila del Citybanamex.

Al colarse por una orilla de la puerta, una mujer exclamó con un breve pero agudo grito de emergencia, asustada por la intrusión del Nawagaka. Al centro de la sala de cajeros automáticos, el endemoniado se puso en cuclillas y comenzó a jugar rayuela nuevamente, arrojando las piezas metálicas a una de las esquinas de la vitrina que separaba el área de ejecutivos. De entre ellos, uno correspondió el gesto arrojando una pluma al vidrio, lo que le indicó al Nawagaka el momento de retirada de la sucursal bancaria para regresar a la barricada anarquista para resguardarse, “renegado de todos, considerado como un oprobio del mundo y un despojo social” (Armand, 2019, p. 143).

Aún con piezas de metal en disposición, preparando el cierre del performance y acompañado por el entusiasmo de dos niñas participantes, el Nawagaka bordeó lateralmente la gradería que se encuentra al centro de la plaza para acceder a la parte posterior, donde se emplaza una gran fuente de agua. En este sitio popularmente se arrojan monedas de espaldas, solicitando algún deseo; en este caso y con el mismo gesto, se entregaron a la fortuna una secuencia de deseos rotos.

Durante la ejecución del extenso ritual, la noción del tiempo se experimentó como inaprensible; no se apreciaba su duración métrica, que transcurría de manera sostenida y suspendida en un espacio taciturno.



▲ **Figura 10. Performance Nawagaka**

Nota. Práctica de arrojar monedas rotas y caminata al atardecer. Parte de la performance Nawagaka de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Para las personas que acompañaron y participaron en la práctica, el Nawagaka repartió unos fanzines de mano con el titular “Abajo el trabajo”, los cuales contienen una selección de textos abolicionistas y gráficos en alto contraste del fantasma de la anarquía y de los estandartes presentados en la plaza.

De entre las interacciones, resaltamos la siguiente: una mujer recibió el fanzine y correspondió al acto, preguntando “—¿Cuáles son tus dioses?”, a lo que el Nawagaka afirmó la negativa de cualquier jerarquía espectral: “—No tengo dioses”. Seguidamente, la mujer agregó en confidencia qué ella tenía sus propios dioses, que viven en su habitación y que uno de ellos era un dios violador.

Este siniestro y fortuito diálogo ensambló —en continuidad— un delirio panteísta, asociado al discurrir de la puesta en escena —de lo social— que amplió e intensificó las fuerzas de enunciación colectiva y, quizás, la denuncia cifrada de los síntomas de las violencias opresivas que compartimos. Esta enunciación se dio gracias a la confianza depositada en la reciprocidad de la palabra murmurada y clandestina, palabra que subvierte el mandato de silencio impuesto por las violencias estructurales.

La ausencia de autoridades y autoritarismos permitió compartir la falta de juicio entre pares anónimos y una exploración conjunta de la confianza. Esto se debe a que, si de alguien desconfiamos, es de las autoridades, porque sabemos de sus abusos y vilezas. Cobijados por el velo cifrado del plano imaginante, podemos compartir estos saberes clandestinos, mediante la expresión de símbolos subversivos de los absolutismos de la realidad.

Arrojados al delirio social —por despojo, desplazamiento y violencia— es posible advertir los recursos obtenidos a fuerza de sobrevivir como principio de sedición y sublevación. Esta exacerbación e intensificación psíquica opera en el plano de subjetivación, y empuja al *arrojado* a la continuidad del delirio social, sobre lo que comenta Kristeva:

Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos [...] cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado. Un viajero en una noche de huidizo fin. Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquél. Y cuanto más se extravía más se salva. (2004, p. 16)

Por último, me interesa concentrar brevemente el argumento dispuesto en este texto: la anarquía, además de agrupar un conjunto de teorías y tácticas de acción política y contra-política, se experimenta en la psicología social como un impulso creativo y celebratorio de insubordinación —antiautoritaria y contrahegemónica— que enfrenta —de forma directa, lateral o elusiva— los imperativos de los absolutismos de la realidad que someten a las personas a la sujeción, al despojo y a las violencias de un infierno compartido —valga el uso de la metáfora.

Esta metáfora infernal —escenario de emergencia del Nawagaka— se encontraría organizada y seccionada en compartimentos —como correlato de una sociedad organizada en clases— en los que algunos pocos viven y gozan, mientras que muchos otros sufren y mueren; condición fáctica de existencia que además es preciso ignorar y, si es posible, olvidar por completo, sobre todo para aquellos pocos que detentan y acumulan la riqueza del capital.

El Nawagaka —como *trickster* barroco— es arrojado a escena en la trashumancia de este territorio de existencia, en el que es posible reconocer que no solo es la escena la que posibilita al personaje, sino que el personaje posibilita la escena mediante la creación de un cosmos que toma lugar gracias a su desafiante existencia liminal.

El reconocimiento de la correspondencia transversal entre 1) la realidad material —en la que vivimos, sobrevivimos o nos desvivimos—; 2) las formaciones sociales existentes —determinadas por el orden material y viceversa—; y 3) las potencias imaginantes de las personas y las comunidades, nos permite arriesgar la idea de un *materialismo imaginante*. En este, se exacerbaban los polos extremos de esta secuencia —aparentemente disociados— para lograr el reconocimiento material y objetivo de nuestras facultades imaginantes y subjetivas en tanto partícipes de la acción transformadora de nuestras condiciones de existencia dispuestas a la creatividad social.

En un mundo determinado por las técnicas integrales de producción sígnica provenientes del cruce del sistema tautológico de la modernidad-capitalismo-colonialidad, el cual produce y reproduce nuestras identidades en el campo social, aún existe la facultad creativa de imágenes plásticas gracias al ingobernable impulso de la “auto-realización”, “auto-formación” y “auto-identificación”. Este impulso, en la búsqueda de soportes de mediación objetiva, produce registros de mundos autónomos y posibles, en los que las representaciones participan del teatro de la existencia como base de la producción sígnica y expresiva de identidades imposibles.

REFERENCIAS

- Armand, É. (2019). *El anarquismo individualista. Lo que es, puede y vale* (5ta ed.). Pepitas de calabaza ed.
- Debord, G. (2018). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Fanon, F. (1973). *Los condenados de la tierra* Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Manzanilla, S. (2016). La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura. *Valenciana*, 9(18), 241-270. <https://www.scielo.org.mx/pdf/valencia/v9n18/2007-2538-valencia-9-18-00241.pdf>
- Nuñez, P. (3 de enero de 2022). Demonio de Anarquia [Entrada en foro]. ForoCristiano. <https://forocristiano.com/threads/demonio-de-anarquia.3310657/>
- Patiño, A., Fernández Melchor, A., & Rulowsinsky, I. (2024). *Mala Praxis*. Editorial Perro Muerto.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20. <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>
- Stirner, M. (2012). *El único y su propiedad*. Confederación Sindical Solidaridad Obrera. https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Max%20Stirner%20-%20El%20unico%20y%20su%20propiedad.pdf
- Textos contra el trabajo. (2021). *Textos contra el trabajo*. Licantropía Ediciones.
- Vizcaíno, J. M. (2024). Anarcoides: amuletos para atravesar el vacío existencial y un halago a la vida cotidiana. *ARTE IMAGEN Y SONIDO*, 4(7), 26–45. <https://doi.org/10.33064/7ais4672>



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

