

**DIRECCIÓN  
NACIONAL DE  
INVESTIGACIONES**


**DOCUMENTOS DE  
TRABAJO AREANDINA  
ISSN: 2665-4644**

**X CONGRESO  
INTERNACIONAL  
DE INVESTIGACIÓN  
AREANDINO**

**ANÁLISIS DE AGENCIAMIENTOS DE  
COLECTIVOS ARTÍSTICOS DESDE LA  
EDUCACIÓN POPULAR Y SU LUGAR EN  
LA EXPANSIÓN DE GRAMÁTICAS DE  
VIDA EN UN SECTOR POPULAR DE LA  
CIUDAD DE PEREIRA**

Oscar A. Jaramillo

**AREANDINA**  
Fundación Universitaria del Área Andina

The background features a large, light blue circle on the left side. A horizontal line with a rounded end extends from the top left towards the center. Another horizontal line with a rounded end extends from the right edge towards the center, positioned below the first line. The text is centered in the upper right area of the page.

Las series de documentos de trabajo de la Fundación Universitaria del Área Andina se crearon para divulgar procesos académicos e investigativos en curso, pero que no implican un resultado final. Se plantean como una línea rápida de publicación que permite reportar avances de conocimiento generados por la comunidad de la institución.

# Análisis de agenciamientos de colectivos artísticos desde la educación popular y su lugar en la expansión de gramáticas de vida en un sector popular de la ciudad de Pereira

**Oscar A. Jaramillo**

Estudiante de Posdoctorado en Investigación en Ciencias Sociales (CLACSO), doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales-CINDE, magíster en Ciencias Sociales de la Universidad de Caldas, máster en Sciences Sociales et Humaines: Education de la Université Paris, 2 Val de Marne, psicólogo de la Universidad Católica de Pereira. Docente de la Fundación Universitaria del Área Andina, investigador del grupo de investigación CIM.

Correo electrónico: Ojaramillo5@areandina.edu.co

## **Cómo citar este documento:**

Jaramillo, O. A. (2019). Análisis de agenciamientos de colectivos artísticos desde la educación popular y su lugar en la expansión de gramáticas de vida en un sector popular de la ciudad de Pereira. *Documentos de Trabajo Areandina* (2). Fundación Universitaria del Área Andina. <https://doi.org/10.33132/26654644.1724>

## Resumen

Las prácticas artísticas se conciben como un modo de creación, que no es el único, pero que lleva a su punto extremo la capacidad de invención de coordenadas mutantes, y en algunos casos inauditas e impensadas. El arte logra dar cabida a procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica. Las prácticas artísticas ligan la posibilidad de constituir modos de vida estéticos, asumirlas como una alternativa que pueda llegar a desplegar artes de vida. En este marco, la experiencia artística que se aborda en el capítulo está situada en uno de los barrios de las comunas de los sectores populares, considerada dentro de las más complejas de la ciudad de Pereira, capital del departamento del Risaralda, Colombia. El barrio las Brisas es donde se encuentra un grupo de practicantes de la danza que ligan su filiación a una fundación de arte llamada Formarte y al colegio Compartir las Brisas. De este grupo se toman los dos fundadores e instructores principales de la fundación, tres docentes del colegio, y tres estudiantes miembros de la Fundación Formarte.

**Palabras clave:** autoafirmación, colectivos artísticos, educación popular, Fundación Formate, prácticas artísticas, prácticas de danza.

## Introducción

Las prácticas artísticas se conciben como un modo de creación<sup>1</sup>, que no es el único, pero que lleva a su punto extremo la capacidad de invención de coordenadas mutantes, y en algunos casos inauditas e impensadas. Entonces, el arte logra dar cabida a procesos de creación para auto-affirmarse como foco existencial, como máquina auto-poiética (Guattari, 1993). En este sentido, hay que hacer énfasis que uno de los puntos fundantes que asume y marca este análisis es la relación del arte con la subjetividad, en tanto este es vehículo para crearla y transformarla, ello en línea del último Foucault:

Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte ya solo tenga relación con los objetos y no con los individuos o la vida; y también que el arte sea un dominio especializado, el dominio de los expertos que son artistas. Pero ¿no podría la vida de cualquier individuo ser una obra de arte? ¿Por qué un cuadro o una casa son objetos de arte, pero no nuestra vida? (Foucault, 2015, p. 350).

Por ello, también se ligan en este caso las prácticas artísticas con la posibilidad de constituir modos de vida estéticos, asumirlas como una alternativa que pueda llegar a desplegar artes de vida. Sin embargo, para puntualizar en esta vida coma obra artística, vale la pena retomar a Deleuze (2007) para aludir que el pensamiento que afecta la vida no surge de la nada y en este punto concuerda con Foucault (2015), es acontecimental, de una característica particular, pues los acontecimientos desencadenan una especie de violencia sobre el sujeto, le hacen pensar, por consiguiente, es una relación de fuerza en medio del afectar y ser afectado o mejor en el no dejarse afectar de una forma total por los modos de gobierno contemporáneos.

Ahora bien, en este marco, la experiencia artística que se aborda en el capítulo está situada en uno de los barrios de las comunas<sup>2</sup> de los sectores populares, considerada dentro de las más complejas<sup>3</sup> de la ciudad de Pereira, capital del departamento del Risaralda, Colombia.

---

1 Se comprende que las prácticas artísticas no van a ser siempre un modo de resistencia o creación, también pueden devenir en formas de gobierno de unos hombres sobre otros; no obstante, en este caso en particular el fenómeno va mostrar la pertinencia de la clave propuesta.

2 Pereira cuenta en la actualidad con 19 comunas y 610 barrios. Dentro de este esquema la comuna Villa Santana está conformada por 14 barrios.

3 Se prefiere usar el término complejo en lugar del término vulnerable –el cual es el término con que los documentos administrativos nombran el lugar– con la intención de no realizar una nominación que niega la posibilidad de agencia de las personas que allí habitan, sin

El barrio las Brisas, donde se encuentra un grupo de *practicantes de la danza* que ligan su filiación a una fundación de arte llamada Formarte y al colegio Compartir las Brisas. De este grupo se toman los dos fundadores e instructores principales de la fundación, tres docentes del colegio, y tres estudiantes miembros de la Fundación Formarte<sup>4</sup>.

Esta aparición del arte no es un elemento menor que surja de la improvisación, es una historia que data de los inicios de la vida en el barrio desde 1995, pues desde esas fechas fueron llegando ONG que empezaron a impulsar la formación artística en estos niños y jóvenes, organizaciones que hoy ya no están, pero lograron un proceso del cual sus ecos llegan hasta estos días. Como bien lo dice uno de los profesores instructores de la Fundación Formarte, “yo fui uno de los productos que dejaron esos procesos, y cuando ellos se fueron entendí que alguien tenía que seguir llevando a cabo el trabajo, que no podía quedarse allí, que aquí había talento a montones” (P.F.F.G.D.1). Esto hace que se canalice y enfoque el trabajo desde lo que será finalmente la Fundación Formarte, que como iniciativa social tiene más de siete años y como fundación cuatro, desde allí se da lugar a muchos procesos que desembocan en la danza y el teatro. La participación por parte de niños y jóvenes en el grupo es muy importante, hoy se mantiene un promedio de 95 participantes en sus diferentes grupos, el base, juvenil y prejuvenil, sin contar los que ya no están, como dice unos de sus profesores “por aquí han pasado muchos niños y jóvenes de las Brisas unos se quedan en proceso largo, otros están un tiempo y se retiran, pero se puede decir que la Fundación ha tocado a la mayoría de la juventud del barrio y ha descubierto muchos talentos” (P.F.F.G.D.1).

Dicha institucionalización del proceso ha logrado la permanencia y conversión en un lugar de proyectos de largo aliento, que además de empezar a señalar una vida consagrada al arte, pues ensayan por lo

---

desconocer con ellos situaciones difíciles y en ocasiones precarias a nivel social que se viven en esta comunidad.

4 Estos participantes aparecen en el texto con las siguientes convenciones: Participante uno de la Fundación Formarte, género femenino P.F.G.D.1; Participante dos de la Fundación Formarte, género femenino P.F.G.D.2; Participante tres de la Fundación Formarte, género masculino P.F.G.D.3; Participante cuatro de la Fundación Formarte – formador, género masculino P.F.F.G.D.1; Participante cinco de la Fundación Formarte – formador, género masculino P.F.F.G.D.2; Participante seis, docente de la Institución Educativa compartir las Brisas, género femenino D1.I.C.BR.; Participante siete, docente de la Institución Educativa compartir las Brisas, género masculino D2.I.C.BR.; Participante ocho, docente de la Institución Educativa compartir las Brisas, género masculino D3.I.C.BR, los cuerpos apasionados, el cuerpo como forma de posibilidades que van fisurando las miradas anquilosadas.

menos ocho horas a la semana<sup>5</sup>, también saca a los participantes de un mundo cerrado y logra mostrarles otras coordenadas geográficas, culturales y vitales, como lo plantea uno de los instructores: “por las invitaciones a diferentes concursos hoy muchos de los muchachos conocen gran parte del departamento y varios municipios del país, saben que hay más que las Brisas, más que Pereira que el arte es un lenguaje universal” (P.F.F.G.D.1). De este modo, se les abre el mundo enseñándoles que el arte es más que un *hobby*, puede transformar la vida, con lo cual se componen agenciamientos particulares que modifican los discursos y también las sujeciones. En medio de esta identificación de talentos aparece que lo inédito, convierte la experiencia de la Fundación en una productora de otros modos ontológicos, pues permite que la subjetividad pueda devenir bajo otras formas.

De esta manera, el análisis en particular se dirige a las relaciones, cruces y redes que se constituyen entre prácticas artísticas y modos de subjetivación desde la experiencia particular de la danza. Esto se quiere ver de modo específico en las gramáticas sociales, en tanto reglas de juego sociales, códigos de sentido amplios que operan como condiciones de posibilidad en la producción-constitución de estas subjetividades. Igualmente, se interroga por las formas de subjetivación en clave de una ético-política de artes menores en espacios cotidianos, para comprender en que modo las artes dancísticas en escenarios precarizados por la gubernamentalidad neoliberal, se fugan desde la intensidad de fuerzas desplegadas en los cuerpos.

## Mecanismos de exclusión

Las Brisas es un barrio que se pensó dentro de un diseño biopolítico específico, es decir, con un interés fundamental de gobierno de la población según objetivos concretos de administración de la vida (Foucault, 2006). En este caso, pasado por una estrategia para poner en la periferia poblaciones que se consideraban como peligrosas, aquellos que habitaban a finales de la década de 1990 la galería del centro de

---

<sup>5</sup> Los ensayos de la Fundación Formarte se realizan generalmente lunes y sábados en la tarde con encuentros de cuatro horas, cuando tienen concursos la labor se intensifica pudiendo llegar a ensayos todos los días. Son dos los instructores que coordinan, uno que es su fundador como se muestra en la cita y el otro que viene apoyándolo hace aproximadamente tres años. La labor en Formate es ad honorem por parte de los instructores, los niños y jóvenes, los que pueden, solo aportan una cuota mensual de cinco mil pesos con la que pagan el salón comunal. Sus indumentarias son fruto de dineros que han recolectado en rifas, bingos, bailes, algunos los han conseguido gracias a su participación y triunfos en concursos o su presentación en el marco de eventos.

la ciudad de Pereira, en esta medida habitantes de calle, personas con conductas adictivas, trabajadoras sexuales y algunos que requerían reubicación. Como lo plantea una de las participantes: “uno tiene que imaginarse Las Brisas como un barrio que fue pensado, como un espacio de segregación especial, un espacio alejado donde habitan, y en su tiempo habitaron, muchas de las personas de aquí de la plazoleta del Victoria” (P.F.1) (DP.2).

Ello, muestra la puesta en ejercicio, con sus matices, de lo que fue el modelo de la lepra como elemento particular en la conformación de este espacio. Así, el modelo opera en tanto:

La exclusión de la lepra era una práctica social que implicaba, en principio, una partición rigurosa, una puesta a distancia, una regla de no contacto entre un individuo (o un grupo de individuos) y otro. Se trataba, por otra parte, de la expulsión de esos individuos hacia un mundo exterior confuso, más allá de las murallas de la ciudad, más allá de los límites de la comunidad. Constitución, por consiguiente, de dos masas ajenas una a la otra [...] Por último, esta exclusión del leproso, implicaba la descalificación —tal vez no exactamente moral, pero en todo caso sí jurídica y política— de los individuos así excluidos y expulsados. [...] En síntesis, se trataba, en efecto de prácticas de exclusión, prácticas de rechazo de marginación, *como diríamos hoy*. Ahora bien, ésta es la forma en que se describe, y creo que, en la actualidad, la manera en que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los pobres (Foucault, 2001, p. 51).

Desde esta lógica, el modelo funciona sin que el sujeto que se excluya sea un leproso, pero ello no quiere decir que quien se expulsa a la periferia de la buena comunidad no sea leído en términos de sujeto peligroso, su aislamiento se convierte en una medida que pasa por *el desarrollo, la estética y la seguridad* de las ciudades. De tal modo, estas prácticas discursivas y no discursivas continúan validando que se lleve al habitante de calle, el desplazado, minorías étnicas, el reinsertado, las personas que habitan en zonas de riesgo y/o invasiones, al mismo lugar, como sucede en las Brisas y sectores aledaños. Con lo que se les da la nominación por parte de las instituciones de sectores vulnerables y peligrosos de la ciudad y se hace aceptable para muchos que ese sea el lugar donde deben ubicarse. Luego, este sujeto llevado a la periferia no se excluye de las relaciones de poder, del gobierno de unos hombres sobre otros, se entiende a pesar de su alejamiento parte de lo social. Ello y su caracterización, como proclive al desorden y la criminalidad, lo hacen objetivo de la intervención, que irá sobre la seguridad, la población y el espacio físico que habita.



## Estrategias gubernamentales, nuda vida y políticas de muerte

De parte del Estado surgen otras maneras de gobernar esta población, de conducir su conducta, como población y como sujetos. Aparecen campañas de salud sexual y reproductiva, con lo que se quiere afectar una natalidad que no sea desmedida, buscando controlar que los pobres no se reproduzcan demasiado y así no crezca mucho en este ítem la carga para el Estado manteniéndose sin desbordar el foco de peligro. Se generan campañas de salubridad con interés de regular contagios, epidemias o pandemias, también campañas de promoción y prevención contra el consumo de sustancias psicoactivas con el fin de intervenir morbilidad y mortalidad que puedan afectar y congestionar sistemas de salud y orden público.

A lo cual se suman otras formas de gobernar la población, técnicas de acción a distancia, que inciden sobre las reglas de juego. “Una aceptación parcial y tacita del homicidio y la violencia, el narcomenudeo, la prostitución, el hacinamiento, la desnutrición infantil, las carencias estructurales del sector, sin ser exhaustivos” (D3.I.C.BR). Entonces, la táctica que aparece en medio de estas gramáticas sociales podría nombrarse apoyándose en el concepto de estado de excepción de Agamben (2013). Por tanto, en un inicio, este estado de excepción más que hacer uso de una fuerza extrema y sostenida, hace que emerja el abandono como un ejercicio de poder estatal que abre sus ojos a medias. De tal manera, el sujeto abandonado en este caso pierde en alguna medida su lugar de sujeto de derecho, el pacto social muy a menudo cede en medio de estos espacios y para estos sujetos. Aquí, un abandono que sirve a ciertos cálculos económicos, políticos y estratégicos de la gubernamentalidad del capitalismo neoliberal, pues no le requiere un gasto excesivo en términos monetarios, tampoco una confrontación permanente y al mismo tiempo deja que la problemática se mueve en ciertas márgenes de tolerancia.

Con ello, esta forma particular de excepción tácita y calculada que toma cuerpo en las Brisas y sus barrios aledaños, se traduce en la generación de *nuda vida* (Agamben, 2013) vida en que derechos políticos, jurídicos y morales quedan en entre dicho, pueden suspenderse. Así, para este territorio que se analiza, aparece el sujeto abandonado donde la ley no siempre opera, el Estado no tiene una gran presencia, se deja a los sujetos de estos territorios desprotegidos, aparecen entonces en muchas ocasiones como dato biológico, como cifra de mortalidad (Urteaga y Moreno, 2015).

Por ello, hacer que emerja la nuda vida por retiro intermitente de la fuerza estatal genera una excepción que hace que los sujetos se conviertan en *homo sacer* (Agamben, 2013). La figura del derecho romano que configura un sujeto al que se le puede matar sin cometer homicidio y a la vez es insacricables desde el punto de vista ritual. Es decir, está excluido de la condición jurídica que aplica a los otros hombres y al momento todos le pueden dar muerte (Salinas, 2014), lo que hace que la nuda vida del *homo sacer* le abra espacio a las políticas de muerte en medio de las gestiones de la vida. Esto lleva a una pérdida particular de garantías de derecho consagrados al ciudadano, pues si la nación habla de la *isogonía* en tanto que los nacidos iguales, y ello da entrada a la *isonomía* como igualdad ciudadana (Álvarez, 2013); es posible decir que hay unos más iguales que otros en relación a los derechos y a poder conservar su vida o por lo menos a que sea protegida con más denuedo. En efecto, nacer en las Brisas y sus alrededores es verse en el punto de poder transitar cualquier día al que sólo es nuda vida, al que puede ser sacrificado sin que las fuerzas estatales hagan algo por garantizar su derecho a vivir en tanto que igual en la diferencia.

De esta suerte, es en estos “lugares de mala fama” con hombres de “mala fama”, en los que se nace en cualquier parte de cualquier manera y se muere en cualquier parte de cualquier cosa, lugares donde el ejercicio del poder define quien tiene importancia y quien no la tiene, quien puede ser fácilmente sustituible y quien no (Mbembe, 2011).

## La paralegalidad y el narcotráfico buscan conducir la vida

Hay que considerar que en Pereira y zonas aledañas, existe una banda criminal dedicada al narcotráfico a gran escala y también al narcomeudeo, esta tiene como nombre la Cordillera y una de sus zonas de presencia es el barrio las Brisas y sus alrededores, donde va a convertirse en uno de los elementos que se inserta de manera dinámica en el orden de las prácticas propias del lugar. Así, estas estructuras delincuenciales aprovechan el abandono en que se ven sumidos estos escenarios para re-territorializarlos y colonizarlos bajos sus propios objetivos y formas de conducir la vida acorde a sus fines. Ello empieza a evidenciarse en unos de los apartes discursivos de una de las participantes:

La forma que tiene la Cordillera, sobre todo en Las Brisas, es que se convierte *en una ley también dentro del lugar*, no simplemente son sujetos que expenden y coordinan, sino que se meten mucho

*más en la vida de la gente, en la vida cotidiana. [...] no es que sea normal, lo que pasa es que ellos también han creado un régimen de seguridad. [...] si, una de sus estrategias es generar seguridad en la comunidad, para que la comunidad tenga aceptación hacia ellos (P.F.1, cursivas de énfasis).*

En la línea de esta cita, las formas narcotraficantes para la ciudad de Pereira y sus zonas aledañas como el norte del Valle del Cauca han pasado a ser ya hace un buen tiempo parte de la trama social. No son entonces elementos esporádicos o que se den en selvas o montañas, no son sólo ilegalidad, son paralegalidad (Reguillo, 2010); es decir, se encarnan en la cotidianidad de sectores de la ciudad instalando un sistema de reglas sociales y de conducta. Estas fuerzas controlan en muchas de sus características los territorios y son capaces de operar a espaldas o en complicidad con la misma ley, en todo caso operando más allá de lo legal. Donde ellos son parte, juez y verdugo en una “trilogía que lejos de desafiar las normas jurídicas, las leyes, en tanto ellas no son parámetro o unidad de medida, funda sus propios marcos de operación y sentido” (Reguillo, 2010, p. 35). Lo cual va más allá de la anomalía creando unos nuevos regímenes de gobierno que se basan en un tipo de relaciones saber-poder no estatales, pero operativas y vigentes, con lo cual marcan de manera definitiva las formas de hacer de sus habitantes. Y, que al mismo tiempo se tocan con el homo sacer, aquel a quien se puede dar muerte, pues quien no acate las nuevas normas pondrá en riesgo su vida.

A ello hay que agregar, que no sólo se muere por no cumplir las normas de la Banda Criminal, también se muere por pertenecer a ella. Si bien hay un cierto margen de tolerancia ello no quiere decir que en ningún momento se den operaciones de choque para no permitir un desfase de estas maneras criminógenas, lo cual hace que quienes están vinculados a la Cordillera, que son en su mayoría jóvenes del sector, entren en la posición de objetivos militares legítimos para las fuerzas públicas estatales (se hace relación a La Directiva 003 sobre crímenes de guerra, Fiscalía General de la Nación, 2015<sup>6</sup>). Así, se lleva a cabo un claro proceso de desciudadanización y en esta ocasión sí juega bajo el modelo de estado de excepción tradicional, en el cual se saca a suje-

<sup>6</sup> En su sentido genérico el término “combatiente” hace referencia a las personas que, por formar parte de las fuerzas armadas y de los grupos armados irregulares, o toman parte en las hostilidades, no gozan de las protecciones contra los ataques asignadas a los civiles (p. 7). [...] La necesidad militar que una parte, sujeta a las leyes de la guerra, aplique cualquier cantidad y tipo de fuerza para someter militarmente a la parte contraria, con el menor gasto posible de tiempo, vida y dinero [...] Permite la destrucción de la vida de los enemigos armados y de otras personas cuya destrucción sea incidentalmente inevitable (p. 17).

tos del espacio de la vida política en comunidad resguardada por los derechos y se le sitúa en el lugar de la nuda vida, pues sus derechos son suspendidos, se le convierte en *homo sacer*, pues para las fuerzas militares regulares es válido darles muerte y no recibir castigo por ello. Del mismo modo, esta excepción no sólo afecta a los cuerpos que son vaciados de derecho por la misma ley (Urteaga y Moreno, 2015) en términos de la criminalización, sino que, también pone en situación de excepción a aquellos que están cercanos, de los cuales su *destrucción incidental puede ser inevitable*.

## Rostros fijados

Sobre las personas que habitan este escenario social van discursos que generalizan, no hay un reconocimiento de la diferencia y es aquello que transita en medio de la prensa y los imaginarios sociales lo que en gran medida le da sentido a las Brisas y sus sectores aledaños. Con ello hay un discurso que busca exhortar los peligros de lo diferente y en ese modo lo clasifica y lo excluye, con lo que se considera por supuesto que los discursos están operando relaciones de poder, pues en esta situación vale concebir el “discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran su regularidad” (Foucault, 2002, p. 53). No obstante, este modo de ordenamiento del mundo de lo mismo y lo otro, de lo cercano civilizado y lo bárbaro desmesurado e incontrolable, opera en esta ocasión produciendo lo diferente ya no para llevarlo a un territorio de exclusión, ya se encuentra allí. Esta vez, el despliegue de las fuerzas enclavadas en los saberes y las relaciones de poder le producen un rostro a estas subjetividades. Como lo plantea uno de los docentes del lugar:

*Ser de las Brisas tiene muchas implicaciones que rondan en el imaginario social de la gente, a pesar de que hay como tanta diversidad se le pone casi a todos el mismo rostro, el rostro de lo diferente, pero diferente no en términos positivos sino diferente negativo, despectivo, peligroso. Entonces ligado a las Brisas están las caras del terror, de la muerte, de la pobreza de la prostitución, es la verdad muy complicada la manera en que la gente de fuera significa a las personas de las Brisas, las fija en una sola identidad de la que es difícil escapar, porque luego no les van a dar trabajo por ello, los van a mirar con recelo, los taxis no van a querer hacer carreras al sector (D3.I.C.BR).*

En esta clave, se nota que los modos de clasificación valorativa y en ello las formas de exclusión ponen en funcionamiento una máquina

abstracta de rostridad (Deleuze y Guattari, 2010). Ello hace que las fuerzas que desde allí se despliegan busquen apoderarse, explotar y dominar estas subjetividades, dándoles un rostro, forzando un sentido. Aparecen la producción de rostros para las gentes de Las Brisas como cuentos de terror, esa modalidad de rostrificación es la de la muerte, el crimen, la sordidez y la miseria, sucede una territorialización del ambiente diseñado, sobre el rostro, *ambiente maldito-gente maldita*. Se sitúa el rostro en función del paisaje, no es que desde un inicio no hayan estado juntos, pero la máquina de rostridad hace que todo aquel que nazca en este territorio sea marcado con ese rostro, el de lo otro negativo.

## Rostros desconocidos y perder el rostro, más allá de la gramática de muerte

Ahora bien, no obstante, a estas condiciones emergen también *unas gramáticas de vida* que poco a poco van permitir otros sistemas de reglas de juego social, tal vez no hegemónicos, que hacen que otros modos de vida empiecen a verse en el horizonte, que muestran alternativas de subjetivación y que en medio de este juego de fuerzas entran para romper con gran potencia las sujeciones de las gramáticas de muerte que se arraigan con tanta intensidad en este medio ambiente artificial. De este modo, se hace alusión a la entrada en escena del arte en el barrio Las Brisas y hablando de manera más puntual a la Fundación de Arte Formarte con todos sus integrantes, que hace más de siete años han venido llevando a cabo una labor que da la posibilidad para que en las Brisas existan otros rostros y aún algo más allá de ello. Como lo plantea una de las participantes:

*También hay quienes han empezado a construir otra visión del mundo, por decirlo así, como de tener expectativas y que han logrado salir porque las mismas instituciones que han intervenido, de alguna forma sí les han ayudado; digamos Formarte, que es decir si tú tienes talento, puede hacer tal cosa, tú no te puedes quedar así toda la vida, cargas con una historia pero hay que ir avanzando (D1.I.C.BR.).*

En este sentido, la aparición del arte y todo lo que ello implica, crea unas posibilidades que van fisurando las miradas anquilosadas, los rostros que se han querido petrificar. Ya no hay un solo rostro, la Fundación Formarte y sus miembros en medio de los atuendos, las posiciones, los maquillajes y los relatos, logran que el rostro se vaya haciendo menos identificable, se instaura una gramática de vida alterna. Con ello empie-

za a verse la línea de fuga, transgresión de los límites de la normalidad para situarse en lo impensado para este espacio. Pues tal vez no es tan difícil llegar a imaginarse a un sujeto trabajador, honrado y solidario en las Brisas, uno que quiera *salir adelante*, pero para quienes conocen del lugar por medio de la prensa y desde el discurso colectivo negativo y más fortalecido, no es tan pensable que este Barrio sea un crisol de talentos artísticos. Por lo tanto, el arte encarnado en este espacio por Formate y todo lo que de allí se desprende se encamina a una acción ético-política que tiene que ver, ya no con hacerse un rostro sino con perderlo:

Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino [...] que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados por el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 176-177).

En este sentido, quienes participan con más fuerza, vinculo y determinación en esta experiencia de subjetivación tan particular van más allá de lo que para ellos es común y devienen en danza, en intensidades particulares, en medio de vestimentas que los llevan de una geografía a otra, de unas posiciones y movimientos a otros, pasando por muchos rostros, aquellos que como artistas van produciendo, pero también aquellos que socialmente van deshaciendo. Tal vez en un momento determinado salgan de esos juegos, de estos espacios de huida, de no captura en una única identidad, pero mientras vivan la intensidad de lo artístico irán en medio de fugas y mucho más que rostridad agenciada por máquinas de poder, advendrán cuerpos.

## La danza operando sobre el cuerpo forma

Entonces se ha podido vislumbrar que es la práctica artística un territorio de extrañamiento de los más íntimo de la subjetividad y de sus propias formas y que también emerge como posibilidad crítica a los modos dominantes de los diferentes espacios sociales. Estas prácticas en tanto productoras de fuerzas y dada su potencia, tienen una naturaleza caótica que no da soporte a la forma, sino que la desorganiza, para ser pasaje a unas nuevas coordenadas ontológicas. Todos estos elementos, van llevando al espacio particular del cuerpo que emerge como una singularidad densa en el ámbito de procesos de subjetivación,

en lo que hay que decir y ello se va a ir tejiendo con mayor amplitud, que no todos los cuerpos van a ser cruzados por el arte de la misma manera, no será la misma intensidad de las fuerzas la que se produce en la práctica artística para todos los que llevan a cabo estas formas de hacer tan particulares, entonces no todo cuerpo pasado por el arte es igual a otro, no toda práctica artística surca el cuerpo del mismo modo.

En primer lugar, se toma la práctica artística de la danza que tendrá en sí misma formas diversas de asumir el cuerpo, en primer lugar, la mirada de los formadores de la Fundación Formarte y en segundo el modo en que es asumido por algunos de los bailarines que han pasado con intensidad por el proceso. Se deja paso inicialmente a los decires de los formadores que refieren sobre el cuerpo lo siguiente:

La danza transforma. Usted mira a los bailarines y todos son delgados, y la gente que entra acuerpada al poco tiempo adelgaza [...] Entonces transforma al cuerpo, total, lo mantiene en forma, con buena salud; [...] Y también se vuelve un cuerpo más activo, más sano. [...] La posición del cuerpo, saber pararse en el escenario, que los movimientos sean grandes, puntos fijos, expresión corporal (P.F.F.G.D.2).

Es muy interesante esta lectura que tienen los formadores de la Fundación acerca de lo que produce la danza y toda su instrucción en el cuerpo de aquellos quienes pasan por el espacio que ellos han gestado, avistándose una comprensión que se dirige al lugar de las materias formadas, de los estratos, los cuerpos se entienden desde composiciones morfológicas muy definidas, son cuerpos delgados, estilizados, ligeros, ágiles, técnicos o de otra parte la práctica también produce condiciones que dan con cuerpos saludables. Con lo que, si bien se refieren transformaciones están no llegan hasta un nivel de la sensibilidad como lugar de emergencia y ejecución de fuerzas, no trascienden las materias formadas establecidas para los cuerpos, son entonces corporalidades muy definidas, pasadas por lo socialmente reconocido y validado. Ello no alude a que este tipo de inteligibilidad del cuerpo y estas transformaciones sean negativas, de otra forma dan cuenta en el plano estratificado de modificaciones operadas por la práctica artística, pero, al mismo tiempo, muestran que tal vez no hay en los instructores una lectura de la intensidad de las fuerzas que se despliegan en medio de esto artístico y que se convierten en afectos y en preceptos (Deleuze y Guattari, 2009). Luego, lo que si empieza a patentizarse es que el cuerpo del bailarín, el cuerpo danzante no es el mismo cuerpo de quien no ha sido cruzado por esta práctica.

## La práctica artística da vida a cuerpos danzantes, cuerpos apasionados

No obstante, y es un punto de gran relevancia, si bien los formadores, que también son bailarines, ofrecen sobre toda una formación técnica y una suerte de disciplina para producir cuerpos hábiles y diestros bajo los cánones que exigen los distintos tipos de danza, no es sólo la técnica dancística la que empieza a habitar a los bailarines pertenecientes a los grupos, reflejándose sobre todo en los del grupo base que son los que tienen mayor trayectoria y maestría en la práctica. En ellos se va a visibilizar la danza en el cuerpo por medio de relaciones de fuerza y potencias subjetivadoras que ira moviéndose entre lo estratificado y lo no estratificado, como se nota en las siguientes alusiones de bailarines:

*La danza da esa posibilidad de libertad corporal y esa libertad espiritual que uno a veces le merece al cuerpo. Más que libertad, como una liberación. [...] un cuerpo danzante es un cuerpo cargado de energía, es como una energía que lo cubre absolutamente todo o así lo veo yo, que lo cubre totalmente, y que busca contagiar a más. También es un cuerpo apasionado, un cuerpo entregado, porque para esto se necesita de mucha entrega, tanto para la danza, como entrega para quien lo ve, como entrega para con quien lo hago, si lo hago con alguien más. Es un cuerpo que, en su estructura como tal, cambia completamente; se dice que los bailarines no caminamos como el resto de personas, que nuestras formas de expresarnos son muy distintas a las de otras personas (P.F.G.D.1).*

De esta suerte, toma visibilidad el cuerpo, pero no el cuerpo en tanto organismo, ni siquiera el cuerpo de los sustratos atinentes a las materias formadas, se dan más bien unas gramáticas de vida que están marcadas por juegos de reglas complejos que no son únicamente de carácter discursivo. Sus prácticas son también no discursivas, las cuáles van al lugar de lo que se podría nombrar como pre-subjetivo (Lazzarato, 2006), fuerzas a-significantes que dependiendo de su intensidad multiplican las posibilidades de los planos de composición de cuerpos (Deleuze y Guattari, 2010). Estas emergencias no tienen lugar en medio del azar, aparecen en el momento en que estas subjetividades toman la danza como un trabajo sobre sí mismos, donde la sustancia sobre la que se trabaja para ser transformada es el cuerpo mismo, con una intensión teleológica de devenir cuerpo, cuerpo danzante, en la cual el agente desde el que se actúa son las fuerzas que se traducen en ritmos, sensaciones y posiciones de intensidades diferenciadas y velocidades desiguales, la latitud y longitud de las fuerzas que intervienen (Deleuze y Guattari, 2010). Por lo tanto, siguiendo a Foucault puede plantearse que este ejercicio sobre el cuerpo alude a una ascética,



dando a la palabra «ascetismo» un sentido muy general, es decir, no el sentido de la moral de la renuncia, sino el de un ejercicio de uno sobre sí mismo, mediante el cual intenta elaborarse, transformarse y acceder a cierto tipo de ser (1999. p. 394).

Dicho trabajo para producir un cuerpo otro va señalando la constitución de líneas de fuerza que se dan en medio del ejercicio sobre el cuerpo, de la práctica artística hecha cuerpo. Uno que a pesar de las gramáticas de muerte que habita, del estigma social que recae sobre sus lugares zonificados y las consecuentes limitaciones vitales que ello trae debido a su complejidad, más allá del sobrevivir el día a día por medio de estas prácticas se abre otros mundos posibles, otras formas ontológicas. Estas prácticas crean puntos intensos en la vida en tanto concentran su energía, se enfrentan al tipo de poder que se ejerce sobre ellos, forcejean con él, intentan escapar a sus trampas (Deleuze, 1987), buscan escapar de ese sí mismos que proviene de las relaciones asimétricas bio-tanatopolíticas y gubernamentales, para no ser ese Yo legado socialmente sino dar con un no – Yo, una relación de sí consigo que busca resistir a los códigos y a los ejercicios de poder que sobre ellos se ejercen, tienen la capacidad de producir lo que llamarían Deleuze y Guattari (2010) el cuerpo sin órganos:

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía. [...] el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo (pp. 158-159).

Este cuerpo sin órganos alude entonces a una desestratificación del cuerpo a un proceso de desobjetivación si se quiere, como lo dice la bailarina *es un cuerpo que cambia de estructura, que es pura energía, una energía que lo cubre absolutamente todo, es cuerpo entregado, cuerpo apasionado*. Ello en la misma manera que se evidencia en las fotografías, unas que muestran como en medio de los espacios de viejos y maltruchos salones van apareciendo de otra manera, como cuerpos de la danza, cuerpos danzantes que luego se transforman en movimiento y posteriormente en cuerpos en escena, energía-movimiento en tabladros de teatros. Estos cuerpos se liberan entonces de sus gramáticas socia-

les con unas nuevas grámaticas vitales que pasan por el cuerpo, unos movimientos, potentes, armónicos y en ocasiones violentos que hace saltar los estratos comunes del joven de comuna tradicional. Dan vida a agenciamientos que los llevan a producirse un cuerpo sin órganos así la “napa informal y los amagos de línea de fuga que animan a las organizaciones en cada uno de los estratos: material, orgánico, significante, subjetivo y social” (Sauvagnargues, 2006, p. 109). En consecuencia:

La constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos” [...] se define solamente por zonas de intensidad, umbrales, gradientes, flujos. Este cuerpo es tan biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y deshacen los agenciamientos, el carga las puntas de desterritorialización de los agenciamientos o las líneas de fuga. El varía (el cuerpo sin órganos del feudalismo no es el mismo que el del capitalismo). Si lo llamo cuerpo sin órganos es porque se opone a todos los estratos de organización, a la del organismo, pero también a las organizaciones del poder (Deleuze, 2007, p. 119).

En consonancia en estas experiencias de subjetivación desde la práctica artística dancística se ejerce sobre el cuerpo del estrato tradicional una fuerza, el cuerpo es afectado, la fuerza que deviene sensación aún sin estratificar es la que da entrada a unas realidades diferentes que pueden quedarse en el plano de lo no discursivo o que bien pueden configurar otras realidades. Pues lo mismo ha sido tocado, trastocado, desterritorializado y reterritorializado por la incidencia de otro juego de fuerzas, otras singularidades, un particular volver a la intensidad 0, al huevo que abre las posibilidades de transformación, de ser de otro modo. Es esa entonces la línea de fuga la que descompone y permite recomponer los modos sensibles y sintientes de la subjetividad, pues lleva lo establecido o formalizado a sus límites, emerge una nueva sensación que genera al tiempo una nueva percepción, un proceso de transformación particular por medio del trabajo de estas subjetividades sobre sí mismas, embarcándose en la activación de otras fuerzas, líneas de fuga, cuerpos apasionados, cuerpos de energía, cuerpos desestructurados.

## Devenir cuerpos de mil mesetas

En medio de esta práctica artística que va sobre el cuerpo, que lo atraviesa, que lo vuelve a producir en medio de un despliegue de fuerzas para que devenga cuerpos sin órganos, podría afirmarse que se encontraron niveles aún mayores, cuando se siguió explorando el terreno por otras formas de recolección de la información, ello como puede verse en la cita a continuación y la figura 1 que surge de uno de estos cuerpos danzantes:

En mi dibujo quise expresar como ese acercamiento que tengo con el arte. Inicialmente una llama, porque yo creo que para uno entrar en el arte se requiere como de un impulso, como de una energía, que lo posibilite a continuar en ella. Dentro de la espiral hice dos manos, en sí están como acercándose, y también hace referencia como a esos pactos que uno hace con el mismo arte, como a ese contrato que uno firma, inconscientemente, con él, que uno debe de cumplir. Uno no cambia *porque el ser humano como tal esté en un constante cambio, sino que uno cambia por la danza, uno cambia por el baile, uno cambia es por este arte*. E hice como una silueta (esto quedó como un fantasma), la hice como una silueta porque para poder llevar a cabo todo esto, todo lo que es el arte, se necesita de un cuerpo, se necesita de un cuerpo presente, de un cuerpo que esté desprendido, de un cuerpo suelto, cuerpos libres, cuerpos que quieran aprender, cuerpos que decidan comprometerse y que quieran entrar en todo este mundo, en toda esta espiral y quieran transitar en ella. Entonces todo *esto también es mi cuerpo*. (P.F.G.D.1, cursivas de énfasis).

Figura 1. Dibujo de una bailarina-ser un cuerpo.



Fuente: P.F.G.D.1.

Se deja ver entonces la configuración de un cuerpo sin órganos en toda su expresión y como bien lo plantea este cuerpo danzante tiene en el centro al arte como una energía singular que moviliza, es así la práctica artística la línea de fuerza mayor que se ata en este ovillo particular. Al mismo tiempo que, se ve en la práctica artística todo un trayecto vital, pasado por esas potencias específicas que allí se despliegan, pero emerge en ese mismo sentido de un trabajo sobre sí mismo

que no termina, que va hasta que exista cierta forma de subjetividad que pueda hacerse cargo de ello. Y, se nota este deshacer el organismo, como muy bien lo expresan los decires y el gráfico, que desconfigurar los estratos de las territorializaciones normalizadas no implica en este caso el aniquilamiento total, pues en algunas otras maneras podría llevar a tal punto, más bien, se habla de la armonía, es decir unas nuevas conexiones que suponen todo un agenciamiento (Deleuze, y Guattari, 2010) que da con unos nuevos estratos. Pero estos ya no son tradicionales son intensivos, conservan el organismo en plano de inmanencia para poder reformarse en medio de su práctica, por lo tanto, no hay “un mundo de las formas fijas y uno del devenir, sino diferentes estados de la línea, diferentes tipos de línea, cuyo entrelazamiento constituye el mapa reacondicionable de una vida” (Zourabichvili, 2007, pp. 58-59). Es la fuerza de la línea de fuga, que no sólo huye, sino que también hacer huir a los poderes, espacio de fuga o de expulsión y hace que las cosas pierdan su rostro, dejen de ser preidentificadas por esquemas estereotipados y adquieren la forma de una composición no orgánica de comunicación transversal (Zourabichvili, 2007). Punto donde puede decirse que aparecen multiplicidades intensivas, el plan de consistencia, donde tienen lugar las *haecceidades* como modos de subjetivación es muy diferentes al de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia (Deleuze, y Guattari, 2010), en este sentido:

El campo de inmanencia o plan de consistencia debe ser construido [...] Se construirán fragmento a fragmento, sin que lugares, condiciones y técnicas puedan reducirse los unos a los otros. [...]. El plan de consistencia sería el conjunto de todos los CsO, pura multiplicidad de inmanencia en la que un trozo puede ser chino, otro americano, otro medieval, otro un poco perverso, pero en un movimiento de desterritorialización generalizada en que cada cual toma y hace lo que puede, según sus gustos que habría conseguido abstraer de un Yo [...] En cada caso, diríase que un cuerpo sin órganos, cuerpo sin órganos (mesetas) intervienen: para la individuación por haecceidad, para la producción de intensidades a partir de un grado cero, para la materia de la variación, el medio del devenir o de la transformación, el alisado del espacio. Potente vida no orgánica que se escapa de los estratos, atraviesa los agenciamientos, y traza una línea abstracta sin contorno, línea de arte nómada y de la metalurgia itinerante (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 162-163).

Se genera entonces ese rechazo de las superficies homogéneas, de las figuras definidas, el cuerpo danzante ya no es sólo el que se percibe a primera vista, es un cuerpo transfigurado que el bailarín percibe y

siente bajo una suerte de coordenadas mutantes muy particulares y múltiples, lo que en algún momento de conexión y agenciamiento colectivo también puede convertir la mirada del observador y permitirle el reconocimiento de las vibraciones e intensidades que pasan por el cuerpo en escena. De tal modo si Deleuze y Guattari (2010), siguiendo a Bateson, llaman “mesetas a regiones de intensidad continua, que están constituidas de tal manera que no se dejan interrumpir por un final exterior, ni tampoco tienden a un punto culminante” (p. 163). Puede afirmarse en su línea que una meseta es un fragmento de inmanencia y que sobre este orden cada CsO está hecho de mesetas, cada CsO es una meseta que comunica con las otras en el plan de consistencia, ello da la potencia para decir que algunos de estos cuerpos están hechos de mil mesetas.

Por lo cual este cuerpo que se piensa teniendo como núcleo una llama y que moviliza energías intensas, que marca caminos y trayectos que como lo dice la participante no tiene fin, pero se constituyen desde una suerte de simbiosis con el arte, soltándose de ataduras sociales específicas, llevando a cabo procesos de libertad que van por una vía no necesariamente discursiva. Hace, que en medio del movimiento se creen grados de libertad, de un cuerpo no parametrizado, un cuerpo que rompe lógicas anatomo-políticas del diseño de esa hexis corporal despotenciada, milimetrizada para que porte el cuerpo de las disciplinas, el cuerpo del abandonado por el gobierno neoliberal de los pobres o el cuerpo del guerrero de Banda Criminal. Son a este tenor otros cuerpos que en el arte encuentran mimetismos, transformaciones, en su relación con los otros, en sus agenciamientos colectivos de ida y vuelta permanente para continuar moviéndose y danzando en su espiral de transformaciones, de muchos cuerpos, de haecceidades, así:

La haecceidad se compone, pues, de relaciones de fuerza (afección o longitud) y de afectos de potencia (afectos o latitud). Sirve para pensar una individualidad “perfecta”, pero no vinculada a la unidad de una forma ni a la identidad de un sustrato. Su carácter local y provisorio, su indeterminación, no son un defecto de la actualidad ni una menor existencia, toda vez que es concebida como un acto y no como un ser [...] En segundo lugar, tomando en cuenta un modo de individuación que no se confunde con el de una cosa o un sujeto [...] la haecceidad sale del marco de una doctrina de la subjetividad y la objetividad, o impide considerarlas como átomos sustanciales, unidades subsistentes o umbrales ontológicos (Sauvagnargues, 2006, p. 121).

Esto alude a un proceso de subjetivación que valga recordarlo no se da en el plano de un algo que opera en un adentro del sujeto, en su intimidad versus una afuera membranoso, material. Más bien este proceso de individuación en tanto singularización, se da en la creación de un campo de fuerzas y discursos estratégico como plano de lo subjetivo, así una individuación como proceso que permite formas individuales. Dichas fuerzas, maneras de ser afectado y de poder afectar ocupan de modo íntegro o completo todo el diagrama y sustrato ontológico que puede habitar dicho existente, sus longitudes en tanto que velocidades y sus latitudes en tanto que intensidades conforman afectos y potencias que movilizan lo subjetivo. Ahora, estos procesos no son indefinidos, no por nombrarse practicantes de la danza van a estar siempre en una procesualidad subjetivante, pero es este momento y las marcas que confluyen en este foco de experiencia lo que da vida a estas formas inéditas para quienes de ellas participan, requieren de una suerte de compromiso vital y ético político con su práctica, con su devenir artistas, para mantenerse en un diagrama móvil, en unos agenciamientos permanentes. Allí estará su reto y el reto de continuar con una experiencia que hoy se moviliza en lo común.

## Conclusiones

Luego de este abordaje analítico, puede plantearse que en el foco de experiencia sobre el que se quiere ganar inteligibilidad viene a mostrar un espacio de hondas y complejas problemáticas sociales, que desde su inicio en un movimiento táctico biopolítico de exclusión fue diseñado y signado con la marca de lo otro, de lo peligroso. Allí, el abandono estatal hace que esta zonificación que quiere alejar a estas “gentes problemáticas, desordenadas y violentas”, devenga en un territorio hostil para la vida donde se nace de cualquier manera y se puede morir de cualquier forma, lejos de la sociedad calificada como moralmente buena. Sumada a esta estrategia neoliberal sobre la pobreza de un hacer-dejar-morir que entra en los cálculos de sostenimiento de un sistema que sabe que esto ocurre y más que reconocerlo lo posibilita, aparece la fuerza brutal de la neosoberanía vehiculada por la paralegalidad que emerge con las formas del narcotráfico y el microtráfico que se arraigan y despliegan como un tipo de gobierno de la vida y las conductas de la gente del sector, bajo los preceptos del hacer morir dejar vivir. Todo esto confluye en una suerte de estado de excepción tácito e intermitente, lo que se traduce en la falta de garantías de derechos no sólo de vida digna en términos de cubrimiento de las necesidades más básicas, sino falta de

garantías sobre la vida, lo que hace que emerja la *nuda vida*, en tanto sujetos que devienen simple dato biológico, estando en ese borde de la comunidad política que implica garantías constitucionales. Esto lleva a que la condición de *homo sacer*, en tanto quien puede ser muerto sin una protección socio-jurídica sea una regularidad en medio de estas mortíferas gramáticas de vida.

Es en medio de estas complejas gramáticas que aparece el arte, en este caso la experiencia de la fundación Formarte y su grupo de danza como una iniciativa surgida de subjetividades del lugar que hacen un trabajo gratuito y en medio de un agenciamiento colectivo, vienen a dar la posibilidad para otras formas de existencia. En este escenario, vivir de otra forma no es un acto cualquiera, pues este no es un lugar cualquiera, es abrir la esperanza para seguir vivos, para sobrevivir a lo atroz. Entonces, quienes participan de este foco de experiencia que es definitivamente subjetivador no quieren simplemente ser considerados, fueras de los rostros otros como parte del nosotros normal, también apuestan por construir otros rostros, por trabajar sobre ellos mismos, por devenir cuerpos y por ser excepcionales. Puede afirmarse de tal modo que estos artistas no surgen sólo desde estas gramáticas de muerte, pues también se van a constituir contra ellas, para ya no morir en cualquier lugar de cualquier manera. Sitúan la potencia de la subjetividad al servicio de la vida por medio del arte que se convierte en el agente de la elaboración de sí mismo. Claro hay que decir que no todos quienes atraviesan por este *escenario* van a vivir con tal intensidad su proceso y van a alcanzar el mismo resultado, pues ello va a depender de que puedan transformar la fuerza que presta lo colectivo y que surge de la inmanencia de la subjetividad para hacerse objetos de su propia obra.

## Referencias

- Agamben, G. (2013). *Homo sacer: el poder soberano y nuda vida*. Pre-textos.
- Álvarez, J. (2013). *El último Foucault: voluntad de verdad y subjetividad*. Biblioteca Nueva.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Editorial Paidós.
- Deleuze, G. (2007). *En dos regímenes de locos: textos y entrevistas*. Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Foucault, M. (1999). *Obras esenciales Volumen III: Estética, ética y hermenéutica*. Editorial Paidós.

- Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso del College de France, 1974-1975*. Fondo de cultura económica.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2015). *La ética del pensamiento: para una crítica de lo que somos*. Biblioteca Nueva.
- Guattari, F. (1993). *El constructivismo guattariano*. Centro Editorial Universidad del Valle.
- Fiscalía General de la Nación. (2015). *La Directiva 003 sobre crímenes de guerra*.
- Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Tinta Limón.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica. Seguido de sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.
- Reguillo, R. (2010). La in-visibilidad resguardada: Violencia(s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso. *Diálogos Transdisciplinarios en la Sociedad de la Información* (pp. 33-43).
- Salinas, A. (2014). *La semántica biopolítica. Foucault y sus recepciones*. Cenaltes.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze del animal al arte*. Amorrortu.
- Urteaga, M. y Moreno, H. (2015). Corrupción e impunidad versus Justicia y Derecho en México. En J. Valenzuela (ed.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. NED Ediciones.
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Ediciones Atuel.