

Hilvanar la obra: Transiciones fílmicas y gestualidades auto-constructivas

I. Del sociodrama a la *vita activa*

En Bogotá Colombia: Ciudad Bolívar. Se caracteriza como otras zonas conurbadas de Latinoamérica por un paisaje extendido en construcciones informales. Pequeñas estructuras de concreto que han colonizado las zonas montañosas de la región. Como tantas otras, posee una topografía sinuosa que obliga a ciclistas a desmontar sus bicicletas en los largos ascensos o que, en tiempos de lluvia, convierte las pequeñas avenidas en verdaderos acueductos de lodo.

Ahí, entre las calles de esta ciudad periférica, se localiza una casa; huérfana de revestimientos y acabados, una entre tantas más -tiene poco más de 7 mil vecinas según las estadísticas del gobierno distrital-.¹ Como cualquier arquitectura inconclusa, posee una gestualidad expectante: las columnas y varillas peladas manifiestan la inherente ausencia, la demora de más cuartos, el “ojalá” de las escrituras, o el “tal vez en unos años podremos fundir la plancha”.² Déficit cualitativo de 2592

A esta falta se adhiere cuando sus habitantes se topan con una posibilidad: alguien propone pagar la losa para construir el segundo piso a cambio de parasitar la ejecución arquitectónica. Con parte de la beca otorgada por el programa Red de Residencias Artísticas Internacionales, de la Universidad Nacional de Colombia en

¹ En Ciudad Bolívar hay más de 700 mil habitantes. (Reporte elaborado por la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Secretaría Tránsito y Transporte. “Caracterización socioeconómica de Bogotá y la Región – V8. Formulación del plan maestro de movilidad para Bogotá D.C.” en <http://www.movilidadbogota.gov.co> Última visita 25 de abril de 2014). Estadísticas del gobierno distrital <http://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-sociales/deficit-de-vivienda>, Última visita 27 de Enero de 2015

² Fundir la plancha (en Colombia) o echar la losa (en México), refiere al levantamiento de un techo que hará a su vez de segundo piso. Las losas son elementos estructurales cuyas dimensiones en planta son relativamente grandes comparadas con su espesor. Una losa es una placa apoyada en un conjunto de vigas, muros o líneas resistentes subdividida en tableros.

2012, la artista mexicana Sandra Calvo hace un intercambio con la familia y cohabita con ésta por varios meses. Un ensayo de convivencia que la artista suscribe como “intervención participativa”.³ Quedan así, pactados los instrumentos para la escritura.

Una serie de cámaras transparentes realizarán el registro del proceso: del desmonte del techo a la construcción de la losa, de las negociaciones sobre la distribución arquitectónica a la conclusión de la obra. Dos o tres cámaras se articulan omnipresentes, se mueven por todas partes registrando lo duro y lo suave. Lo duro: la línea urbana y su retícula arquitectónica; y en un recorte filmico, el átomo **particular**: la casa, la construcción, sus paredes, pisos y techos. Los ojos electrónicos también descubren a sus pares: las máquinas (el taladro, la cosedora, el teléfono---) y los utensilios (las jarras, los cepillos, los bancos---). A lo duro, lo conforma y vitaliza el registro de lo suave: los habitantes y sus rastros, las intenciones ejercidas sobre los artefactos, los movimientos contingentes. Al tiempo, se archivan las pulsiones, la familia en tanto que acción, el acompañamiento, la rutina, la soledad de la existencia.

El registro de las cámaras subraya las transiciones, el habitar-diluir y lo que resta de la lucha entre la existencia y el gasto: la señal del televisor, un mechón de pelos, las grietas entre los muros, el agua que escurre, el reparto de la comida, los productos de limpieza y los cosméticos de belleza, los sonidos, el canto, el habla; a veces los rostros, los suspiros, los reflejos.

En este vaivén de elementos y de voluntades, de subjetividades deseantes, se traza simultáneamente la escritura de la obra artística -el archivo y la actividad archivística como imagen en movimiento. La función tecnológica atiende a la estabilización de esta estética que posee una doble función, por un lado, responde al

³ Sandra Calvo en <http://www.sandracalvo.net/index.php/concreto-reinterpretado>. Última visita 25 de abril de 2014.

modelo exhibitivo del arte contemporáneo y por otro, busca capitalizar sobre los problemas de la antropología visual y de la etno-ficción. A este último se adhiere la concepción de Jean Rouch y de Edgar Morin -sobre el *cinéma vérité*-; conceptos que instalan en ASA, no sólo la posibilidad de llevar a sus límites la noción de *l'anthropologie partagée*, sino también la resonancia del *cinéma de fraternité*⁴ elaborado en *Crónica de un verano* (*Cronique d'un été*, 1960).

Pero si bien, ASA se vale del recurso del *feedback* (retroalimentación), tuerce y desarticula los fundamentos de la antropología compartida, haciendo retornar la estética documental al lenguaje cinematográfico de la ficción como una puesta en escena.⁵ Las cámaras cohabitaban, transcribiendo en imágenes la vida familiar, pero a la vez, demandando acciones para la *construcción paralela* de una estética cinematográfica y artística. En este sentido, la dirección cinematográfica se liga a un esquema de intervención y de repetición. Por un lado, Calvo lleva a un extremo lo *retro* –del latín “echar hacia atrás”-⁶ de esa retroalimentación, mediante el ejercicio improvisado del *reenactment*.⁷ En ASA hay una solicitud explícita y continua de la artista de re-producir, re-crear y re-construir gestualidades, comportamientos, escenarios y estructuras. Por ejemplo, constantemente Calvo solicita a los habitantes duplicar sus desplazamientos dentro de la casa, repetir los intercambios, o re-actuar momentos de ocio. De igual manera, algunas estructuras arquitectónicas fueron ensambladas y desensambladas para su registro -como el desmonte del techo de lámina o la improvisada “Sala de Reunión”. En ASA se construye a modo de un guión espontáneo que contempla,

⁴ Para profundizar en el *cinéma de fraternité* se puede revisar el texto de Morin, Edgar. “Chronicle of a film” publicado en Jean Rouch *Ciné-Ethnography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

⁵ Ficción del lat. *Fictio* 1. Creación, formación 2. Disimulación, puesta en escena. *Diccionario de la Lengua Española*, consulta en línea: <http://lema.rae.es>. Última visita 25 de abril de 2014.

⁶ *Diccionario de la Lengua Española*, consulta en línea <http://lema.rae.es>. Última visita 25 de abril de 2014.

⁷ Volver a actuar.

señalando los hábitos y la inconciencia para reinscribirlos en el tiempo artificio de la repetición.

En otro sentido, en vez de adherirse al plano fílmico como una participante más, Calvo realiza un ejercicio de doble sustracción. En primer lugar, evita el lente y suprime la interacción con los habitantes para la edición final. Dicho rasgo, de fondo museístico,⁸ también se acentúa a través de la utilización de tomas fijas y la simultaneidad en los registros mediante la colocación de cámaras con diversos encuadres sobre el mismo objetivo. Esta decisión termina sustituyendo la intención artística, por el dispositivo tecnológico. Es decir, la cámara y las operaciones mediáticas quedan entretejidas entre los objetivos de los lentes y sus encuadres: En la dirección fílmica se hilvana una estética con miras a la generación de un mecanismo artístico. O dicho de otro modo, la propuesta conceptual queda aglutinada en el dispositivo tecnológico en tanto que operación mediática. De este modo, la particularidad del registro como retorno a la ficción se inscribe en tanto operación destinada al plano de la representación artística y a su condición medial contemporánea. Desde ambos puntos de vista, ASA hurta la llamada *vérite* de su antecesor francés.

En segundo lugar, ASA propone una cámara que trasladaba los *close-ups* de Jean-Pierre o Marilu –participantes de *Cronique...*- a rostros desenfocados, sin nombre ni apellido, a cuerpos fuera de cuadro y tan sólo descubiertos por el accidente de un seguimiento conductual; o, aún más, inaugura el ejercicio en la recolección de momentos personales para instantáneamente, despersonalizarlos a través del dispositivo tecnológico. Básicamente, ASA también desaparece la *verdad*

⁸ En su libro *The place of artists cinema. Space, site and screen*. Maeve Connolly dedica un capítulo titulado “Multi-screen projections and Museum Spaces”, a la relación histórica entre el cine y la formación del museo como un espacio público. Maeve, Connolly. *The place of artists cinema. Space, site and screen*. Bristo: Intellect Books, 2009.

*psicoanalítica*⁹ que antes hubiera abierto el espacio encargado de dejar a flote lo reprimido como enclave del cine de la empatía (oficialmente el *cinéma de la fraternité*). En el proyecto del sociólogo francés esta empatía es una convocatoria a la hermandad, vincula la humanidad en tanto que *verdad* compartida de la vivencia existencial.¹⁰ Pero en ASA, es justamente este abandono el que coloca el resultado fílmico frente a la posibilidad de retomar la actividad humana en su condición de sistema. Una postura que desplaza el enfoque individualista para re-colocarlo en un nivel, no “empático”, sino “vinculativo”. Si se analizan con detenimiento estos términos, encontramos que “empatía” proviene del griego *ἐμπάθεια*, *empathēia*, es decir, del prefijo *en* (*εν*) en conjunción con *pathos* (*παθος*)¹¹ en el sentido de “eso que se prueba” y “el estado del alma agitado por circunstancias exteriores” como una “disposición moral”¹²; en cambio, “vínculo” proviene del latín *vinculum* (adjuntar, atar) una atadura que unifica, en matemáticas es la línea horizontal sobre dos o más miembros de una expresión que se indican como parte de un cálculo.¹³ En este sentido, ASA se invierte sobre una búsqueda de corte sociológico en términos de una aproximación sistémica, para formar un registro que aborda las transiciones. ASA se ocupa menos del estado emocional humano en su potencia universalizadora y más de las ligas orgánicas del ser humano en tanto que colectividad, pluralidad, y por tanto, potencia política. Es decir, la casa, la estructura ladrillada como acción, específicamente, como gesto auto-constructivo ligado a la *vita activa*.

II. Por amor: *animal laborans*. Por sustitución: *homo faber*.

⁹ Morin, Op.cit., p. 232

¹⁰ Ver Morin, Op. Cit., p. 232

¹¹ *Pathos* se opone a las nociones de *ergon* (obra) en tanto que acción, a *praxis* (práctica) como resultado y, a *drama* como despliegue teatral. Bailly, Anatole; Séchan, Louis; Chantraine, Pierre. *Dictionnaire Anatole Bailly*, París: Hachette, 1963, p. 1437.

¹² *Ibidem*

¹³ *Diccionario de ... Op.cit., Merriam-Webster Online*, Última visita, 3 de mayo de 2014.

El concepto de *vita activa* ha sido desarrollado y definido en *The Human Condition* por Hannah Arendt. La filósofa argumenta que las tres actividades fundamentales de la vida humana son labor, trabajo y acción. La primera, refiere a las actividades biológicas, repetitivas e imperantes para satisfacer las necesidades del cuerpo en términos de manutención (comer, asearse, etc.). La segunda, atañe al trabajo humano involucrado en la producción de plataformas artificiales que le permiten generar un entorno estable a través de objetos con una duración de largo plazo en relación con la vida humana. Y la tercera, señala la condición humana de pluralidad— *conditio sine qua non* y *conditio per quam*¹⁴- de toda vida política. Del mismo modo, Arendt detalla la diferencia entre el *animal laborans*, unido y condicionado por la resolución imperiosa de sus necesidades vitales, *especie en el mundo natural*. El *animal laborans* respondería al “habitar”. En contraposición, el *homo faber* es el manipulador y el *hacedor del mundo humano*¹⁵ y le correspondería el “construir”. Si el rastro del huido del *animal laborans* mantiene una relación cercana entre “medio-fin” que lo conserva en la repetición de las tareas rutinarias alrededor del cuerpo, los cálculos instrumentales del *homo faber* integran su cuerpo a la repetición de la máquina, procurándose un mundo-tiempo, es decir, un mundo creado a partir de objetos con una durabilidad relativamente larga frente a su propia existencia. Este mundo-tiempo, a final de cuentas, no hace otra cosa, sino mediatizar su experiencia frente a un mundo-natural inconmensurable, que lo reduce y nulifica.

Así, en contraposición a la pretendida *verdad psicoanalítica*¹⁶ como arquetipo de lo humano, la obra se concentra en la señalización y estetización de la *pluralidad*, en

¹⁴ “Condición indispensable” y “condición por la cual”

¹⁵ Arendt, Hannah. *The Human Condition*, Chicago: The Chicago University Press: 1958, p. 144-154

¹⁶ Morin. Op. Cit., p. 232

tanto que “condición de la acción humana”.¹⁷ ASA se encarga de conjugar las operaciones tecnológicas y mediáticas con una aproximación empírica sobre la construcción informal como estructura de repetición, como acción diferida y como función social. De este modo, el uso tecnológico es el que articula el discurso cinematográfico –en tanto que lenguaje visual inserto en la dialéctica de su medio- y el que, manipulando con sus *turn on* y sus *turn off*, trae a un primer plano la estética sociológica del gesto autoconstructivo como cómplice de la *vita activa*. Este distanciamiento y despersonalización, o eliminación empática del *cinéma de la fraternité*, específicamente a través del socio-drama, es el que aquí, le permite al documento fílmico develar la *acción* correlativa a la pluralidad y, por ende, a la diferenciación entre individuos.

III. El mundo artificial

Pasaos para fundir la plancha/ echar la losa: 1. Levantar la cimbra; 3. Tejer las varillas; 4. Cocinar el concreto; 5. Soltar y curar la colada; 6. Descimbrado ... y 7. Preparar el sancocho para celebrar.¹⁸

IV. Hilvanar, deshilvanar.

Tras la fiesta, entre la serie de momentos que generara ASA por varios meses, Calvo induce un intercambio entre la función de la maqueta arquitectónica y la instalación en el arte contemporáneo: la línea delgada que cruza entre la escultura –como referida hacia sí misma, objeto tridimensional- y la instalación –como apertura, como un llamado

¹⁷ La acción es referida por Arendt del siguiente modo: “La acción sería un lujo innecesario, una interferencia caprichosa con leyes generales del comportamiento, si los hombres fueran infinitamente repeticiones reproducibles del mismo modelo, cuya naturaleza o esencia fuera la misma para todos y tan predecible como la naturaleza o la esencia de cualquier otra cosa. La pluralidad sería la condición de la acción humana porque todos somos iguales, es decir, humanos, de tal modo que nadie es nunca el mismo que alguien más...” Arendt, Op.cit., p.8

¹⁸ Sopa hecha con carnes, tubérculos y verduras que, además da su nombre a la fiesta para celebrar la construcción de la loza.

del objeto hacia la arquitectura que la contiene. La artista solicita a los habitantes de la casa hilvanar en escala 1:1 un plano del proyecto arquitectónico del segundo piso. El resultado de la maqueta es un dibujo transparente, la materialización de un “fantasma estilo *render*”.^{19 20}

Sin embargo, antes de su ejecución, los habitantes discursan, acuerdan, desacuerdan y montan una improvisada “Sala de Reunión” hecha a base de ladrillos apilados y tablas que sirven de bancas; cubetas de pintura vacías y hojas de triplay que sirven de mesa. Cuando la artista llega, la sala ya está montada y la discusión se ha dado por terminada. Calvo interviene y les pide desmontar la sala para volverla a ensamblar, y propone hacer un *reenactment* de la toma de decisiones con la idea de someter la hechura mobiliaria y los tratados familiares al minucioso registro tecnológico.

Esta actuación, va más allá de la inevitable recuperación fílmica de un tiempo que se deshilvana. Las cámaras subyugan el olvido por medio de la evocación forzada, por la inscripción obligada del *reenactment*. La actuación se convierte entonces en un ejercicio-ratificación. Esta demanda funda una conciencia que se encarga de reconstituir y revalorar la contingencia de la vida diaria. Dicha solicitud pacta una cita con el teatro de la repetición -elaborado por Deleuze en *Diferencia y Repetición*- pues estamos frente a la interioridad del movimiento, frente a la “esencia del movimiento.”²¹ Aquí no hay mediación, el espacio-construcción está ahí, vacío, y tan sólo determinado por el conjunto de gestualidades y signos. Se abre el acceso a la memoria como acto y luego a la conciencia de sí:

¹⁹ Renderizado (*render* en inglés) es un término usado en jerga informática para referirse al proceso de generar una imagen o vídeo mediante el cálculo de iluminación GI partiendo de un modelo en 3D. *Wikipedia*, Última Consulta 3 de mayo de 2014.

²⁰ Los habitantes han trazado en hilo negro los acuerdos de las divisiones, señalando la ubicación de ventanas, puertas, muros, etc.; y en hilo rojo los elementos o las divisiones que han generado desacuerdo.

²¹ Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002, p. 33-34

Cuando tuvieron que reproducir esa escena se daban cuenta de las decisiones que habían tomado, y se generaba un espacio político de toma de decisiones, de acuerdos y desacuerdos entre ellos, de las estrategias de negociación con los vecinos sobre no extenderse demasiado hacia el terreno del otro, sobre cómo construir para que no le caiga el agua al vecino, sobre cómo no generar envidias en el barrio de que ya habían echado la plancha, sobre por qué tenían que construir un cuarto para el padraastro, sobre por qué construir una escalera de caracol y no una recta que comunicara directamente con la otra parte de la casa construida anteriormente, sobre quién iba a aportar económicamente, sobre quién iba a encargarse de preparar la comida, sobre quién estaba encargado de los materiales, etcétera.

Hacia el final de su estancia, los habitantes solicitan continuamente la presencia de la cámara en los momentos que les resultan trascendentes en la toma de decisiones o significativos para la justificación de las convenciones arquitectónicas. En este sentido, los registros fílmicos del proyecto que integran el *reenactment*, evidencian la edificación abstracta de un espejo edificado por las repeticiones de la historia personal.²² El *reenactment* en ASA se activa como dispositivo de elaboración psicosomática, entregando a la cámara la repetición como sacrificio; Freud apunta: “El pasado se repite cuanto menos se le recuerda, cuanto menos conciencia se tiene de recordarlo – recordad, elaborad el recuerdo para no repetir”. Y la cámara, con sus retratos digitales, se roba ese pasado, tomando el *retro* del *reenactment*, usurpando la inconciencia a través de la repetición.

En ASA la repetición se teje en un mismo punto comprendiendo las similitudes y en todo caso, en su fondo nemónico, es decir en el desplazamiento de un tiempo a otro,

²² Freud, Sigmund. *Rememoración, repetición y elaboración* en Deleuze y Guattari *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p.41 Consultar también Freud, Sigmund. “Más allá del principio del placer”, en Sigmund, Freud. *Obras completas*, Vol. 18, Buenos Aires: Amorrortu: 1992.

en una descarga de la memoria. El *reenactment* abre la posibilidad a los habitantes, de verse a sí mismos de manera individual para comprender, ya no las diferencias, sino las similitudes consigo mismos, las conductas que eligen reafirmar, las decisiones que ahora, en una nueva realidad ensayada, hilvanan, corroboran. El movimiento de inflexión en ASA reside en la observación de los registros que la artista realizaba y que luego eran presentados a los habitantes de la casa, pero sobre todo, en la repetición espontánea de sus propios actos. De ahí, el espacio político que claramente identifica la artista, y que no es otra cosa, sino el encuentro con las diferencias frente a los otros. Esta imagen, eco memorioso del acto, abstracción visual de una abstracción conductual, exalta la *pluralidad* como diferencia. Así, precisamente, la imagen permite distinguir el *vinculo* de la colectividad en tanto que común denominador emplazado por la diferencia. Por lo anterior, el despojo del socio-drama, además de ser necesario, tiene como consecuencia la aprehensión de lo sistémico en los procesos de autoconstrucción informal, como ya se ha dicho, de lo vinculativo-unificador como acto político, como estructura-vinculante-que-ata-las-diferencias.

Se talla así, sobre piedra y arquitectura, la marca estructural de cabezas múltiples. Se arrastra²³ el gesto que hilvana del *homo faber*, pero también el gesto del que deshilvana el *animal laborans*.

V. El imago-exo-esqueleto...

*La cabeza es el órgano de los intercambios, pero
el corazón, el órgano amoroso de la repetición.*

Deleuze, *Diferencia y repetición*: 22.

²³ La etimología de trazar encuentra su raíz en el latín como **tractiāre* (de *tractus*) y ha sido verbalizada como **tractiāre*, cuya etimología a su vez, proviene del latín *trahō*, -ere ("arrastrar"). *Diccionario de...* Op.cit.

ASA parte de la detección de tres momentos comúnmente diferidos en el proceso de construcción de las viviendas: proyectar, construir y habitar. Mientras que en el ejercicio arquitectónico formal se procede en un orden que separa e impone un método asincrónico al proceso constructivo, en los levantamientos informales, estos tres estadios quedan contemporizados: “habito mientras construyo mientras proyecto”.²⁴ El hábitat, entendido como el “lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal...”²⁵ se articula aquí como gesto de resistencia. Para una observación más puntual, será de utilidad separar momentáneamente el “proyecto” en tanto que compañero-etéreo del “habito” y del “construyo” y su cualidad de materialidad.

En los procesos de autoconstrucción informal, la cimentación proviene de la invasión de las tierras, dando al acto de manutención del cuerpo, al habitar, un carácter de rebeldía. El impacto de la ilegalidad y la emergencia del asentamiento, *desplazan* la liviandad efímera del “habitar” al peso fundacional que posee el “construyo”. La edificación de la casa –como lugar encargado de acoger las necesidades básicas del cuerpo- comienza sólo a partir de la subversión corporal, en tanto que urgencia biológica. “Habitar” deviene desobediencia, imposición y obstinación, frente a los embates gubernamentales de ordenamiento y de opresión. En este sentido, los procesos de autoconstrucción ilegal son la antípoda de la autoridad, se *cimentan* única y exclusivamente por el asalto al poder patriarcal, representan un acto de insubordinación frente a la figura del *jefe* (arkhi-/ ἀρχι-);²⁶ solo de este modo, el cuerpo se afirma y se proporciona una identidad antirreflejo. Surge un proceso simbólico-

²⁴ Sandra Calvo, *Arquitectura Sin Arquitectos*, en <http://www.sandracalvo.net/index.php/concreto-reinterpretado>

²⁵ *Diccionario de ...* Op.cit.

²⁶ Arquitectura proviene del griego antiguo ἀρχιτέκτων (arkhitektōn, “maestro constructor”). *Dictionnaire...* Op.cit.

económico: el traslado del *laissez faire, laissez passer* -del infinitivo-, al *laissez faire, laissez passer* -como imperativo-.²⁷ Ante la subyugación gubernamental que elimina la posibilidad de habla del cuerpo,²⁸ expresión mínima vital contenida en los gestos de aseo y manutención –del habitar-, surge esta arquitectura como aspaviento impostergable, material, sólido, existencial. En la construcción informal se puede observar cómo las pautas económicas del Estado, naufragan en el tic-tac de la economía corporal.^{29 30}

Bajo esta lupa, una arquitectura sin arquitectos sería antes que nada, el acto fundacional de la relación económica entre la urgencia vital del cuerpo –de su necesidad imperante de mantenimiento en tanto que unidad biológica, i.e., cíclica y precedera- y del proyecto –como sustitución-artificio del consumo del tiempo, necesidad de la imaginación humana-. Los procesos ilegales de autoconstrucción exteriorizan una ecuación que ata la hechura del artefacto-estructura -como resolución inaplazable de las necesidades físicas- a una máxima contracción del tiempo-futuro, dejando expuesto el combate silencioso e invisible, entre el principio del placer y el principio de realidad. Se puede sugerir entonces, ¿qué es el “proyecto”, sino el deseo? En su ensayo, “Más allá del principio del placer”, Freud demuestra cómo el poder del *ello* es, antes que nada, un proceso de resolución de la diferencia. Proyectar funge en el proceso

²⁷ Durante el siglo XVIII Vincent de Gournay, conminaron el poder para no intervenir en la economía: “laissez faire laissez passez, le monde va de lui même” (“dejen hacer, dejen pasar, el mundo va por sí mismo”). En este sentido se propone una despolitización del Estado, con el fin de garantizar la libertad económica, política, pero también, social. Herlach, Christian. *Wu-wei in Europe. A study of eurasian economic thought*. Working Papers of the Global Economic History Network (GEHN), 12/05. Department of Economic History, London School of Economics and Political Science, London, UK.

²⁸ En la filosofía china el *laissez faire* es un principio que se encuentra dentro de la práctica de las artes marciales como el tai-chi o en el zen, donde el dejar hacer consiste entre otras cosas en relajar el control rígido de sí para dejar hablar el cuerpo. (En el Dao De Jing y en el núcleo del taoísmo-confucionismo). *Ibidem*.

²⁹ Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico. Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996, pp. 296-299.

³⁰ Dice Deleuze que: “Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y el don son los de la repetición. Hay, pues, entre ambos, una diferencia económica”. Deleuze, Op.cit., p. 21

constructivo como el principio del placer; la resolución del *ello*, la descarga de la tensión producida por las pulsiones y los deseos para recibir placer. El proyecto, pues, se torna en el aparato anímico que impulsa la obra.

Por su parte, el principio de realidad se articula, simultáneamente, en el “habito-construyo”, en la economía resultante, de los preconcebidos, combates del *ello*. Es el resultado de la suma (im)potente que deriva en la particularidad de estos procesos en tanto que ecuación-vinculante. Señala Deleuze, que el *ello* “no designa solamente un pronombre temible y desconocido [por ser inconsciente], sino también un adverbio de lugar móvil *aquí* y *allá* de las excitaciones y sus resoluciones”.³¹ Una arquitectura sin arquitectos representa el espacio que se construye entre la guerra de pulsiones de deseo y de muerte, impactando siempre en las (im)posibilidades de la realidad material, a modo una arquitectura-adverbio-demostrativo (aquí, así, ahora, allí). En este sentido, ASA subraya cómo en la construcción informal, el triple momento “habito-proyecto-construyo” es un imago-exoesqueleto:³² pulsión-arquitectura de varillas peladas, estructura de deseo ladrillada.

La arquitectura sin arquitectos es la diferencia económica del “aquí-allá”, es el robo y el amor que desgasta el cuerpo con el a(de)seo. Una arquitectura-del-*ello* que hilvana, como la maqueta 1:1, lo somático-corporal y lo sensible-mental. Pero también una arquitectura-*vita activa* que resuelve las fricciones de una exterioridad siempre diferente, hilvanándose existencialmente, contemplando-en tanto que-construcción.

³¹ Deleuze, Op.cit., p.154

³² El término imago se toma prestado de la biología para designar el estado de adultez de ciertos insectos (como las mariposas) que después de mudarse y de una metamorfosis desarrollaron sus alas y sus características sexuales. Laplanche, Op.cit.