

Una guerra del tiempo se despliega.

De Mauro Rucovsky, Martín y Francisco Hernandez Galvan.

Cita:

De Mauro Rucovsky, Martín y Francisco Hernandez Galvan (2023). *Una guerra del tiempo se despliega*. *Revista latinoamericana de Estudios Críticos animales*, II.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martindemauro/55>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdgf/aqp>

Una Guerra del Tiempo se despliega

Uma Guerra do tempo se desenrola

A Time War Unfolds

Enviado: 11.08.22

Aceptado: 02.02.23

Francisco Hernández Galván

Antropólogo social y crítico cultural. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

Email: franckhg93@gmail.com

Martín de Mauro Rucovsky

Crítico cultural e investigador. Instituto de Humanidades, CONICET. FemGes, CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Email: martinadriandemauro@gmail.com

Los hongos se producen en superficies múltiples y se desarrollan en suelos con materias en descomposición. Su temporalidad encierra ciclos de coexistencia biogeoquímica, ya que los hongos son los primeros que descomponen la materia muerta de animales y plantas. La temporalidad de los hongos nos exime de seguir las discusiones sobre la subjetividad y la trascendencia de las ecologías políticas. En esta intervención queremos indagar algunos óleos de la colección “Dispositivos” y “La compañía” de Daniel Lezama – Aparición (2015), Aguacero (2015), La Joya/abrevadero (2015), El sueño de Endimión I y II (2016) –, esos que exponen las alternativas radicales del reino fungi. Consideramos que las muestras forman un potente punto para situar el despliegue de una temporalidad crítica, una que no ha estimado todavía el poder germinativo de los hongos en la formación de las ecopolíticas; por eso nos preguntamos: ¿qué alternativas nos susurran los gérmenes de los hongos para inventar nuevas apuestas radicales de ecopolíticas culturales?

Palabras clave: Daniel Lezama, hongos, temporalidad, ecopolítica.

Os fungos ocorrem em várias superfícies e se desenvolvem em solos com materiais em decomposição. Sua temporalidade contém ciclos de coexistência biogeoquímica, pois os fungos são os primeiros a decompor a matéria morta de animais e plantas. A temporalidade dos cogumelos nos dispensa de acompanhar as discussões sobre a subjetividade e a transcendência das ecologias políticas. Nesta intervenção queremos investigar algumas pinturas a óleo das coleções “Dispositivos” e “La compañía” de Daniel Lezama – *Aparición* (2015), *Aguacero* (2015), *La Joya/abrevadero* (2015), *El sueño de Endimión I y II* (2016) –, que expõem as alternativas radicais do reino dos fungos. Consideramos que as amostras constituem um ponto poderoso para situar o desdobramento de uma temporalidade crítica, que ainda não estimou o poder germinativo dos fungos na formação das ecopolíticas; por isso nos perguntamos: que alternativas os germes de fungos nos sussurram para inventar novas apostas radicais na ecopolítica cultural?

Palavras-chave: Daniel Lezama, fungos, temporalidade, ecopolítica.

Fungi occur on various surfaces and develop on their own with decomposing materials. Its temporality contains cycles of biogeochemical coexistence, for the fungi are the first to decompose the dead matter of animals and plants. The temporality of mushrooms exempts us from accompanying the discussions on the subjectivity and transcendence of political ecologies. In this intervention we want to investigate some oil paintings from the collections “Dispositivos” and “La compañía” by Daniel Lezama – *Aparición* (2015), *Aguacero* (2015), *La Joya/abrevadero* (2015), *El sueño de Endimión I y II* (2016) –, that expose the radical alternatives of the fungi kingdom. We consider that the samples constitute a powerful point to situate the unfolding of a critical temporality, which has not yet estimated the germinative power of fungi in the formation of ecopolitics; that’s why

we ask ourselves: what alternatives do fungal germs whisper to us to invent new radical bets on cultural ecopolitics?

Key Words: Daniel Lezama, fungi, temporality, ecopolitics.

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros con un breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, éste es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma, la estatua a una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae -y eso es lo terrible- la inicial del muerto de donde procede
Marosa Di Giorgio (1971)

0. Microbiota cultural

Como una prolongación de la maraña vegetal, emergiendo en medio de la oscuridad del bosque, levitando en un aura que envuelve sus siluetas. Son hongos que levitan al ras del suelo, escondidos en la entraña de un bosque tullido, pero en estado de éxtasis luminiscente. Dentro del encuadre, lo que vemos son hongos, como cuerpos en fuego, cálidos y húmedos a causa de los vapores que exhalan de la tierra, en una región brumosa brillan las luces de la energía que exhuman: las luces son vectores de fuga, operadores en el corazón del ecosistema y las cabezas son siluetas anónimas que se disuelven en las hifas.

La atmósfera fungi es el medio en el que estamos inmersos, ella nos envuelve y nos penetra, pero apenas logramos percibirla al tacto o a la vista. No es un espacio, una función, o un ente sincreto sino un “proceso -una tendencia irregular, de exploración-” sutil, los hongos son operadores atmosféricos y son vectores de fuga de energía (Sheldrake, 2020:15). Estos proceden por expansión subterránea, creando redes rizomáticas, mallas densas y sistemas radiculares compartidos (micelios) donde un filamento “ocupa el lugar del otro, preservando su cualidad y su individualidad” (Coccia, 2017: 57).

Hongos, fungus, esporas, enzimas y setas, en cualquiera de sus acepciones estos son una recurrencia temática en la obra del pintor mexicano Daniel Lezama (Ciudad de México, 1968). Hongos y micelios, aunque son los cuerpos superiores de los hongos (estas son las setas sombreros o los cuerpos fructíferos visibles) los que adquieren especial importancia. La resonancia del fungi es un motivo plástico que forma parte de la microbiota cultural de Lezama, compuesto por algunas esculturas y cinco pinturas al óleo que se disponen en lienzos de escala ampliada. La obra de Lezama consigue tensionar la identidad histórica de lo nacional mexicano (sus marcaciones androcéntricas y masculinistas posrevolucionarias) a través de un cromatismo tan barroco como pop que sin embargo no se deja clasificar fácilmente.

En su capacidad técnica y en los procedimientos que despliega se observa un montaje de alusiones místicas y espirituales de procedencia mexicana prehispánicas. De allí su recurrencia

sobre algunos emblemas de la cosmovisión nahua o como el Códice Borgia o Códice Yoalli Ehécatl y el Códice Boturini o Tira de la Peregrinación. Lagos, ríos, chinampas rebosantes de plantas, fundidos en una sola imagen, de allí el vocablo tlapalli, color en Náhuatl y el vocablo xiuhtic, azul o verde que nos revela el origen del cromatismo náhuatl. Pero este universo de fecundidad cosmológica se despliega en Lezama a través de una hibridación barroca con un imaginario moderno-científico e igualmente edípico colonizante.

En primer lugar, encontramos dispositivos hongos en la muestra «La compañía» con los materiales El sueño de Endimión I (2016) y El sueño de Endimión II (2016). Exhibida entre 2017-2019, «La compañía» dispone de un conjunto amplio de materiales, 20 óleos de gran formato, 11 monotipos gráficos, 12 litografías, 16 dibujos a lápiz, cinco tibores (cerámica policromada) y tres esculturas de bronce. Esta muestra recupera la historia de la fábrica de papel de San Rafael Tlalmanalco y la planta termoeléctrica ubicada sobre los laterales del volcán Iztaccíhuatl, el proceso de industrialización del papel, la deforestación, la utilización industrial de los recursos aledaños (ríos, suelos, bosques, etc) y la consiguiente explotación ecológica del entorno.

Los operadores fungi también se pueden localizar en la muestra «Dispositivos» donde plegamos los óleos Aparición (2015), Aguacero (2016) y La joya/abrevadero (2015). La muestra «Dispositivos» está conformada por doce pinturas y seis monotipos, realizadas en el periodo 2013-2016 y exhibidas durante 2017 en el Museo Francisco Villa (Durango) y Centro Cultural Clavijero (Morelia, Michoacán). En esta muestra, los dispositivos refieren a la mecánica interna y los mecanismos precisos de funcionamiento de las fuerzas (tanto animales no humanos, animales humanos como plantas, componentes eléctricos y tecnológicos). En «Dispositivos» un espíritu kantiano –específicamente, en la Lógica enseñada desde 1755 a 1797– atraviesa la muestra porque en esta, la naturaleza, tanto el mundo inanimado como el biótico, acontecen según reglas. Toda la naturaleza, en sus componentes inorgánicos e infértiles, pero en sus elementos físicos y espirituales también, no es propiamente otra cosa que una conexión de fenómenos según reglas y en ninguna parte hay ausencia de estas. ¿Según qué reglas y según cuales procede la naturaleza? bajo ese lema parece escenificarse «Dispositivos» en cuanto mecanismo de creación de sentido y de constelación de materiales.

En las muestras que seleccionamos se escenifican hongos cuya procedencia está enrarecida, estos no son ni madres ni padres sino terceros incluidos (son un tipo de khôra agrupados en cuerpos feminizados cuir, de una feminidad no reproductiva, sin regeneración ni futurismo proyectivo). Una línea de errancia se abre camino, entonces, la energía que atraviesa todos los cuerpos los torna indistintos, valga la indicación, no se trata de un devenir fungie del hombre y un devenir hombre del hongo sino de una desterritorialización mutua, cuerpos fungies y setas humanas, cuerpos animales (no humanos) y humanos vegetales, fungus antropomorfos y cuerpos humanos fungiformes, no parece haber figuras reconocibles y enteramente humanas (léase masculinas, blancas y viriles). De otro modo, ya no hay ni humano ni vegetal sino un circuito de estados que

forman una conjunción de flujos (o una conjunción de dos desterritorializaciones), cada una de las desterritorializaciones es inmanente a la otra, precipita a la otra y le hace cruzar un umbral, es decir, se trata de un devenir mutuo en un continuo de intensidades.

Las escenas de Lezama no describen hongos regulares -aunque son inimaginablemente antropomorfos- sino un aspecto liminar que apunta sobre vectores osciladores y líneas espectrales. En Sueño de Endimión I y Sueño de Endimión II observamos figuras antropomorfas que se estiran deformando toda figuración de lo humano y su categorización en personas. Los cuerpos fungies son andróginos, pero no por esto dejan de ser cuerpos marca-damente feminizados y racializados como indígenas. Los fungus son figuras corporales completas por cuanto la feminidad es retratada sin carencia alguna y la virilidad está suspendida en su capacidad colonizante (orden simbólico). En ambos monotipos se alude a una fuga -tan ficcionalizada como fantástica-, en resonancia con la abducción de ovis y extraterrestres. Más que alegorías alusivas al mito griego antiguo: Endimión es un precursor de los juegos olímpicos, el rey de Élide, un pastor, un rey o un cazador de una belleza anodina o quizás sea el primer ser humano que observó los movimientos de la Luna. Antes que eso los títulos de las obras son aquí un indicador de un tipo de imaginación plástica que vamos a observar en cuatro movimientos: 1. movimientos de yuxtaposición (parathesis) o sobre los jardineros nocturnos; 2. mixtura total (krasis) o sobre el nacimiento de los operadores fungi; 3. Fusión (sugchysis) o agujeros temporales; 4. Micelios apretujados (barroco pop).

1. Los jardineros nocturnos: movimientos de yuxtaposición (parathesis)

Voy a encenderme, sobre los cerros

Voy a encenderme hoy, a reverdecer

Toch (2018)

Es una peste que se esparce, invadiendo árboles, plantas, suelos. Implacable, silenciosa, invisible, es una “podredumbre oculta” (Labatut, 2020:199) que se reproduce en el bosque. ¿Cómo avanza esa masa informe que lentamente se apodera de todo, escondida de los ojos del mundo?

Así lo figura Lezama. *El sueño de Endimión I* es un monotipo que sitúa un cuerpo feminizado de ascendencia indígena mirando en sentido frontal y cuyo fluir procede por elasticidad ascendente. Ubicado en un claroscuro del bosque, el cuerpo figural de este fungie se compone de contornos azulados y una fuerza centrífuga que se abre lugar en el suelo, pero en dirección vertical coronado por la gorra rojiza del hongo. *El sueño de Endimión II*, por su parte, es también un monotipo pintado en óleo sobre líneo que parece rodear un cuerpo feminizado indígena pero esta vez el cuerpo está extendido y de espaldas alargadas en sentido curvilíneo. Este segundo fungie emite una luz de contorno amarillento y el sombrero del hongo, que corona el cuadro en el extremo superior, coincide con la cabeza antropomorfa que apenas sobresale de la seta.

En el campo de lo visible y lo visualizable nos encontramos con paisajes alucinados, míticos y algo lisérgicos que componen escenas de algo así como una ocultación revelada en la intimidad del ecosistema. Son hongos en lo oscuro del bosque que se abren paso. Avanzan en el espacio abonando el ecosistema con un exceso de nutrientes. Los hongos son un taxón simbiote que abre campos y zonas de entorno próximo.

Son hongos o son la escenificación de un tipo de fuerza maquínica viva. Son un tipo de objeto-órgano viviente impulsado por un mecanismo de consistencia interna. Decíamos escenificación y no representación porque su mecánica interna consiste en una fábrica de producción, es decir, toda su existencia es un incesante proceso maquínico de producción. O en otros términos, su funcionamiento presenta la reconversión de energía y de estados de la materia, son descomponedores primarios de la materia muerta de plantas y de animales (ciclos biogeoquímicos), ese ir y venir entre el mundo de los vivos y de los muertos. Su tarea biótica -si acaso la hubiera- no consiste en el reciclaje reproductivo de desechos (fig. triangular cerrada sobre sí), al modo de un circuito reiterativo de elementos -orgánicos e inorgánicos, edípicos paternos o de linajes familiares- sino en una serie de dispositivos (*agencement*) y de procedimientos de acoplamiento ulteriores: conexión, corte y circulación de flujos, ensamblaje de partículas, cápsulas de ondas, sustancias fragmentarias y heterogéneas.

Lo que se deja ver en esta serie son hongos osciladores y reconectores de energía. Pero ¿qué energía contienen? ¿Qué energía liberan y cuanta procesan? Los hongos de Lezama se estiran, unos flotan, otros levitan y los demás permanecen suspendidos en un aura que se torna expansiva. Y son estos mismos los que mantienen una actividad en orden ascendente que se propagan por el éter luminífero. [En este punto, conviene revisar la composición pictórica de *El sueño de Endimión I* y *El sueño de Endimión II*].

Las escenas de Lezama no describen hongos regulares, pero si describen imágenes corpóreas enrarecidas y de contornos borrosos. Estos fotones, destellos lumínicos que desbordan los cuerpos, no son más que energía concentrada que fluye en los hongos y que es conducida en vectores de luz (en sentido curvilíneo ascendente). Son estos cuerpos los que poseen porciones y filamentos, una reproductiva y otra vegetativa, un conjunto de hifas microscópicas -divididas por tabiques- y un conjunto mayor que conforma el micelio.

Los hongos son líneas espectrales y dispositivos, huellas de una presencia fantasmal cuya naturaleza es igualmente dual y antagonica. Los fenómenos de fungie pertenecen a dos campos superpuestos: los átomos y partículas de la materia sólida y a las ondas incorpóreas que contienen partículas de energía. Una partícula de materia existe en un espacio determinado y ocupa un solo lugar en el mundo, su masa está concentrada -se la puede observar y saber dónde está en un punto específico-. Las ondas por el contrario son extensiones a lo largo de una superficie, como tal, existen en múltiples posiciones al mismo tiempo. Como onda y partícula, entonces, el operador fungus habita dos regímenes y tiene identidades opuestas, expresa las propiedades contradictorias de lo continuo y lo disperso,

lo separado y lo individual. La materia fungie está hecha de ondas, lo uno y lo otro no se excluye, sino que se superponen coincidentemente.

Pero si esto es cierto, dada su naturaleza oscilante y la enorme variedad de funciones superpuestas, ¿qué operación logra describir al objeto fungus, a un mismo objeto micótico o cada función? ¿cada estado y cada escala (onda y partícula, lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inerte) representa un mundo posible? La respuesta es, de nuevo, expansiva, el fungie pertenece a una onda hecha de probabilidades -una distribución por *densité de présence*-, lo que, es decir, es una partícula confinada en un punto y es, simultáneamente, una ola extendida a lo largo del tiempo y el espacio.

En este punto lo que se indica es la problematicidad inherente a la descripción del taxón fungie. ¿Cómo describir la operación y el objeto hongo? Estos no tienen una identidad definida, sino que habitan un espacio de posibilidades. Un hongo no existe en un solo lugar sino en muchos. No posee una velocidad sino múltiples. Ciertas propiedades del objeto (como su posición y su cantidad de movimiento, la disipación de micelio en un entorno determinado) existen de forma pareada (en dos elementos unidos).

De allí que lo propio del taxón fungus sea su constitutiva movilidad taxonómica. Por mucho que se escrutan los fundamentos que constituyen la taxonomía biológica, si pertenece o no al filo de lo vegetal o al grupo de organismos de los *Metazoos* o *Metazoa*, el fungie desarregla las clasificaciones y jerarquías epistemológicas. Su establecimiento dentro de la historia natural logró desbordar los cánones de la morfología y la fisiología tradicional (nomenclatura binominal y un tipo de descripción formal que le sobrevivió desde el siglo XVIII y durante el siglo XIX) hasta los estudios en biología molecular que descifraron sus compuestos genéticos arrojando otro número de divisiones determinadas.

De acuerdo a cómo se lo clasifique, su pertenencia o exclusión, estos viven en un mundo de potencialidades, no son cosas sino operadores de posibilidades. Medido como *animalia* (en su vector de onda) aparece como tal, medido como vegetal (en su vector de partícula) toma esa otra forma. Algo permanece borroso, indeterminado e incierto. Cuanto más se pretende aprehenderlo más elusivo se torna y esto sucede a toda escala ya sea macroscópica (en consideración de cuerpos, especies y poblaciones) o en una partícula microscópica de filamentos indetectables.

El hongo no es tanto un objeto discreto, con determinadas propiedades intrínsecas tales como las paredes celulares compuesta por quitina o la nutrición heterótrofa sino más bien un operador, esto es, un mecanismo de conducción-corte de flujos y una lógica de procesamiento por *osmotrofia* a través de la composición, deformación, deglución: lo que realizan es una digestión externa secretando enzimas y que luego van absorber a las moléculas disueltas resultantes de la digestión.

Decíamos, el hongo no es un objeto discreto, no es tampoco un espacio, una función, o un ente sincreto. No podemos conocer, al mismo tiempo, dónde está y cómo se mueve,

tampoco podemos predecir el camino exacto que seguirá de un punto a otro o determinar si está adaptado a un medio o no, es decir, la profusión de micelios, la expansión infinita de sus esporas o su capacidad de polinización indeterminada sino solo sus múltiples caminos posibles. No hay causas y efectos, organismos adaptados y entornos adaptativos en la operación *animalia* de los fungus sino un abanico de probabilidades expansivas, extrañas y maleables.



El sueño de Endimión I (2016)



El sueño de Endimión II (2016)

2. El nacimiento de los operadores fungi: mixtura total (*krasis*)

Los monotipos restantes son tres ejemplares que forman parte de la muestra «Dispositivos». En esa muestra, según anotamos previamente, toda la naturaleza parece obedecer a un conjunto de reglas y normativas de procedencia. ¿Y sobre esta codificación es posible incluir a los hongos como operadores de sentido y como un conjunto de reglas o mecanismos de consistencia interna? En su funcionamiento, los hongos son «cuerpos saturadores» que hacen huir al conjunto y que quiebran la estructura simbólica. Y es por ello que no se incluyen en las reglas y normativas de procedencia, la naturaleza como asimilación, homogeneización y temática (*imagen edípica de la naturaleza*), sino que estos poseen un mecanismo reglado de consistencia interna que introduce una línea heterogénea en posición de ruptura y desfase.

En el óleo *Aparición* (2015) un hongo de sombrero rojo (del tipo *Basidiomycota*) se

alza del suelo levitando a poca distancia del suelo. Este monotipo escenifica un tipo de corporalidad feminizada (tan anónima como impersonal) que se abre lugar en la oscuridad de los pastizales. En *Aguacero* (2016) vemos tres cuerpos que iluminan la oscuridad de un paisaje rocoso y de trasfondo la fumarola del volcán. En este óleo se despliega también un bebé sostenido en brazos por una figura hongo que dispuesta de frente deja entrever el crecimiento de otros tantos fungus diminutos en distintas partes de su cuerpo.

El tercer y último monotipo es *La joya/abrevadero* (2015) que se compone de actantes y diversos elementos organizados en un tipo de escena tan mítica como alucinada. Hongos que levitan, una vez más, cuerpos que yacen en el suelo adormecidos o floreciendo indistintamente, animales, seres mitológicos y árboles antropomórficos y en el centro del cuadro, una mujer indígena sostiene un bebé en pose de bautismo o sacrificio ritual. En la superposición barroca y pop del óleo, organizada en torno a un claroscuro en mitad del bosque, lo que se logra intuir es el proceso de engendramiento autónomo de los vivientes.

Entendemos a los operadores-hongo como mecanismos de *poiesis*, engranajes que catalizan y reconcilian la fuerza; los mecanismos tejen diversas formas humanas y no humanas que emergen como una materialidad semiótica eucariota en el sentido que tienen un alto grado de complejidad organizacional. Los componentes –mecánicos, eléctricos, orgánicos– reúnen toda la energía que generan los residuos del mundo para devenir-fermento, para trazar y unir nuevas formas de existencia.

El operador hongo que surge con *Aparición*, *Aguacero* y *La joya/abrevadero* conceptualiza un procedimiento molecular que sostiene el mundo que habita. Es decir, el cómo se arma, cómo se tingla el entorno circundante. Los materiales sugieren la exploración de mundos ecológicos que se superponen, que se enredan, entre arquitecturas humanas y entornos bióticos. Esta ecología se manifiesta y, a su vez, es alentada para mantener las infraestructuras del mundo que se dispone en la muestra *La compañía* y la muestra *Dispositivos*. Por ello hablamos del tiempo de los hongos y la guerra del tiempo, de lo que pasa a través de ellos. Los hongos nos enseñan que los procesos vitales son más imperceptibles de lo que logra conjuntar nuestro bricolaje conceptual.

Pensamos la potencia del operador-hongo a partir de la acción de su adjetivo. Es decir, el mecanismo *dispone* energía a través de sus conjuntos. El operador-hongo conjunta energía y la despliega para generar la fluencia de materialidades. Esta energía monta, coloca e instala su brío intensivo. Situamos la complejidad de los operadores hongos a través de un proceso de nacimiento de los gérmenes y fermentos que se necesitan para territorializar un nuevo universo material, fundado sobre estéticas yuxtapuestas y energías que se reconvierten en nuevos cuerpos. Es decir, si los hongos son re-convectores de energía y dispositivos energéticos de fermento mundo: los hongos inventan un universo.

Sabemos que “la vida de cualquier ser vivo no comienza con su propio nacimiento: es mucho más antigua” (Coccia, 2021: 11). Depende de diversas materialidades superpuestas

y antagónicas. La vida de los hongos depende de los restos muertos vegetales, animales humanos y no-humanos, minerales, tierra, humedad y oxígeno.

Aparición nos sirve para trazar la composición de los operadores hongo. En el óleo observamos a un módulo, un agenciamiento corporal hongo. Una mujer-hongo luminosa que se eleva del nivel del suelo. Mientras que, en *Aguacero* aparecen a lo lejos, igualmente sobre el aire, dos cuerpos-hongos, uno cerca de un volcán humeante y el otro sobre los árboles. Al centro se encuentra una mujer-hongo sosteniendo un bebé hongo del cual salen, en sus pequeñas extremidades, un conjunto de protuberancias fungi.

Decimos que estas obras plásticas funcionan para ir hilvanando el mecanismo de los operadores porque ambas muestran cómo, en principio, irradian energía. La pliegan y la despliegan. Pero no solamente funcionan en tanto conectores sino que particularmente en *Aguacero*, el bebé-hongo es una muestra pictórica del nacimiento y la extensión de las moléculas del fungi. *Aguacero* y *Aparición* son un ejemplo de *simbiosis*. Zona de contacto entre organismos, la simbiosis es un tipo de relacionalidad asociativa que se predica de la vida en común y del contacto físico de organismos de especies diferentes, los simbioses se tocan el uno al otro, o incluso el uno dentro del otro, en el mismo lugar y al mismo tiempo. Lynn Margulis (2015:15) apunta que la simbiosis permanente de larga duración es, precisamente, el origen evolutivo de nuevos tejidos, órganos, organismos y especies, y da paso a entidades más grandes y complejas. La simbiosis es, desde el inicio, *simpoiesis* porque es producción creativa, las nuevas especies se forman a partir de fusiones e incorporaciones simbióticas entre miembros de las antiguas especies que da lugar a mutaciones genéticas y variaciones significativas, esto es, una “fuente de novedad evolutiva” escribe Margulis (2015: 16).

En «*Staying with the trouble*» Haraway (2016) sugiere un planteamiento diferente respecto a los escenarios apocalípticos que se anuncia en torno al agotamiento planetario y la crisis climática (algunas de las nomenclaturas que recibe esta zona de problematicidad se denominan capitaloceno, antropoceno y plantacioceno). Respecto a lo anterior, continuar la vida sería, para la pensadora feminista, un nuevo encuentro con las alianzas que forzosamente tendríamos que sostener. Un punto de agitación, de exploración y de parentescos con otros seres: plantas, animales, bacterias, hongos. Es decir, un procedimiento de hacer producir en conjunto, modos de parentescos y de relacionalidad íntima, nudos simpoéticos entre organismos diferentes. Ese hacer producir es un movimiento propio de los operadores hongo ya que se vincula con una forma de precipitar devenires colectivos.

Por eso en *Aguacero* y *Aparición* los mecanismos de elaboración actúan por *simpoiesis* ya que ensamblan y distribuyen energía para un hacer y un producir comunitario e inesperado. Los óleos muestran cómo la energía “se digiere y se asimila parcialmente, estableciendo arreglos simpoiéticos conocidos como células, organismos y ensamblajes ecológicos” (Haraway, 2019: 100). La alternativa que se despliega en el operador es, a saber, un tipo de colaboración asociativa a través de una multitud de cuerpos heterocigotos que

extienden la energía vital de la tierra y la formulan para hacerse a ellos y a otros.

Recapitulemos. Siguiendo la lectura digestiva de E. Coccia (2021) consideramos que toda la identidad de la materia se limita a través de la fórmula de la metamorfosis y la continuidad. Es decir, a raíz de la energía de todas las materias que anuncian y preceden, que dan paso a la identidad vital de otras múltiples materias de las cuales se nutren. La hipótesis desanuda que lo vivo es siempre definido por lo no-vivo. Como un modificador de materia, el fungus no construye capacidades a través de la lógica acumulativa de la suma o la resta, la conjugación de los flujos o ni siquiera la polarización de elementos contradictorios. El proceso de producción micótica es un tipo de gasto o consumo suntuario que no se inscriben en la esfera de lo útil, la ganancia y lo productivo. En efecto, lo que hacen es transformar la materia fuente de un lado al otro del espectro entre lo vivo y lo muerto, lo inerte y lo orgánico, lo líquido, lo gaseoso, lo plasmático y lo sólido. Y poseen, asimismo, la capacidad de agregación físico-química en relación a las fuerzas de unión de las partículas y en relación también con la variación de la entalpía (el flujo de energía térmica y la cantidad de energía que un sistema intercambia con su entorno).

Esta hipótesis se refuerza sagazmente por la teoría evolutiva darwiniana. En *El origen de las especies* Darwin planteaba su teoría de la «descendencia con modificación». Una teoría que defendía, a través de varios ejemplos geográficos, un planteamiento en el que las especies orgánicas transmutan a lo largo de cierto período de tiempo como nuevas materialidades compartiendo, a saber, algún ancestro en común. Ese mecanismo, bien sabido por todos, es llamado selección natural:

Según la teoría de la descendencia con modificación, queda inmediatamente explicada la gran ley de la sucesión, muy persistentemente, pero no inmutable, de los mismos tipos en las mismas zonas, pues los habitantes de cada parte del mundo tenderán evidentemente a dejar en aquella parte, durante los períodos siguientes, descendientes muy semejantes, aunque en algún grado modificados. Si los habitantes de un continente definieron en un tiempo mucho de los de otro continente, sus descendientes modificados diferirán todavía casi del mismo modo y en el mismo grado; pero, después de transcurrir muchísimo tiempo y después de grandes cambios geográficos que permitan mucha emigración recíproca, los más débiles cederán su puesto a las formas predominantes, y no habrá nada inmutable en la distribución de los seres orgánicos (Darwin, 355).

La teoría evolutiva darwiniana funciona aquí como una rejilla precedente de lo que significa el nacimiento de lo orgánico, de lo vivo. Compartimos una estructura molecular significativa con todo ser-en-el-mundo que no se reduce a la evolución en los términos de Darwin sino sobre algo un poco más complejo; el nacimiento de los organismos, específicamente los fungus, dependen de la materia inerte, muerta, inhabilitada del mundo que lo verá nacer. Los operadores fungus transforman la materia fuente de un lado al otro del espectro entre lo vivo y lo muerto, decíamos, este es el compostaje de la materia, la

metamorfosis del ser-en-el-mundo.

El paisaje que se formula en la muestra «Dispositivos» de Lezama reafirma ese carácter intensivo que necesita la vida para desplegarse de la materia que le dio nacimiento. Los hongos muestran un ejercicio de los muchos que existen sobre la irreductibilidad de formas que pasan por la multiplicidad. Al igual que Coccia pensamos que la metamorfosis define a todo lo vivo/viviente como una pluralidad de formas “pero ninguna de ellas existe realmente de manera autónoma, separada, ya que la forma se define en continuidad inmediata con una infinidad de otras, que están antes y después de ella” (2021: 17).



La Joya/abrevadero (2015)

3. Agujeros temporales o fusión (*sugchysis*)

Lo que nos reúne con mayor entusiasmo para hablar de la temporalidad fungi es *La joya/abrevadero* como procedimiento que se despliega a toda la serie de óleos que abordamos, porque podemos advertir cómo las luces se mezclan en un hábitat boscoso. Es decir, que no solamente los hongos se mueven en terrenos donde la oscuridad prima, sino que sus movimientos de fermentación fungi son aún más complejos de lo que explicamos. Volviendo a *La joya*, en el centro del óleo encontramos a una mujer sentada que carga un

bebé mientras que de ambos cuerpos emanan electricidad, luz intensiva que se asemeja a las pinturas del siglo XIX sobre apariciones de vírgenes y de santos. Una luz energía creativa. Alrededor de la madre y del hijo yacen cuerpos: varones-ciervos, varones-árbol y mujer-árbol, felinos y caninos. Un poco atrás se ve una manada de ciervos expectantes a la composición escénica.

Los operadores hongo de La joya se encuentran conectados por cables que rama que los acoplan con toda la vida del bosque y de su tierra. Esas múltiples ramificaciones que se extienden en la obra como cables que rama nos arrojan directamente a un procedimiento micelar en el que todo el fermento mundo de los hongos se encuentra ensamblado por esa energía en interconexión e intercomunicación. Es de tal forma que el micelio se despliega como una red rizomática, una estructura multiforme que avanza conectando todo a su paso. En este sentido, los micelios son localizaciones del tipo mapa o cartografía que conducen a la asociación y multiplicación de flujos de energía.

La joya es un ensamblaje ecológico complejo. De ellos emerge una energía eléctrica parecida a la de la madre y su hijo, igual que la red del micelio que se interconecta con la asimilación de nutrientes y composición de tejido subterráneo. Como su nombre lo indica, la pieza deviene abrevadero [una meseta, un islote, un oasis o un humedal que se abre lugar en un continuum desértico]. El paraje abreva, humedece, riega y moja de energía. El lugar se asimila a un recipiente donde viene a beber el ganado presente. Sabemos que el uso de los abrevaderos en nuestra modernidad es, en su gran mayoría, artificial. Pero La joya concibe un utensilio como aquellos previos a su industrialización, incluso diríamos primitivo. El abrevadero aprovecha todas sus vías perceptibles. La madera, la humedad de la tierra, la energía de los dispositivos hongo creando una estructura natural de cuerpos comunicándose entre sí. Este abrevadero no está empotrado, ni empedrado, ni cerrado. Permanece abierto y conduce energía. El abrevadero es construido por los operadores hongo para crear energía, para crear un futuro posible sobre el cual ensamblar las redes y los cables que disponen energía vital intensiva.

Siguiendo la fuerza creativa de los hongos, nos parece que este reino coloca algunos apóstrofes, tachaduras y límites a la narración y a la formación de mundos. Expande los umbrales de la multitud, de las potencias y de los futuros comunes. Los operadores hongos son estéticos e igualmente poéticos. Sin embargo, la temporalidad de los hongos trabaja sobre esas materialidades inertes o con velocidades en putrefacción. Para direccionar esa energía y ponerla, transformarla, en movimiento.

Parece que el arte plástico, el arte vivo, todo aquello que no deja de ser atrapado en su concepción se mueve e intercepta con la comunidad de hongos. Si entendimos bien, la futurabilidad se pliega sobre la necesidad de pensar la potencia, circunscribir el poder y abrir las posibilidades –al menos en la concepción que despunta Bifo Berardi (2017)-. Esa conjunción, entonces, enuncia la aceleración, lo indecible, la experimentación: lo inconcebible. El tiempo de los hongos y la guerra del tiempo recita que no hay futuro sin

todos ellos. La mirada de los hongos es anticipatoria y ensambla todo tipo de conjuraciones sobre los límites de la futurabilidad que se desea habitar, expandir, inventar. Los hongos reúnen líneas de pensamiento temporal y antes que pensar en el agotamiento del mundo, crean nuevas políticas alrededor del deseo de germen-fermento-mundo. En efecto, cada cuerpo hongo, “por pequeño que sea contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por diferentes flujos y ondas” (Deleuze, 1989:13). Al ser minúsculo en figuración, el hongo, se multiplica mediante otras formas, mediante otras líneas y logra conectar con otro tipo de materialidades que le son ajenas y que suponen otros procesos de temporalidad vital.

Sobre este movimiento temporal de los hongos (o valdría decir de su producción de tiempo) nos permite dilatar las dimensiones de lo que entendemos como un «retrofuturismo» en las obras plásticas *El sueño de Endimión I y II*, *Aparición*, *Aguacero* y *La joya/abrevadero*. Decimos retrofuturismo para indicar una idea temporalidad agujereada respecto a una normativa temporal legitimada, esto es, la naturaleza es un marcador de crononormatividad (Freeman, 2010; Solana, 2016) por la estabilidad y homogeneidad temporal que presupone. La superposición exterioriza, como ya lo hemos dicho antes, una respuesta temporal de los hongos ante el proceso científico y civilizatorio en conjunción al retorno del pasado náhuatl, una cosmogonía y cosmopolíticas como un tiempo que nunca se fue, indica un tiempo virtual que se actualiza en los movimientos agujereados del hongo. Esta composición tiene como carácter un doble filamento. Primeramente, entendemos a los hongos como un pensamiento del tiempo y, secundariamente, asimilamos su crononormatividad (Freeman, 2010; Solana, 2016) como imagen de la naturaleza.

La imagen es significativa: la naturaleza se conserva como un cuerpo estable, una reunión orgánica e inorgánica de objetos cuya anatomía y fisiología serán como la reunión de los estilos artísticos y su ley biológica de funcionamiento, es decir, de evolución. La naturaleza existe a partir del supuesto de que sus pasados, presentes y futuros están conectados por una cierta continuidad y estabilidad proyectiva. Relato hegemónico sobre la organización del tiempo: la naturaleza posee una historia hecha de ciclos reiterativos y estacionales. Se trata, en otros términos, de formas normativas de sentir, valorar, ordenar o experimentar el tiempo de la naturaleza. O en otras coordenadas, el entorno natural posee una historia tan extensa y de una duración tan larga como vasta que se torna tan lenta como para ser atemporal. Historia que se distiende en una escala geológica, por convenciones se denominan en términos de época, edad o períodos, eones Proterozoico, Arcaico, Hadeico y Holoceno, y que se cuantifica, asimismo, en millones, miles o cientos de años. ¿Qué concepción del tiempo y que valor de la temporalidad se predica sobre lo natural? Seamos más específicos aún, ¿Qué concepción de la historia de la naturaleza y de los modos de ordenar la temporalidad de la naturaleza es posible a partir de los dispositivos fungie?

Hablamos, entonces, de dos tiempos que se bifurcan y que se entrelazan pero que se mueven a diferentes escalas y velocidades. El tiempo del hongo no es el tiempo constante

y estable de la naturaleza y, sin embargo, el hongo exhala vida en toda la materia. Es decir, la idea de que la naturaleza se encuentra normada sobre ciclos, procesos y movimientos respecto a una idea estable de entorno ecológico. Sobre esta idea los hongos agujerean de formas silenciosas el tiempo de la ecología y dan otra intensidad temporal. Si los hongos agujeran el suelo, la corteza, la tierra es porque tratan de hacerse espacio, producir agujeros entre lo que (a una escala) parece armónicamente ensamblado.

Este tipo de movimiento, por agujereo y ahuecamiento, actualiza la temporalidad del micelio. No es un tiempo que se acopla sino, por el contrario, es un tiempo que se torna inmanente. La imagen hongo que se captura en estas series plásticas de Lezama nos recuerdan que el hongo es un montaje de tiempo. Y al ser un operador de montaje, el hongo como fuerza centrípeta desarregla todo a su paso, dando un nuevo orden: su proceder temporal es el arreglo y desarreglo constante. Dicho lo anterior, pareciera que el movimiento temporal al que apuntan los hongos es de una textura ambigua. Necesitan todo el momento del pasado y del presente, cada moho que se alza sobre los árboles, cada brote de desecho que se enraíza en el suelo funciona como catalizador de energía temporal. Es decir, como materia con la que trabaja el micelio para producir series y bloques de retrofuturismo fungie.

En los hongos encontramos todo el tiempo del mundo sucediendo a su propio tempo, a su propio ritmo. Por supuesto, “no sólo coexisten el pasado con el presente que ha sido, sino que, además, como se conserva en sí (mientras que el presente sucede) es el pasado en su totalidad, el pasado integral, todo nuestro pasado coexiste con cada presente” (Deleuze, 1987: 60). El pasado y el presente sirven de fundamento al transcurrir del tiempo de los hongos. Este procedimiento, es de una sutileza bergsoniana en tanto que el tiempo y la duración de los hongos no se definen por la sucesión sino por la coexistencia. No hay más que tiempos heterogéneos y encriptados en un flujo temporal, así se reúnen aquellos flujos actuales que agujerean el tiempo virtual de aparición. Tal como lo indica Deleuze siguiendo a Bergson: “no sólo las multiplicidades virtuales implican un solo tiempo, sino que además la duración como multiplicidad virtual es ese Tiempo único y el mismo” (Deleuze, 1987: 86). La multiplicación de los hongos indica una proliferación de tiempos (Kairós) que escapan a la idea de un tiempo de la naturaleza (Cronos). Los hongos logran interferir la lógica de la temporalidad estable que se ensancha por toda la concepción de la naturaleza evolutiva. En este sentido, la temporalidad de los hongos provoca roturas, tanto en la periodización cronológica como en la materia terrestre, el suelo y el subsuelo, a la idea del tiempo finito, ordenado y cíclico.

La razón de su virtualidad se encuentra concatenada a la idea de que los hongos se multiplican, como ya hemos dicho, pero no acaba allí, sino que a saber de su multiplicidad pueden generar dobleces y doblamientos temporales. Nos explicamos, el mecanismo de la virtualidad indica que todo objeto se excede a sí mismo, por eso –tal como lo indica Deleuze (2002) en Diferencia y repetición– todo objeto es doble. Al ser doble el objeto se

desdobra entre lo virtual y lo actual: entre potencialidades, figuras formas: la actualidad del hongo explora el presente y es empírica (el hongo existe y es extendido en tiempo y espacio), mientras que la virtualidad del hongo explica, siempre en un carácter oscuro, la conmoción de potencialidades, cuyas variaciones actúan en composición con otras materialidades estallando sus acontecimientos, alentando sus mutaciones. Es virtual porque no es visible, se mueve bajo otras lógicas de acción, tiene otros cometidos y, por lo mismo, otros fines.

Los hongos presentan una pluralidad de tiempos. Entonces, los procesos de distensión y de contracción respecto al tiempo de los hongos se replican en la existencia siempre extendida de duración de la materia múltiple. Así, el hongo necesita hacerse un hueco en el suelo y solamente puede producirse a partir de otras materias y otros elementos que lo conforman, por eso su tiempo es en estribos, invierte su relación de dependencia con el movimiento. Dependencia de cuerpos en putrefacción por los cuales despliega sus filamentos.

Dicho lo anterior, el micelio que exploramos al principio del apartado bajo la forma de cables-rama en los oleos de Lezama procede por reterritorialización horizontal. Si los hongos suponen un tiempo dentro de una temporalidad extendida entendemos que esa lógica de tiempo indica una duración, contracción y tensión diferida. Los hongos agujerean mientras producen una duración de tiempo distinta. La figura altamente seductora de los cables-rama se conectan entre los árboles y su corteza, se alinean a cuerpos animales y a los cuerpos de los hongos. Mantienen conectada toda una lógica de la temporalidad a la vez que los cables-ramas atraviesan la tierra y buscan nutrientes para la sobrevivencia del micelio como mapa de todos los hongos que se conectan a él.

Las puntas exploradoras del micelio, aquellas que se encargan de buscar los nutrientes, almacenan información en la red. Esto supone que, si un hongo se corta o se arranca de la red, aparecen nuevos filamentos en otras direcciones. Es decir, se conectan de otras maneras posibles. Las puntas del micelio circulan información a toda la red estructurada y compleja de comportamiento. [Una figura en sintonía interespecie es aquí la orden de moluscos cefalópodos octopodiformes más conocida como la red tentacular del pulpo, *Octopus vulgaris*]. El micelio es una entidad propia de respuesta, cada elemento que lo compone: hongo o hifa son cuerpos separados que se organizan, se fusionan y se enredan. Las plantas canalizan toda la información química del aire y lo transmite al hongo, mientras que los micelios emiten señales igual que las plantas desde el recóndito subsuelo.

Como lo venimos diciendo, estas formas de ramas-cables son difíciles de no asociar con los procesos de mielinización y sinapsis del cerebro, de los procesos de memoria humana y animal. Aunque por dobleces de reverso y anverso, el cerebro animal humano es aquí fungiforme. Si la sinapsis requiere energía eléctrica, los hongos y sus ramas-cables hacen surgir toda la iluminación necesaria que el micelio produce y recolecta. Así, la visión distendida de Lezama indica en el micelio una memoria material alterada. Los hongos se ramifican, hacen prolongar su tiempo por ramas-cables, se conectan con todo el tejido micelar y se nutren por ello, viven por todo su rizoma.



Aparición (2015)



Aguacero (2015)

4. Tapiz apretujado: Micelios barrocos

En su trama: el panorama de un conjunto profuso de hongos, guiados por la indeterminación no sólo de esa zona de figuración corporal a través de escenificaciones sino de la fluidez barroca en tonos pop, cromatismos y superposiciones de micelios que habitan las obras fungie de Lezama. Una mixtura entre lo arcaico náhuatl y lo moderno industrial -dos regímenes de signos que se devoran y copulan incansablemente en los cuadros-, con incrustaciones de mitos y rituales tecnonaturales que disipan las clasificaciones simplistas.

Y en su forma: una malla simbiótica y una red subterránea, la energía que atraviesa los cuerpos fungies y las setas humanas expone una recurrencia en la obra de Lezama. Un primer acercamiento se produce en la conexión de dos formas relativamente independientes, la forma del contenido y la forma de la expresión que se juntan. Desde el punto de vista de la trama y en su forma, lo que insiste es una presuposición recíproca entre el contenido expresivo y la forma temática, el cromatismo barroco pop y la mecánica de los micelios tienden a coincidir en una misma unidad formal.

El micelio, anota Sheldrake (2020), es el tejido que sostiene unificado gran parte del mundo. Aquellos filamentos que se ordenan, que enhebran el suelo, en los cuerpos con vida y los que se encuentran en descomposición (animales, vegetales) componen la malla micelar. Es así que cada punta del micelio es de un matiz en exploración ya que busca agua y nutrientes, se extiende, absorbe y comunica a toda la red. El micelio es una red rizomática, una malla simbiótica y un tipo de telaraña vegetal que procede por

articulación y por ramificación. Los micelios son mapas cartográficos, conjugación y disociación de flujos. Tallos y pliegues, la manera en que un segmento se agrega a otro o nace del otro. Pliegues y filamentos, los micelios fungie son conectores que no dejan de poner un segmento junto a otro. Un bucle, un remolino y una recodificación, un elemento (actante o agente) en contacto con otro, contiguo uno con otro, actuando pedazo por pedazo para establecer o conservar el enlace.

Sobre la extensión de la malla micelar, los filamentos se ramifican y divergen en todas direcciones. El micelio es un proceso, una zona de intensidad, de gradientes y de flujos, pero no una estructura o génesis porque se opone a los estratos de organización y la organización en organismos (nomenclaturas zoológicas, taxones etológicos, especies o reinos biológicos). Sobre los bordes se despliega, efecto de anchura y superficie sin espesor aparente. El micelio avanza por movimientos laterales de extensión, de tal modo que la superficie exterior está en continuidad con la superficie interna. La malla rizomórfica del micelio no es simplemente la base sobre la que se fundan los cuerpos superiores de los hongos (estas son las setas sombreros o los cuerpos fructíferos visibles) sino un complejo ecosistema de interconexión de diversos elementos que permite la producción y la circulación de energía.

Los hongos de Lezama siguen el recorrido del barroco. Actúan como el gramaje de la composta, los hongos en las series que nos interesan muestran un pensamiento del micelio en tanto praxis rizomática en movimiento (ver *Rizoma de micelio* por Richard Giblett). Barroco es la execración de líneas y líneas que conjuntan, que arman, que se desplazan, que integran y desintegran. En tanto superficies onduladas y movimientos elípticos, el barroco acciona esa exageración de ornamentación (Santucci, 2020). El barroco anuncia la acumulación excesiva y el exceso de superposición de líneas y movimientos ornamentales, de columnas retorcidas, figuras en comunión entre flores y fauna. El barroco es, entonces, la forma expresiva de la extensión y el contenido formal de la composición micelar.

La historia del arte indica que la gestación del barroco transcurre desde el siglo XVII al XVIII en Italia y difundido por Europa. Usualmente se relaciona al barroco con disputas arquitectónicas religiosas de la época, principalmente por el protestantismo que maquetaba la creación de edificios sobrios y carentes de ornamentación, mientras que la iglesia católica explotó esa decoración abigarrada. Es así que el papado, como respuesta a la división generada por la reforma de Lutero, creó el movimiento conocido como la Contrarreforma. Dicho de otra manera, el barroco -como iluminación de la fe- es la figura estética de la Contrarreforma.

Nosotros, sin embargo, nos referimos a un pensamiento del barroco alejados de la concepción primigenia europea. Pensamos en latinoamérica, principalmente las iglesias poblanas en México y las iglesias limeñas en Perú. Pensamos en el sincretismo de lo divino y la ornamentación indígena (tal como se descubre en el Templo de Santa María Tonantzintla en Puebla o en la Iglesia de San Agustín en Lima). Así como el barroco remite

a este legado religioso de la Contrarreforma, de reminiscencia europea y judeocristiana, sumado a su reversión en barroco latinoamericano, por su parte, se vincula con los procesos de imposición religiosa, la colonización, el genocidio y el posterior mestizaje neolocal en Aby Yala, nuestramérica.

Así se mueve Lezama, entre la ruptura con un legado y la reconfiguración de una nueva imagen a partir de los elementos así fragmentados. De modo que no se trata del barroco americano o barroco de indias (estilo histórico específico y delimitado que admite distintos nomencladores: neobarroco, transbarroco, neobarroso) sino más bien de “las formas barrocas de ciertas prácticas contemporáneas, y más en general se perfila la reflexión de una *actitud barroca*” (García, 2011: 22).

En el pintor mexicano los códigos barrocos se vinculan a un tipo de *memoria alterada*. Un barroco sin teología, un rasgo estilístico que procede sin religiosidad pero que remite además a un nervio politizante en la obra de Lezama, una *actitud barroca* laica que se despliega a través de elementos, formas expresivas y temáticas, cromatismos, de una estilística pop. Los cuerpos fungie son racializados y feminizados en los cuadros de Lezama, o más bien, están atravesados por esas marcaciones hacia una zona andrógina cuir e impersonal porque cargan con un tipo de identificación borrosa. La carga histórica del barroco en el pintor mexicano supone a su modo la larga historia de las opresiones, lo náhuatl indígena y los procesos de colonización modernizantes, opresión es aquí lo irresuelto y lo solapado, aquello que presiona la superficie de lo pictórico y es aquello que hace mella en las composiciones.

Las composiciones pictóricas son de un estilo pop porque se recurre a la gráfica, las imágenes planas y a la pintura indistintamente, esa zona pop del mexicano se conjuga a partir del registro de referencias históricas de la cultura de masas (resuenan las historietas gráficas, los anuncios publicitarios, los cómics y dibujos de ilustración). Ese es el barroco de Daniel Lezama, un barroco pop que se torna un tipo de micelio maleable, las formas y los movimientos, las referencias históricas cruzadas y las combinaciones, los medios y los espacios. Un tipo de micelio plástico que funciona por capacidades incorporativas y conexión rizomática y sobre la base de la potencia transfiguradora de la asimilación de otras culturas, del solapamiento heterogéneo y la unidad de multiplicidades. Esta diferencia en unidad (digamos la simbiosis de heterogéneos por barroquismo o por micelios) no se mide a partir de las grandes unidades taxonómicas y pictóricas que recorren la obra de Lezama (lo industrial y lo moderno, lo mítico y lo ritual arcaico, lo mestizo mexicano y lo náhuatl precolombino). Sino que es la diferencia individual lo que permite transitar las especies, las partes orgánicas y los sexos, los rituales y las capas temporales. Es en cada proceso de individuación, en cada cuerpo y corporalidad fungie dispuesta, en cada uno de los elementos.

Descomponer en sus elementos constitutivos para dar lugar a una nueva combinación y a una unidad de multiplicidades, esa *actitud barroca* que rompe los fragmentos y los unifica es un recurso estilístico, temático y pictórico de Lezama. Pero la unidad está

fundada sobre una segmentariedad de fondo, una especie de contigüidad marcada por altos, paradas, donde se amontonan las piezas, las figuras, engranajes y segmentos. Lo extraño, lo ajeno, lo diverso, es el escenario de la *actitud barroca* para la proliferación excesiva de elementos que deben ser configurados por alguna medida que pauten un compuesto posible en la búsqueda de un equilibrio en el seno de lo dispar.

El compuesto es, pues, la voz del vencido alzándose en la historia del vencedor, cuerpos fungie feminizados, indígenas nahuas, amalgamándose, contaminándolo y arruinando la pretendida eliminación de las tensiones. La tensión indica aquí la presencia de una combinatoria cultural que añade a la simple acumulación o yuxtaposición de elementos la fuerza compositiva capaz de alcanzar una unidad formal.

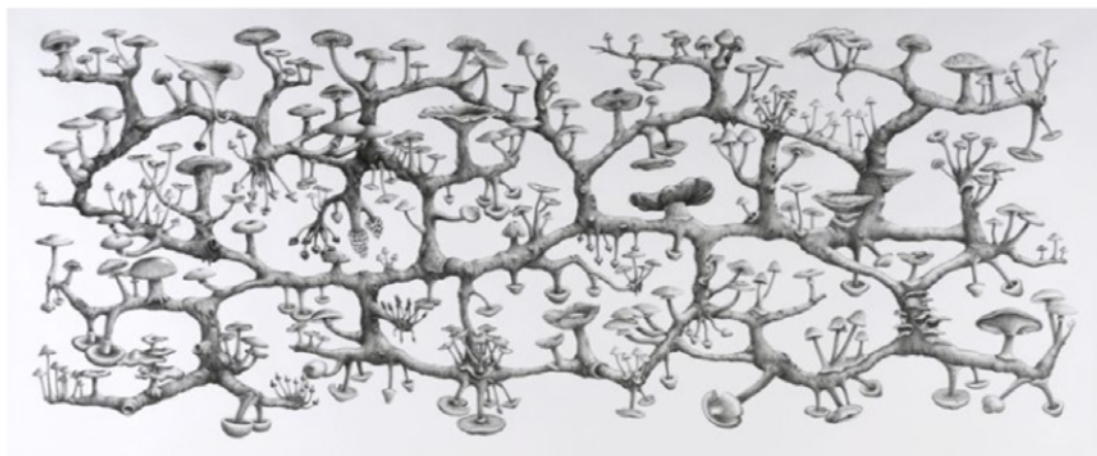
El barroco pop de Lezama no consiste en un contenido temático determinado, aunque pueda mencionarse una cantidad de ejes pictóricos en su obra: la revisión de lo nacional identitario, el mestizaje y los procesos de colonización continua, las capas de temporalidad geoterrestre, etc. El barroco de Lezama es, antes bien, un recurso formal y la forma de una expresión conjunta, una función operatoria y un rasgo temático. Su materia pictórica está hecha de conexiones superpuestas de elementos donde, de nuevo, se amontonan las piezas, figuras, temporalidades agujereadas, engranajes y segmentos en pliegues y repliegues, texturas y porosidades de muchas maneras. Pero también en líneas ascendentes y energías que atraviesan los cuerpos a través de la inclinación -una suerte de física corporal barroca que tiene por objeto la curvatura de la materia-. Y la materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre excesivamente fecunda.

Lezama realiza un montaje barroco micelar por medio del alargamiento horizontal de los suelos, el tratamiento de la materia corporal por masas o agregados, el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto. La tendencia de la materia y los destellos energéticos que la atraviesan y desbordan el espacio, una tendencia que también se concilia con lo fluido y al mismo tiempo que las setas se distribuyen en parentescos heterogéneos. En efecto, el micelio es una red rizomática, una malla simbiótica y un tipo de telaraña vegetal, pero es también un procedimiento formal, un tipo de barroquismo pop que se despliega como recurso estilístico.

Una pintura que recurre a la unión de elementos diferentes y heterogéneos, llena de vericuetos y de recovecos, una forma de la expresión que remite a la forma expresiva del contenido, la superposición de capas, cuerpos sobre cuerpos, estratos sobre estratos. Antes que nada, se trata de una hibridez ecológica, recursos estilísticos, formales y bióticos, el barroquismo pop y los micelios de los fungies, son conectores de fuerzas y texturas opuestas porque confluyen en una simbiosis heterogénea.

En cierto sentido, hay que finalizar por el comienzo, ese principio de aproximación tan particular que se experimenta a través de la exaltación del arte para pensar en ecologías políticas disímiles y periféricas. A la vez que disemina interrogantes sobre las narrativas

apocalípticas y del agotamiento *geo* alrededor de la crisis climática (Danowski & De Castro, 2019). La obra del mexicano contiene una zona de problematización sobre el tiempo, el arte y la política que presupone una tensión incandescente donde la unidad se compone de trozos rotos y fragmentarios que entran en una nueva unidad turbulenta.



Rizoma de micelio (2008) Richard Giblett. Grafito sobre papel, 120x240 cm.

Bibliografía

- Anderman, Jens. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales pesados.
- Castillo, Erik. (2017). "Lezama". En *Bastidores. Creación, diálogo, documento*. Daniel Lezama. México: Bastidores Edit.
- Coccia, Emanuele. (2021). *Metamorfosis*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus
- Coccia, Emanuele. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Trad. Gabriela Milone. Buenos Aires: Miño & Dávila Edit.
- Danowski, Déborah & De Castro Viveiros, Eduardo. (2019). *¿Hay mundo por venir?. ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, Gilles. (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. España: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles. (2017). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2008). *Kafka por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques. (1995). *Khôra*. Traducción de Diego Tatián. Córdoba: Alción Editora.
- Freeman, Elizabeth. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham & Londres: Duke University Press.

- García, Luis Ignacio. (2011). *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción*. Santiago: Universidad de Chile.
- Giraldo, Omar Felipe & Toro, Ingrid. (2020). *Afectividad ambiental. Sensibilidad, empatía, estéticas del habitar*. México: El colegio de la frontera sur, Universidad Veracruzana.
- Hernández Galván & De Mauro Rucovsky. (2021). “La germinación de un mundo, por una cosmopolítica volcánica”. En *Chuy*, revista de estudios literarios latinoamericanos. Número 10 / Julio 2021 / pp. 10 - 38, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina.
- Haraway, Donna. (2016). *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*. EUA: Duke. Versión castellana, (2020) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Labatut, Benjamin. (2021). *Un verdor terrible*. Buenos Aires: Anagrama.
- Margulis, Lynn. (2015). *Planeta simbiótico*. Santiago: Editorial Deriva.
- Sheldrake, Merlin. (2020). *La red oculta de la vida. Cómo los hongos condicionan nuestro mundo, nuestra forma de pensar y nuestro futuro*. Madrid: Planeta
- Santucci, Silvana. (2020). *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular C.C. Vigil
- Solana, Mariela. (2016). “Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer”. En *El banquete de los dioses. Revista de Filosofía y teoría política contemporáneas*. ISSN 2346-9935 – Volumen 5 N° 7.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. EUA: Princeton University Press.

MARTIN DE MAURO RUCOVSKY

Licenciado y Doctor en Filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), fue becario del CONICET (Instituto de Humanidades), miembro del Área de Feminismos, Géneros y Sexualidades (FemGes) del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Ha publicado “Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado (Madrid-Barcelona: Egales, 2016), “Metafísicas sexuales. Canibalismo y devoración de Paul B. Preciado en América Latina” en conjunto con Bryan Axt (PUCR, Brasil) [Madrid: Egales, 2021], también “Metafísicas sexuales Canibalismo e devoração de Paul B. Preciado na América Latina” (San Salvador de Bahía, Brasil: Devires Editora), “Cuerpos prescindibles. Aportes para una crítica de la razón feminicida: epistemologías críticas y movimientos sociales desde América Latina” en conjunto con Quetzali Bautista Moreno & Abel

Lozano Hernández del CAS-BUAP, México (Córdoba: Editorial UNC, 2022) y “Bios precario. Cultura y precariedad en Latinoamérica” (Madrid: Oveja Roja & Kamchatka, 2022). Ha publicado trabajos sobre teoría queer, estudios trans, estudios animales, biopolítica y precariedad en distintas revistas científicas y periodísticas que vuelven sobre esos ejes temáticos. Es feminista pro-derechos de las trabajadoras sexuales y es miembro de la Red Latinoamericana de Estudios Interdisciplinarios de Género (CIEG-Universidad de Yale-UNAM). En 2021 fue becario posdoctoral del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM, México. Fué reconocido como Investigador Nacional nivel I en Sistema Nacional de Investigadores por CONACYT, México. Actualmente es Investigador Asistente del CONICET, Argentina.

FRANCISCO HERNÁNDEZ GALVÁN

Es maestro en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Licenciado en Psicología por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente realiza una investigación doctoral sobre figuraciones de la violencia y estéticas feminizadas. Ha publicado trabajos sobre teoría queer, antropología de la sexualidad, estudios contemporáneos del afecto, estudios culturales, metodología y epistemología marica en distintas revistas científicas y periodísticas.