



ACONTECIMIENTOS CORPORALES

DESPLAZAMIENTOS EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS

SOFÍA ARÉVALO
CARLA MOTTO
JORGE SÁNCHEZ
(EDITORES)

PÓLVORA
EDITORIAL

Colección Investigación

ACONTECIMIENTOS CORPORALES

DESPLAZAMIENTOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Editoras

Sofía Arévalo

Carla Motto

Jorge Sánchez

Autores

Jorge Sánchez

Alejandra Castillo

Maritza Farías

Daniela Catrileo

Sofía Arévalo

Andrés Ajens

Valentina Bulo

Carla Motto

Valeria Radrigán

Karla Jasso

Esta publicación fue financiada por el programa “Estímulo para Proyectos Académicos de Estudiantes de Postgrado de la Universidad de Chile”, Departamento de Postgrado y Postítulo de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile, convocatoria 2018.



PÓLVORA
EDITORIAL

Editores: Lucas Sánchez (Ed.), Sofía Arévalo, Carla Motto, Jorge Sánchez

Diseño y Diagramación: Simón Murtagh Correa

Corrección de Textos: Víctor Saldaña, Gustavo Sánchez

Imagen Portada y páginas 4 y 6: © Carla Motto

ACONTECIMIENTOS CORPORALES

Desplazamientos en las prácticas artísticas

ISBN: 978-956-9441-15-8

© 2018 Pólvara Editorial

© todos los derechos reservados

Sociedad editorial La Pólvara Limitada S. A.

polvoraeditorial.cl

Santiago de Chile, Junio 2018.

ÍNDICE

5	PRESENTACIÓN
7	ACONTECIMIENTOS CORPORALES. DESPLAZAMIENTOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. UNA INTRODUCCIÓN
	I. CUERPO – ESTÉTICAS HACIA UNA RESISTENCIA
13	Jorge Sánchez. ESE NO ES MI CUERPO
19	Alejandra Castillo. ARS DISYECTA
33	Maritza Farías. EL CUERPO DE MUJER EXPUESTO
51	Daniela Catrileo. EL NACIMIENTO DEL RÍO: IÑCHE
	II. CUERPO – ESPACIOS DE INFLEXIONES LIMÍTROFES
67	Sofía Arévalo. HABITAR ESPACIOS; HABITAR CUERPOS
71	Andrés Ajens. CORPORAL, DE SUERTE
79	Valentina Buló. EL FROTE DE LAS DIFERENCIAS O EL PLACER DE LAS COSAS
	III. CUERPO – TECNOLOGÍAS EN FRONTERAS DE APROXIMACIÓN
93	Carla Motto. RADIOGRAFÍA DE CUERPOS TECNOLOGIZADOS, UN PANORAMA TEMPORAL
101	Valeria Radrigán. CYBORGS: TRANSGRESIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LA OTREDAD
115	Karla Jasso. CUERPO HÍBRIDO, SUBJETIVIDAD POST-HUMANA
128	Registro fotográfico: Performances Coloquio



PRESENTACIÓN

El presente libro, *Acontecimientos Corporales, desplazamientos en las prácticas artísticas*, se gesta a partir de la necesidad de pensar el cuerpo desde una visión múltiple y transdisciplinar (Filosofía, Teoría, Estética, Literatura, Artes Visuales, Artes Mediales, Artes Escénicas). Desde este punto de partida las investigadoras/estudiantes de Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte, Sofía Arévalo, Carla Motto y Jorge Sánchez, buscan un espacio donde sea posible presentar/reflexionar/discutir las diferentes aristas desde donde el cuerpo acontece, tanto en la esfera académica como en su desarrollo en las prácticas artísticas.

De esta forma, se materializa la búsqueda en dos instancias; el libro que aquí presentamos y un coloquio que se realizó el 8, 9 y 10 de mayo del 2018.

Invitamos a quienes deseen conocer diversas reflexiones de investigadoras/artistas tanto nacionales como internacionales que desde sus diferentes especialidades y miradas problematizan el cuerpo y nos entregan en este libro sus trabajos escriturales.

Agradecimientos

Agradecemos al fondo *Estímulo para estudiantes de postgrados de la Universidad de Chile*, al Departamento de Postgrado y Postítulo/vicerrectoría de asuntos académicos y a la Facultad de Artes, Escuela de Postgrados de la misma universidad por financiar este proyecto. Además, agradecemos el patrocinio del Centro Cultural España- Santiago, sobre todo a Natasha Pons por brindarnos su apoyo desde un comienzo. También y muy especialmente, agradecemos la colaboración de cada uno de las investigadoras/artistas que generosamente ponen a disposición sus trabajos: Alejandra Castillo, Maritza Farías, Daniela Catrileo, Valentina Bulo, Andrés Ajens, Karla Jasso y Valeria Radrigán. Así como también agradecemos la participación, en las jornadas del Coloquio, de las performances: *Meta-Morfé* protagonizada por Marcela Ceda y dirigida por Maritza Farías, y a *Nada comenzó como siempre* del Colectivo Electros. Agradecidos del apoyo y ayuda que nos brindó Marie Carlsson, Lucas Sánchez y el equipo completo de Pólvora Editorial. Por último agradecemos de manera muy especial a Miguel Ruiz, por ser parte fundamental en la realización de este proyecto desde la gestación inicial de la idea, por su respaldo y confianza.



ACONTECIMIENTOS CORPORALES DESPLAZAMIENTOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS UNA INTRODUCCIÓN

El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable.

El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo.

(Nancy, 2011, p.16)

El cuerpo, como menciona Foucault, es el lugar en donde recae en última instancia el poder, escenificado en múltiples discursividades (macro y micro) la tensión permanente entre disciplina, obediencia y resistencia. De esta manera, el cuerpo es abordado como una materialidad compleja que afecta y se ve afectado por las múltiples áreas del saber y de las prácticas sociales, ya sea oficiales o marginales, lo que redundo en que pensar el cuerpo no es solo reflexionar, sino que además actuar sobre las prácticas, efectos y formas sociales del saber/poder de una comunidad.

En el área de conocimiento referida a la estética y teoría del arte, la reflexión sobre el cuerpo es permanente y diversa, en términos generales, se podría decir que habita en un campo donde las definiciones y prácticas, se articulan directamente con la contingencia/vivencia de una gramática hegemónica impuesta sobre los cuerpos, que se contrasta con la elaboración/escenificación de cuerpos de resistencia, mediante la multiplicación significativa, lo que devela y/o acusa las lógicas que subsisten en el pacto social hegemónico.

El problema del cuerpo pensado de la forma antes dicha es clave y surge como una emergencia reflexiva en todo espacio académico/cultural. Es en esta emergencia en la que como investigadoras y/o artistas nos propusimos construir un espacio de reflexión y discusión en torno al cuerpo que denominamos: *Acontecimientos Corporales. Desplazamientos en las prácticas artísticas* que se materializa en este cuerpo escrito/visual.

Pensamos el cuerpo como un “acontecimiento corporal” destacando la idea del cuerpo como una potencialidad que difícilmente pueda ser delimitada dada su desorganicidad. El cuerpo está constantemente afectado por una multiplicidad de alteraciones posibles, permitiendo que desde su transformación, fragmentación, amplificación o ausencia corporal se pueda reflexionar en torno a su carácter politizado que se muestra/significa no solo en el pensamiento puramente teórico, sino que dialoga con rendimientos significativos de diversas formas artísticas. Acontecimiento entonces como el aparecer de la corporalidad considerando el desplazamiento continuo entre las prácticas artísticas tensionándolas en la exigencia de producir(se) nuevas experiencias.

El presente cuerpo textual está conformado por las siete reflexiones que las investigadoras/artistas nos ofrecen como punto de partida, invitándonos a pensar en el acontecimiento corporal desde una multiplicidad focal. Textos/cuerpos que fueron escritos para el coloquio de mayo. De esta manera, el ordenamiento de cada capítulo es reflejo del trabajo realizado en cada mesa del coloquio. Estas reflexiones consisten en una discusión teórico- práctica que delimita líneas fronterizas que tensionan y dan apertura al debate en torno al cuerpo. El concepto de cuerpo será el eje central, la columna que articula cada capítulo, el pie forzado para esta escritura. Se trata de tres capítulos que se entrelazan a través de este concepto, pero que al mismo tiempo se fugan, produciendo en ocasiones acercamiento, roce y multiplicidad.

El primer capítulo fue titulado ***Cuerpo – Estéticas hacia una resistencia***. Aquí se actualiza una discusión sobre el cuerpo, en tanto prácticas de resistencia frente al discurso hegemónico; se ensaya una incursión en el campo de lo político, de una política sobre o, quizás sería más preciso decir, a partir, de la corporalidad. Tres autoras: Alejandra Castillo, Maritza Farías y Daniela Catrileo, además, como reseña al capítulo, un texto escrito por Jorge Sánchez.

El segundo capítulo, ***Cuerpo – Espacios de inflexiones limítrofes***, abordará la díada territorio/espacio, las propuestas evidencian la configuración de mandatos corporales hacia cuerpos que habitan y son habitados por otros cuerpos y/o lugares específicos. En este capítulo están contenidos los textos realizados por Valentina Bulo y Andrés Ajens, que Sofía Arévalo vincula y acompaña a modo de presentación.

Finalmente, el tercer capítulo ***Cuerpo – Tecnologías en fronteras de aproximación***. Se trata de un diálogo referido a pensar los efectos y las relaciones entre tecnología y cuerpo. El abordaje supone volver operable

conceptos como descorporización, hibridación, el cuerpo virtual, análogo o ciborg, entre otros, para cuestionar así los binomios clásicos de la cultura moderna (biología/tecnología, cuerpo/mente, hombre/mujer, etc...). Este capítulo está compuesto por la escritura de Karla Jasso y Valeria Radrigán, introducidos a su vez, por Carla Motto.

Este cuerpo textual, es un entramado que invita a pensar el cuerpo en su dimensión de pliegue y doblez, rugosidad y plegado; cuidadosamente entonces, como se hace con una tela, la escritura que se encuentra aquí injerta, busca correr los límites, mover el cerco de lo que actualmente se ha ido construyendo como discurso hegemónico sobre el cuerpo, para inscribirse al mismo tiempo por fuera de lo que la mirada normativa buscaría fijar.

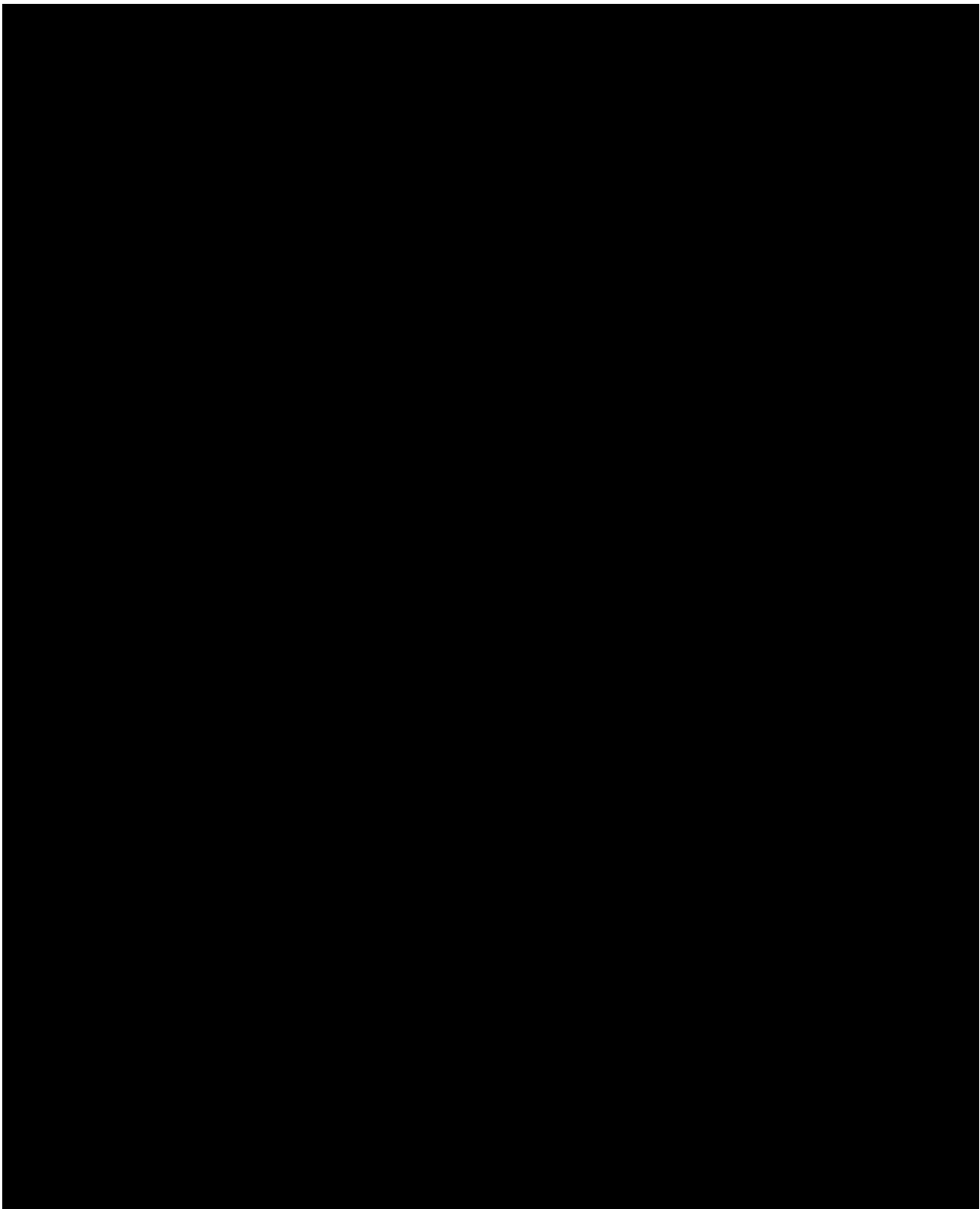
Sofía Arévalo
Carla Motto
Jorge Sánchez

Santiago, Junio de 2018



I

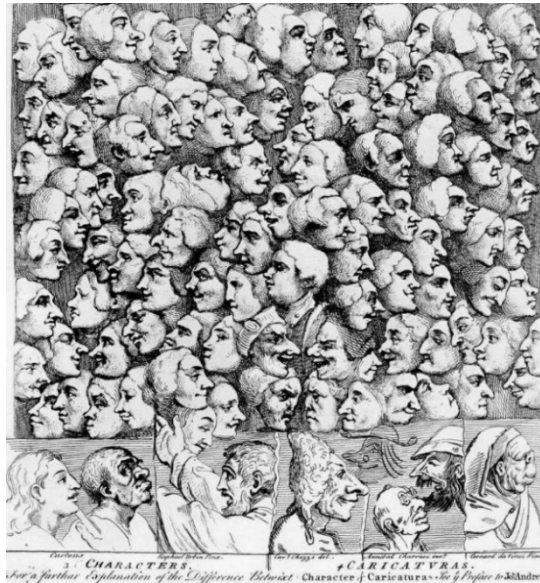
CUERPO – ESTÉTICAS HACIA UNA RESISTENCIA



ESE NO ES MI CUERPO

Jorge Sánchez

13



William Hogart, Characters Caricaturas, 1743

“Esto no es un cuerpo”, es la respuesta que imagino que daba William Hogart (1697 – 1764) al referirse a sus caricaturas. La imagen superior, creación de Hogart, refleja el choque/tránsito de un deseo de representar el cuerpo como un carácter, como una materialidad despojada de todo discurso, de todo adjetivo, de todo rol, a uno en que la máscara social lo caricaturiza, develándolo como parte de un entramado social. La confusión de rostros, el quien tiene o no una máscara, apunta a fin de cuentas a que siempre habrá máscara.

Aquello se puede anclar con la oposición que propone Cecilia Sánchez (2005), entre la corporalidad y el cuerpo. El primero entendido en términos de superficie y volumen, y el otro, el espacio en el que se hallan marcas que relatan o dan cuenta de los sistemas de violencia hegemónicas que se inculcan a los ciudadanos por medio de un pacto comunitario; se es cuerpo solo cuando se está en el pacto social, con la máscara adecuada, lo otro es un innombrable, un tránsito, un monstruo y/o una molestia a la comunidad.

Si “Los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico” como sentencia Butler (2010, 206) ¿qué sucede al traspasarlos?, ¿qué acontece al negarse a ser “el cuerpo”? El reclamo de mostrarse/enfrentarse a los cuerpos, a las normas, no quiere ser más un cuerpo, o más precisamente lo que se ofrece/significa con esa política, sino que la resistencia a este, el desmarque tanto del cuerpo fuera del límite como de la mirada normada que lo capta.

Desmarque de la mirada, como la plancha inferior, que muestra las fotografías que descubre Allison, protagonista del cómic “Fun Home” (2007), sobre su padre con un bañador de mujer, ¿es el cuerpo de su padre? Aquel que durante la mayor parte del texto se muestra desde su rol masculino patriarcal, “what’s lost in translation is the complexity of loss itself”¹ enuncia la protagonista, sin referirse solo a un cuerpo, ni en lo que se pierde en la fotografía, ni en el cuerpo socializado de su padre (el de hombre heterosexual, padre de familia), sino que en la relación entre ambas representaciones del cuerpo, ese entre cuerpos aparentemente irreconciliable.

Así, el cuerpo salido de la escena, de la viñeta socialmente asignada, es el acto no solo de resignificar el cuerpo, sino que de negarlo como aquel insistente peso unificador de sentido, enfrentarlo con otras posibilidades y políticas de la representación, como un cuerpo disyecto, un cuerpo expuesto o el cuerpo (no) escrito. Estos cuerpos requieren su adjetivo, como una forma de marcar distancia y resistencia sobre lo normado, “ese no es mi cuerpo” resuena en estos cuerpos, proponiendo, a fin de cuentas, fluctuaciones corporales que remueven las condiciones de representación impuestas, enfrentando el límite dado por la sociedad, las instituciones, la escritura y la imagen misma.

1 “Lo que se escapa en la traducción es la complejidad de la propia pérdida” (traducción del autor).

15

WHAT'S LOST IN TRANSLATION IS THE COMPLEXITY OF LOSS ITSELF. IN THE SAME BOX WHERE I FOUND THE PHOTO OF ROY, THERE'S ONE OF DAD AT ABOUT THE SAME AGE.



HE'S WEARING A WOMEN'S BATHING SUIT. A FRATERNITY PRANK? BUT THE POSE HE STRIKES IS NOT MINCING OR SILLY AT ALL. HE'S LISSOME, ELEGANT.



IN ANOTHER PICTURE, HE'S SUN-BATHING ON THE TARPAPER ROOF OF HIS FRAT HOUSE JUST AFTER HE TURNED TWENTY-TWO. WAS THE BOY WHO TOOK IT HIS LOVER?

AS THE GIRL WHO TOOK THIS POLAROID OF ME ON A FIRE ESCAPE ON MY TWENTY-FIRST BIRTHDAY WAS MINE?

THE EXTERIOR SETTING, THE PAINED GRIN, THE FLEXIBLE WRISTS, EVEN THE ANGLE OF SHADOW FALLING ACROSS OUR FACES--IT'S ABOUT AS CLOSE AS A TRANSLATION CAN GET.

Bechdel, (2007, p.120)

BIBLIOGRAFÍA

Bechdel, Alison. 2007. *Fun Home: A family tragicomic*. New York: First Mariner Book.

Castillo, Alejandra. 2014. *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia.

Sánchez, Cecilia. 2005. *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de literatura, filosofía y arte*. Santiago: Cuarto Propio.

Smolderen, Thierry. 2014. *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Jorge Sánchez

Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena USACH. Académico e investigador de la carrera de Pedagogía en Castellano USACH e investigador en la universidad UMCE. Su línea de investigación que desarrolla en los campos de la literatura y la visualidad. Ha publicado artículos y capítulos de libro que abordan el uso de la fotografía en autorxs chilenxs, sus últimos aportes escriturales son “La memoria porfiada” en el libro *Poéticas del Dolor* (2017) y “Terror, cuerpo y vacío: una lectura del Siniestro Doctor Mortis” en el libro *Dibujos que Hablan* (2017). Ha participado como investigador en el proyecto DICYT, sobre la producción literaria de mujeres en la generación del cincuenta y como asistente en el Fondo Audiovisual, para el libro *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar, 2010). Actualmente, es becario doctoral CONICYT y sus investigaciones se centran en las representaciones del cuerpo y el tiempo en el cómic.



ARS DISYECTA²

19

Siempre es difícil describir un mito; no se deja atrapar ni delimitar; ronda las conciencias sin afirmarse nunca frente a ellas como un objeto definitivo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que a primera vista nunca se capta su unidad: Dalila y Judit, Aspasia y Lucrecia, Pandora y Atenea: la mujer es un tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una criada, la fuente de la vida, una potencia en tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras, es sanadora y bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que no es y desea tener, su negación y su razón de ser.

(Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*)

Alejandra Castillo

Todo límite nos habla también de una política. O, dicho de otro modo, no hay política sin límite. Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión*, lo señala bajo la siguiente consigna: “Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de cultura” (Kristeva 1988, p. 9). El espacio de lo “en-común” se constituye precisamente ahí, en ese límite donde se abre y cierra un cuerpo. En otras palabras, siempre estamos en una organización político estética que genera un adentro del cuerpo bajo la lógica del reconocimiento y, paradójicamente, también un afuera de ese cuerpo que busca interrumpir dicho espacio de visibilidad y reconocimiento. Es precisamente en ese límite, en ese lugar de intervención donde es posible situar las prácticas artísticas feministas contemporáneas.

Tres palabras parecen constituir este *ars disyecta*: extrañeza, incomodidad e ironía. Tres palabras que no hablan de definiciones o de certezas, sino de

² Este texto remite, en su título y en su desarrollo, a mi libro *Ars Disyecta. Políticas para una corpo-política*, Santiago, Palinodia, 2014.

desplazamientos, distancias e intervenciones. *Ars disyecta* de unas prácticas que se proponen perturbar el espacio metafórico heredado de la diferencia sexual: engendramiento, matriz, vida, compenetración o invaginamiento serían sus palabras maestras. *Ars disyecta* de prácticas e intervenciones que intentan interrumpir la matriz de la diferencia desestabilizando lo femenino desde aquellas figuras que se resisten a la lógica de la totalidad y de un tiempo propio. Buscando seguir la huella de un arte disyecto es que interrogaré en este ensayo aquellas autorías feministas que en el arte contemporáneo trafican con huellas de contagio y mutación, de mismidad y alteridad.

Destaquemos, para comenzar, que el feminismo se ha escrito desde siempre con los signos de la polémica y el desacuerdo. La diferencia de sus disputas ha dado lugar a múltiples escenas de interrupción que tendrán como trasfondo el enjuiciamiento y rechazo de cierto discurso universalista de la política que, paradójicamente, naturaliza la violencia de la exclusión. De algún modo, la política de las mujeres emerge en la polémica, en la crisis del sentido común compartido. Que no lleve a equívocos la locución “política de mujeres”. Con ella no quiero designar sólo a una política de reivindicación, sino que a cierta manera de *desorganizar* las evidencias sensibles que nos hacen ver, al mismo tiempo, la existencia de un mundo en común y las divisiones que definen los lugares exclusivos para cada uno de los sexos. Esta división de las partes y de los lugares, en palabras de Jacques Rancière (1995), se funda sobre una división de los espacios, de los tiempos y de las ocupaciones que determinan la propia manera en la que lo común es entendido y visto.

En este sentido, feminismo es el nombre de una política de mujeres caracterizada por un complejo juego entre lo excluido y lo incluido, entre lo particular y lo universal. La lógica de movimiento de esta política se organiza desde los márgenes en pos del centro, con la intención de transformar y re-inventar la cultura. Es por este ejercicio continuo de re-inención y transformación que el arte y la política feminista pueden ser caracterizados bajo la forma polémica de la *ilimitación*, de un paso más allá capaz de desanudar y reanudar *monstruosamente* el juego de las identificaciones y las identidades sociales. La historiadora del arte Linda Nochlin (1971) nos expone a la ilimitación de este paso cuando se pregunta y nos pregunta: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? De igual modo, la crítica de arte Lucy Lippard nos advierte que todo movimiento hacia la ilimitación en el mundo del arte supone un primer paso de posicionamiento y de visibilización de la mujer en ese mundo. Marcas de este posicionamiento son, por ejemplo, su

libro *From the Center. Essays on Women's Art* (1976) y su participación en el periódico de arte feminista *Heresies* (1977).

Siempre excediéndose, siempre saliendo de sí, el arte feminista se presenta como un arte de contrapaso del movimiento. Fiel a este paso, la artista estadounidense Mary Kelly se negará en los años ochenta a definir el “arte feminista”. Las preguntas que imponen las luchas del momento, escribirá, son aquellas que tienen por objetivo cuestionar la institución arte. ¿Cuál es la problemática para una práctica artística feminista?, se pregunta Kelly. Pregunta, cabe destacar, que busca volver extraña la tranquila normalidad de la cultura visual al cuestionar la constitución social de la diferencia sexual. Pequeños pasos fuera del hogar, se dirá. Pequeños pasos que como la paloma nietzscheana traen de la mano lo monstruoso y lo nuevo. Quizás ha sido Cindy Sherman la artista encargada de figurar la alegoría de estos desplazamientos. Por ejemplo, en la serie de treinta y cinco retratos titulada *History Portraits* (Krauss, 2000).

Alteridad

La lógica del exceso de esta *Ars Disyecta* no dudará en exponer el cuerpo de la mujer con el propósito de interrumpir las retóricas dominantes del “ocultamiento femenino” de la razón patriarcal. Ejercicio de exposición que invierte el signo negativo con el que se había constituido a “lo femenino” en el espacio de las cosas comunes. Bien podría decirse que este momento de exposición, de salida del cuerpo femenino de la protección de la casa paterna, se articula a partir de tres fases fuertemente interrelacionadas: el cuerpo/ lo cotidiano/ la diferencia. Momento que calza, por ejemplo, con las pinturas del cuerpo grávido de Alice Neel (1967); con la obra de Eva Hess *Contingent* (1969), descrita como mínima, personal y privada (Krauss, 2000); con Jeane Dielman, *23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), la película que filma Chantal Akerman sobre la cotidianidad de una mujer durante tres días; y, por supuesto, con las paradigmáticas performances *Vagina Painting* (1965), de Shigeo Kubota, *Red Flag* (1971), de Judy Chicago, e *Interior Scroll* (1975), de Carolee Scheemann.

El cuerpo, lo cotidiano y la diferencia se articulan en torno a la alteridad de lo “femenino”. “La alteridad se realiza en lo femenino”, nos recuerda cierta tradición filosófica. Todas estas figuras parecen hablarnos de lo “absolutamente otro”, de lo venido de un lugar no descifrable, tal vez más

allá de lo “humano”. Estas figuras de la alteridad, como sabemos, han estado presentes a la hora de describir a las mujeres. Figuras informes, monstruosas, ovoides o fálicas como aquellas de Louise Bourgeois. Cuerpos abiertos, expuestos, abatidos como el de Hannah Wilke en su performance *What does this represent? What do you represent?* (1978), o en *Intra-Venus Series II* (1993).

22—

Cabe destacar que estas obras no hacen sino re-marcar aquella traza de extrañeza, aquella alteridad absoluta con la que ha sido narrada la mujer desde antaño. Recordemos, por ejemplo, dos de las primogénitas del hombre, dos que quizás hayan dado paso al malentendido de la mujer: Gorgona y Pandora. Nombres del fármaco, y la fórmula. Nombres del remedio, del experimento, de la invención. Nombres que pese a permanecer ocultos, en la ambivalencia de una etimología ya olvidada, persisten en hablar a dos voces, anudando la salud y la enfermedad, los remedios y los venenos, el cuidado y el desorden, la quietud y la experimentación. Nombres de la mujer, que a la manera de anatemas han sido suprimidos o figurados en míticas criaturas fantásticas, violentas y llenas de artificio, que encarnan en sí la prohibición o la ofrenda engañosa. No está demás recordar que desafiado el límite, transgredida la prohibición, aceptada la ofrenda, parece abrirse siempre la misma puerta: la alteridad. Nombres de la mujer, entonces, como lo otro. “La alteridad se realiza en lo femenino”, recuerda la filosofía.

Sin lugar a dudas, una de las más notables criaturas del bestiario fantástico de la imaginación masculina es la Gorgona, también conocida como Medusa, *la que lleva la muerte en sus ojos*. Nombre terrible, doble, que anuda en sí lo humano y lo animal, la mujer y el hombre, la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, la mortalidad y la inmortalidad. Nombre que, como se ha dicho, no es sólo la mezcla de géneros sino que también, y por sobre todo, el quiebre de las certezas de lo conocido y lo habitual. Esto es la Gorgona: figura femenina de la monstruosidad que representa el oscurecimiento sistemático de todas las categorías que distingue el mundo organizado y que, en ese rostro, se mezclan e interfieren. También temprano en la historia de la misoginia occidental hace aparición otra de las hijas claro-oscuros de la mirada masculina: Pandora. Si la Gorgona es la confusión de las categorías en el mundo, Pandora será el artificio por excelencia. Tres son los nombres que la constituyen: la técnica, el intercambio y el engaño. Si hemos de creer en el mito, Pandora —nacida de la arcilla y de la habilidad de Hefesto— es la primera criatura “humana” que tiene por nacimiento la fabricación y no la autoctonía (antiguo deseo griego por la auto-procreación). Recordemos que el mito nos dice que antes de la

creación de Pandora, los hombres nacían de la tierra, no conocían la muerte y vivían mezclados con los dioses. Mujer y muerte nacidas del mismo artificio de humedecer la tierra con agua. Tierra y agua transformada en una joven virgen dotada de voz, de la fuerza de un ser humano, de un espíritu impúdico, de un carácter artificioso y de la belleza de una diosa inmortal. Figura semejante en belleza a las diosas, pero he aquí una vital diferencia: igual a lo que aún no existe, “una mujer”. En este sentido se ha aclarado que Pandora, primera figura de la joven virgen entre los humanos, se establece por y con semejanza a esa que debe ser ella misma. De algún modo, la identidad es desplazada y proyectada en búsqueda de lo que se debe ser: eso de ser una mujer.

Si bien Pandora es un artificio, de naturaleza derivada, no es una representación —una imagen—, es, por el contrario, la plena actualización de la idea. Pandora es el nombre de la creación y de la derivación, sin embargo, también es el nombre de la mortalidad, esto es, de lo humano. Será con ella, en su excepción, que surgirán las mujeres y con ellas una nueva forma de nacimiento: al igual que Hefesto, los hombres depositarán su simiente en el vientre de la mujer, y como escultores imprimirán su marca —su figura— en la arcilla femenina. En este intercambio, en este don de sí, tal como nos indica el mito, Pandora, y por extensión las mujeres, otorga la vida, pero también la muerte, he ahí el engaño. Gorgona y Pandora, nombres femeninos de la perdición. Luego de ellas cabe la pregunta: ¿Qué lugar hay para la mujer?

Shirin Neshat, artista visual palestina, en su obra fotográfica *Speechless* (1996) revisitará aquel “no lugar de la mujer”. Volverá a los mismos lugares, sí, pero con una variación, una mutación. En *Speechless*, Neshat presenta a una mujer islámica que al levantar el velo que cubre su figura deja a la vista un rostro completamente escrito. Sin embargo, en un costado, casi simulando un pendiente, es posible reconocer el cañón recortado de un arma que apunta directamente a la mirada que la narra en diminuta y atiborrada caligrafía. La promesa de liberación contenida en el gesto de mostrar su rostro se ve frustrada al evidenciar otro velo bajo el velo: la escritura, la cultura, que constituye y narra el cuerpo de las mujeres. El desorden de mostrarse por fuera de las normas patriarcales parece no dar respuesta afirmativa a aquella pregunta que se hiciera hace algún tiempo atrás Gayatri Chakaravorty Spivak: ¿puede hablar el subalterno cuando ese subalterno es una mujer? Pregunta que sólo encuentra una respuesta *muda*: *Speechless*. Esta habla impotente, sin embargo, es alterada introduciendo un elemento del todo extraño en el rostro: un arma. Coquetamente escondida, a la manera de un pendiente, una pistola apunta directamente a la mirada que constituye el orden de lo

femenino. En otras palabras, no basta con sólo levantar el velo y mostrarse tal cual se “es”, parece sugerirnos Neshat, sino que es necesario rasgar el tamiz (pantalla) de la representación de lo femenino.

Esta mujer porta-huella de la mirada masculina tendrá otro lugar esencial en la obra de Ana Mendieta. La tierra, el cuerpo femenino (su propio cuerpo), y el vacío/vaciado de esa representación modelada en la tierra, encontrará en la obra de Mendieta la luz de una ferocidad y de una mirada extraviada. Pensemos, por ejemplo, en *Rape Scene* (1973) donde el cuerpo de la artista se deja ver ensangrentado y semioculto entre arbustos, tierra y malezas. Y no obstante, la tierra también es matriz, alianza. De esta otra filiación dan cuenta aquellas performances de Mendieta que buscan destacar la ligazón entre lo femenino, la vida y la naturaleza. El lazo de esta filiación puede ser observado en obras como *Siluetas de nieve* (1977) o “Sin título” de la serie *Árbol de la vida* (1977) en las que la artista explicitará cierta “magia”, o artificio, contenida en la naturaleza. En este sentido, señala: “decidí que, para que las imágenes pudieran tener cualidades mágicas, tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir a la fuente de la vida, a la madre tierra” (Mendieta 2007, pp. 377 – 378).

Mutación

La lógica del “exceso”, de la alteridad absoluta, explicita la violencia que la sociedad patriarcal ejerce contra las mujeres (violencia que la mayoría de las veces es violencia sexual) en el polémico, y problemático, vínculo/límite entre arte feminista y pornografía³. Bajo la lógica impuesta por el archivo pornográfico, bien podría ser dicho que el cuerpo de la mujer no solo es ocultado sino que también siempre es expuesto. Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra “pornografía” nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra “prostituta”; *porneia* a la palabra “prostitución”. La pornografía, trayendo a colación esos étimos griegos, dice entonces,

3 Debe consignarse que no hay una posición clara sobre el vínculo entre feminismo y pornografía. Sólo a manera de índice pueden ser señaladas al menos cuatro posturas: Catherine Mackinnon, “Turning Rape into Pornography”, *Are Women Human? And Other International Dialogues*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, pp. 15-168; Judith Butler, “Performativos Soberanos”, *Lenguaje, poder e identidad*, Barcelona, Editorial Síntesis, 2004, pp. 125-173; Naomi Salaman, “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?”, Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra, 1998; y Drucilla Cornell, *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography and Sexual Harassment*, London, Routledge, 1995.

de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante advertir que ya el étimo nos alerta de la contigüidad, del lazo que une lo femenino, el intercambio y la exposición. Ya desde esta lejana, pero posible unión entre *grafos* y *porne*, se habría urdido el dos de la ocultación y la exposición de la representación del cuerpo de las mujeres. La pornografía narraría a dos voces la escritura pública de actos privados. De algún modo, podríamos decir que a la exposición pornográfica le es consustancial el ocultamiento; a mayor exposición, mayor es también la ocultación del cuerpo femenino. Precisamente, allí, reside el juego de lo obsceno: traer a escena, a la luz, lo que debiera estar oculto, en la oscuridad. Hay un relato en el libro primero de las Historias de Heródoto que parece advertir la *hybris* que se oculta en lo obsceno. Esta pequeña historia narra que “Candaules estaba muy enamorado de su propia mujer, y, locamente derretido, creía tener en su mujer con mucho a la más hermosa de todas. Se había convencido de ello hasta tal punto que, teniendo además un ministro, Giges, hijo de Dáscolo, que era su favorito, a quien confiaba los asuntos importantes, le encarecía muchísimo la belleza de su mujer. Pero estaba dispuesto que al cabo de poco a Candaules las cosas le fueran mal, pues dijo a Giges lo que sigue: ‘Giges, me parece que no me das crédito cuando te hablo de la belleza de mi mujer, ya que los oídos resultan ser para los hombres más incrédulos que los ojos. Tú has de modo que puedas contemplarla desnuda’” (p. 8). En otras palabras, el secreto que constituye a la mujer “debe” ser expuesto; de algún modo, sólo existe en la exposición de ese “objeto” que es ella misma.

Entonces, pareciera no ser casual invocar las palabras “mujer” y “exposición” en cercanía. La mujer exige ser exhibida, puesta “afuera”. Esto no deja de ser paradójico, si pensamos que “las mujeres son las guardianas de lo privado”, más cercanas al disimulo, a la discreción, que a la exposición. ¿Cómo conciliar, entonces, estos dos movimientos —uno orientado hacia afuera (la exposición) y otro motivado hacia la interioridad— en el cuerpo de la mujer? Tal vez, una respuesta posible a esta aparente contradicción sea señalar que la representación del cuerpo femenino se ha constituido en un fragmentario conjunto de objetos que *imaginan* un mundo “interior” escondido y secreto.

En un complejo acercamiento a la escritura de la filosofía y al lugar que la “mujer” ocupa en ella, Luce Irigaray señala que la condición subalterna de las mujeres procede de su sumisión por/a una cultura que las oprime, las utiliza,

las “hace moneda”, sin que ellas saquen mayor beneficio⁴. Esta peculiar lógica de la exposición y de la transmutación del cuerpo femenino, tal vez, encuentre su mejor descripción en ciertos avisos publicitarios en los que el cuerpo femenino se nos representa en su distraído mundo “interior” apartado (secreto) de la mirada del *voyeur*.

La filósofa eslovena Renata Salecl nos trae a la mente particularmente esos slogans para la venta de perfumes (¿de los cuerpos femeninos?) que a dos voces, y al unísono, hablan de cuerpos y objetos femeninos, de secretos intuidos aunque siempre ocultos, ahí está *Tresor* de Lancome para graficarlo; o de suaves y dulces venenos de mujer como los que vende Dior con *Tendre Poison*. Lógica de la transmutación que Salecl describe del siguiente modo: “Esos nombres apuntaban a la naturaleza del objeto precioso que alberga el sujeto: este objeto se parece al aroma del perfume; no es nada que uno pueda discernir físicamente pero es al mismo tiempo, seductor y venenoso. Si antes los diseñadores de estos perfumes se preocupaban por representar la naturaleza del objeto libidinal en el sujeto, hoy en día la moda del perfume sigue la tendencia de una así llamada política de la identidad. El problema no es ahora el de representar figurativamente la esencia de ese objeto sublime en el sujeto que existe más allá de su posibilidad de comprensión; hoy el sujeto es una entidad que debe ser promovida como un todo” (Salecl 1998, p. 16).

Esta lógica de transmutación es la que podemos observar en aquella performance de Marina Abramovic del año 1974, en la que el propio cuerpo de la artista se exhibe junto a una mesa cubierta de objetos de diversa índole; en la mesa también se exhibe un texto que indica “hay sesenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. Cabe recordar que ese mismo año se publica el libro *Speculum de l'autre femme* de Luce Irigaray, develando el lugar especular de la mujer en la escritura/mirada masculina. Tiempo antes, Simone de Beauvoir había advertido que la “mujer” siente un “especial placer en exhibir su casa, su imagen misma”. Bien podría ser dicho que tal sentimiento de placer no lo es tanto por la mera exhibición de ésta u otra cosa sino por el propio hecho de “representarse a sí misma”. Como sabemos el placer, a diferencia del deseo, no nos habla de carencias, de necesidad, sino de plenitud, de saturación: el sujeto completamente expuesto en sus determinaciones. La mujer está expuesta y tras su mirada hay un objeto que la mira: ese objeto es la familia para Beauvoir. La familia —una tecnología del yo— no solo es la construcción de un interior sino que

4 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

también su exposición, la puesta en escena de ese interior “ante los ojos de los demás”. En esta línea, la mujer, nos dice Beauvoir en *Le deuxième sexe*, tiene que “representarse a ella misma”. En casa, ella está dedicada a sus ocupaciones; lleva ropa encima, pero para recibir invitados, sin embargo, se ‘viste’. Este “vestirse” tiene un doble carácter: está destinado a manifestar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, su fortuna, el medio al que pertenece); pero, al mismo tiempo manifiesta el narcisismo femenino: es a la vez *un uniforme y un adorno* (1949, p. 393).

¿Cómo escapar de esta interpelación objetual/especular de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres? Una posible respuesta es descreer de estas “tecnologías del yo” que nos hablan de “un objeto que se reconoce en otros objetos” y soñar con un “paraíso de las mujeres” donde estas habitarían sin mancha. Otra respuesta es aquella elaborada por algunas artistas visuales que han hecho de la relación mujer/cosificación una zona de intervención deconstructiva. Una de las herramientas en este trabajo visual es la exposición del cuerpo/objeto tal cual éste ha sido narrado por la escritura/mirada masculina.

Ya en los años sesenta, hay varias artistas visuales que no solo denuncian la exposición y cosificación del cuerpo femenino, sino que además lo “exhiben”, volviendo ambiguas las relaciones entre sujeto y objeto, entre lo dominante y lo dominado, entre lo activo y lo pasivo, entre lo masculino y lo femenino. Así lo hace, por ejemplo, Yayoi Kusama en su performance *Kusama’s Peep Show or Endless Love Show* (1966) donde se exhibe multiplicada infinitamente en los espejos de una sala que simula ser un cabaret. Ella tendida en el suelo, sin recato alguno, deja que su mirada escape desprevenida fuera de la escena, dejando en su lugar, en su vacío, la mirada de los otros.

Intensificando este vínculo entre cosificación y exhibición encontramos, años más tarde, la performance *Post-Porn Modernist Show* (1992) de Annie Sprinkle. En ésta, Sprinkle se masturba con un vibrador hasta llegar al orgasmo y luego tras darse una ducha, se introduce un espéculo en la vagina e invita al público a contemplar el cuello de su útero. En esta performance, Sprinkle explicita la narración del “objeto pornográfico” (que es ella misma) para luego desestabilizar la mirada voyerista de los asistentes instándolos a tomar parte de la performance intercambiando, de este modo, la relación entre sujeto y objeto. En un gesto similar, Elke Krystufek, en su performance *Satisfaction* (1996), intenta desmitificar el espacio idílico de lo privado/familiar de las mujeres en lo que tiene que ver con el “placer sexual”. En un espectáculo colectivo celebrado en la *Kunsthalle* de Viena, Krystufek, con la

normalidad de lo cotidiano, se dará un baño de tina para luego masturbarse con un vibrador mientras es observada ávidamente por más de una docena de espectadores. Krystufek, en un gesto doble, primero “desacraliza” el cuerpo femenino volviéndolo al terreno de las cosas comunes, de las cosas visibles; y segundo, busca intervenir la mirada obscena que constituye a ese cuerpo interrumpiendo el relato erótico/voyerista del “secreto placer de las mujeres”.

En esta línea de intervención, las performances de Valie Export, *Genital Panic* (1969), ocupan sin duda un lugar principal. Siguiendo con la asociación de las palabras arte, mujer y pornografía, pero esta vez como indagaciones sobre la representación del “deseo”, cabe destacar los videos de Lynda Benglis de *Female Sensibility* (1973), o los dibujos de Marlene Dumas, *Porno Blues* (1993). Al comentar esta lógica del exceso la artista visual Carolee Schneemann advirtió: “nuestra mayor evolución parte de obras que nos parecen un “exceso” la primera vez que las contemplamos” (Citada en Phelan, 2005, p. 51).

Es por esta lógica del exceso y de la ilimitación que la relación entre arte y feminismo requerirá proponer otras figuras, otros vehículos para redescubrir las prácticas de subjetivación y las prácticas de identificación social. Prácticas y vehículos que intentan intervenir lugares y ocupaciones con que las mujeres son habitualmente asociadas en el orden de lo contemporáneo. Bien podíamos nominar a este segundo momento: mutación. Es decir, metamorfosis esencial con la que se busca reinventar los límites del cuerpo (biológico/social).

Esta otra nominación del cuerpo intenta (des)anudar las finas tramas con que la razón se ha empeñado en designar “esto es un cuerpo”. Nombres que en el desenfado de su nominación, y en la sorpresa de su afirmación, no hacen sino reiterar una antigua sospecha vinculada tanto a la supuesta neutralidad del saber, como a la normalidad de las formas, del deseo y del cuerpo. Herido por esta sospecha, el arte feminista niega la posibilidad de ofrecer una narrativa complaciente de los orígenes. De igual modo, no intenta situar al cuerpo femenino en la quietud y seguridad de una comunidad mítica, reconciliada, y aún por reencontrar. Al contrario, a la manera de Michel Foucault, se propone elaborar un complejo ejercicio genealógico que busca conducir a las mujeres a posar detenidamente su mirada en la historia, en sus narraciones y artificios, para conjurar y descreer así de la quimera del origen. Dicho gesto no busca otra cosa que desestabilizar los “irrisorios valores, jerarquías y conocimientos” sobre los cuales se ha erigido la diferencia sexual. Otros nombres, otras nominaciones que como monstruos evocan la “desmesura”. Como sabemos, un monstruo siempre es un excedente. Los monstruos *suspenden, anulan,*

neutralizan las categorías de valor. La teratología se constituye a partir de la regla de la *determinatio negatio*.

29

Ars disyecta

Lejos de la disyunción, la conjunción o la superación, el cuerpo se presenta siempre en términos antitéticos. Tal vez como un virus que se ha hospedado en un cuerpo y que a la manera de *Metis*, aquella diosa griega que podía metamorfosear su forma a gusto, pasa de la figura del “parásito” que vive gracias a la proximidad de su alimento a la figura del virus que se infiltra, se disemina y contagia. Un cuerpo múltiple lejano de las dualidades topológicas del arriba y del abajo, del adentro y del afuera. Un cuerpo, como lo hubiese quizás pensado Gilles Deleuze, abierto, superficie, completamente expuesto, diseñado bajo la directriz de un código múltiple y variante. Un cuerpo como lugar de dominio pero también de resistencia. Cuerpo *disyecto* de la práctica artística feminista que en sus propios pliegues busca albergar al más extraño de los huéspedes.

Las figuras aquí enumeradas y las palabras clave de las prácticas artísticas del feminismo contemporáneo, no tienen otra tarea que la de exponer los límites del tiempo presente. Estos límites son los del orden de la diferencia sexual y de lo contemporáneo. Las pesadas herencias normalizadoras de los nombres paternos demandan con urgencia ser contestadas. El desafío es abrir un espacio en el seno contemporáneo a lo radicalmente otro. Este espacio no puede ser el de la diferencia (la diferencia sexual), y de ningún modo puede ser el de la “humanidad” del humanismo. Las prácticas artísticas feministas que he presentado bajo la lógica de lo contemporáneo, es decir, bajo el supuesto de que forman parte de un tiempo y lugar que es al mismo tiempo nuestro tiempo y lugar, dislocan la época que busca reunirlos. De ahí que los nombres que reivindican para sí estos trabajos y figuras del feminismo posthumano, no sean otros que los de la alteridad, la mutación y el contagio.

Brujas, *cyborgs*, monstruos. *Ars disyecta*, entonces, ajeno al tiempo de lo contemporáneo, ajeno también a la diferencia sexual.

BIBLIOGRAFÍA

Beauvoir, Simone. 1949. *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard.

Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Krauss, Rosalind. 2000. "Cindy Sherman: Untitled", *Bachelors*. London: October Books.

Krauss, Rosalind. 2000. "Eva Hesse: Contingent", *Bachelors*. London: October Books.

Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás la Rosa y Viviana Ackerman. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Blocker, Jane. 2007. "Tierra", en Cordero, Karen y Sáenz Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 377-378.

Nochlin, Linda. 1971. "Why Have There Been no Great Women Artists?", en Vivian Gornick & Barbara K. Moran (eds.), *Woman in a Sexist Society*. New York: Basic Books, pp. 480-511.

Phelan, Peggy. 2005. "Estudios", en Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*. Londres: Phaidon Press, p. 51.

Rancière, Jacques. 1995. *La méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée.

Salecl, Renata. 1998. *(Per)versions of Love and Hate*. London: Verso.

Alejandra Castillo

Investigadora en filosofía, literatura, historia y género. Doctora en Filosofía por la Universidad de Chile. Profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Es filósofa feminista, directora de la Revista de Cultura *Papel Máquina*. Es autora entre otros de *Disensos Feministas* (2016); *Imagen, cuerpo* (2015); *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política* (2014); *El desorden de la democracia. Partidos políticos de mujeres en Chile* (2014); co-editora de “Arte, archivo y tecnología” (2012); *Nudos feministas. Política, filosofía, democracia* (2011); Editora de Martina Barros, “Prólogo a la Esclavitud de la Mujer” (2009); Re-escrituras de José Martí” (2008); *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* (2007), *La república masculina y la promesa igualitaria* (2005) y “Nación, Estado y cultura en América Latina” (2003).

Este año, Alejandra Castillo integró –junto a Carmen Berenguer, Mariela Dreyfus y Mónica Ríos– la sesión inaugural AFEST: “80/17: Treinta años de las políticas literarias de las mujeres y los sexos”, en el instituto Cervantes de Nueva York. Presentó la conferencia “La imagen del cuerpo feminista”, en la Universidad de Princeton; y expuso “Ars disyecta. Otra relación entre imagen y feminismo”, en la universidad de Columbia.



EL CUERPO DE MUJER EXPUESTO

Maritza Farías

33

El cuerpo de la mujer, y su significación como sujeto social en los procesos de la historia de la humanidad, siempre ha sido invisibilizado. Las mujeres formamos parte de la misma categoría compuesta por niños, ancianos y discapacitados, es decir, la mujer siempre ha sido considerada como miembro de la parte más débil de la sociedad, pertenece a quienes necesitan ayuda y necesitan ser asistidos en sus quehaceres diarios. Nunca ha formado parte de la misma categoría que los hombres. La mujer como sujeto de derecho, siempre se ha hermanado con los grupos marginados y oprimidos de la sociedad, por eso no es extraño pensar que, en la actualidad, algunos movimientos feministas incorporen en su pensamiento y en sus disputas, la diversidad sexual y la lucha contra la xenofobia.

Es sabido que las mujeres no escribimos la Historia en el sentido literal del término, porque mientras los hombres leían, pensaban y se juntaban a discutir entre hombres, eran las mujeres las que cocinaban, lavaban sus platos, sus ropas y cuidaban de sus hijos, tareas consideradas “menores” que, de hacerlas los hombres, les hubiese restado tiempo para dedicarse a las “grandes” labores. Es sabido que en la historia de la humanidad (esa que escribieron los hombres y en la que fueron ellos los que se encargaron de definir y propagar la idea sobre la mujer que pesa hasta hoy) el cuerpo de mujer se ha asociado a la delicadeza, a la maternidad, a la expresión de las emociones y a todo lo que tenga relación con debilidad. Lo “femenino” de una mujer dice de su capacidad etérea de quebrarse en cualquier momento, el cuerpo de una mujer es frágil e inestable, como un objeto que debe ser cuidado, protegido y admirado. A la mujer nunca se le ha otorgado la capacidad de discernimiento y es por esto que se la equiparaba con los que no tenían poder adquisitivo, con los niños y los discapacitados mentales en las épocas en las que no se les permitía el voto. Porque para votar había que ser hombre o tener dinero y propiedades. La mujer, políticamente, siempre ha sido considerada un sujeto de sin derechos. El cuerpo de la mujer está destinado a desaparecer en su

exceso de presencia actual, como pasa con todos los movimientos críticos que posicionan y visibilizan los problemas sociales, los cuales son tragados vorazmente y normalizados por el Estado, pasando a formar parte de una agenda institucional, haciendo que pierdan fuerza, se diluyan y disminuyan en credibilidad.

¿Qué hacer desde el campo artístico para contribuir a terminar con estas concepciones que demonizan, ocultan y apabullan el cuerpo de las mujeres? ¿Qué es lo que está haciendo el arte hoy para involucrarse en los problemas sociales que se manifiestan a diario? ¿Cuál es la relación del arte con las dificultades concretas del vivir? ¿Qué hace el arte para denunciar las injusticias y abusos que se cometen en contra de las mujeres y hombres comunes? Estas son preguntas necesarias de plantear debido a que creo que la labor del arte es involucrarse con las problemáticas y dolores que nos afectan directa o indirectamente, como ciudadanas y ciudadanos que habitan un contexto determinado por el país en el que vivimos, por su historia y por la historia de todas y todos los que nos componen. Es desde este lugar, a partir de esta relación cronotópica arraigada en los sentimientos de horror, de incomodidad, de rabia, de dolor, que se debe realizar el acto de creación. La búsqueda de un arte comprometido, ¿pero comprometido con qué? ¿Cuáles son las formas de representación que el arte está tomando hoy para dar cuenta de esto? ¿Cuáles son los mecanismos de creación y la operación de montaje en una obra “comprometida”? El arte no puede estar alejado de la vida porque ésta es su motor de creación. ¿Qué es lo que debe contener una obra para que llegue directa y efectivamente al espectador o a la espectadora que se enfrenta con ella? ¿Qué debe acontecer para que esa obra contribuya al cambio social o aporte a la reflexión de las y los miembros de la sociedad, o denuncie algún hecho que permanece en el anonimato? ¿Cómo podemos lograr hacer un arte comprometido que equilibre estética, compromiso social y llegada directa al espectador?

He querido pensar sobre el cuerpo de la mujer, ubicándolo como eje central de análisis, dado que es el principal afectado por el sistema que nos gobierna: cómo éste ha sido interdicto, banalizado, maltratado y subordinado, cómo han mermado su poder invadiéndolo con métodos que insuflan miedo y, así mismo, con métodos de seguridad que lo “resguardan”, para obtener cuerpos que funcionen y no cuestionen, cuerpos que concientes, renuncian a su poder para formar parte de un sistema del cual muchas veces no desean formar parte. Reflexionaré sobre cómo se concibe el cuerpo según los planteamientos de Jean-Luc Nancy y Michel Foucault, separándonos de

la idea de Nancy de que al decir cuerpo-político estamos cayendo en una tautología. Discutiré esta idea proponiendo que no todo cuerpo es político en el estado actual de la sociedad, así como tampoco todo arte es político. Para entender esto ingresaré en la búsqueda de una definición de lo político y de lo crítico, acercándome a lo propuesto por Jacques Rancière como la expansión de límites y/o ruptura de un territorio demarcado. Finalmente, plantearé la situación de la y el artista como cuerpos creadores, la obra como extensión de su cuerpo, teniendo en cuenta su cuerpo como tal, y la expansión de éste hacia su quehacer, sus decisiones y sus acciones. La figura del *ciudadano o ciudadana artista*, como lo propone Ileana Diéguez, entendiendo que el cuerpo, él mismo, es siendo fuera. Cuerpo político, cuerpo que como obra opera como extensión en el campo de lo político. La obra como prolongación del ser. Todo esto con el fin de una posible recuperación del poder del cuerpo, trabajando en la liberación de los cuerpos a través del compromiso artístico y más específicamente proyectándolo a la labor del arte escénico comprometido políticamente con el hecho de ser mujer artista. Haciendo arte político desde el cuerpo y la vida de mujer.

CONTEXTUALIZANDO EL CUERPO

Entre los siglos XVI y XVII la razón gubernamental que predominaba en Occidente estaba marcada por el pensamiento jurídico y la regulación interna de los gobiernos se llevaba a cabo por medio del derecho. Era esta misma razón la que controlaba y sancionaba las acciones del gobierno declarándolas legítimas o ilegítimas. El mercado era un lugar de jurisdicción donde se fijaban los precios equitativamente, donde se establecían los valores cuidando que estos no empobrecieran aún más a los más pobres ni enriquecieran desmedidamente a los comerciantes. Era un lugar de intercambio y el ejemplo perfecto de funcionamiento de la práctica gubernamental, ya que era regulado por el gobierno, según explica Foucault en *Nacimiento de la Biopolítica*.

Es con la entrada del siglo XVIII que el pensamiento empieza a cambiar y el giro es sorprendente: se pasa de una delimitación de las tareas del gobierno fundada en el derecho público, a una nueva forma de gobernar basada en las utilidades y en la economía política. Las palabras legitimidad e ilegitimidad son reemplazadas por éxito y fracaso, así como la pregunta que planteará la intervención gubernamental en determinados casos será: ¿es útil?, ¿para qué es útil? Ya “no es la pregunta revolucionaria ¿cuáles son mis derechos

originarios y cómo puedo hacerlos valer frente a cualquier soberano?” (Foucault, 2012, p. 60). Se establece una nueva razón gubernamental, cuya característica es gobernar a través del poder de la economía, siguiendo el pensamiento radical inglés.

Así como los gobiernos se hacen cargo de regular las instituciones y los diferentes estamentos que componen un país, tienen también dentro de sus funciones el hecho de hacerse cargo de la vida de las personas, de mantener en orden hasta los detalles más nimios de las actividades de sus gobernados, porque cuando hablamos de “economía” estamos hablando de un conjunto de actividades y “quien dice actividades dice forzosamente actividades reguladas” (Foucault, 2012, p. 195). Con la instalación del liberalismo, y luego del neoliberalismo, las libertades personales son medidas y controladas. Los gobiernos consumen libertad: la crean y también la restringen. Se trata de ser personas libres dentro de un marco definido, dentro de lo que establece el mercado. Si “libertad de los gobernados” es el principio del neoliberalismo, ¿cómo podemos pensar la libertad desde el punto de vista de ser seres gobernados, de ser seres tutelados por un poder hegemónico? ¿Libertad en un sistema patriarcal que nos ha quitado nuestro poder de acción?

El que un gobierno plantee su forma de gobernar a partir de la economía no significa solo que las relaciones mercantiles, las transacciones de dinero y el crecimiento económico, sean lo más importante, sino que también significa que estos conceptos, estos *modus operandi*, son trasladados al tratamiento de las personas en sus relaciones personales con otras personas y en sus quehaceres diarios, así como también en el análisis del pensamiento que las lleva a escoger una actividad. Es decir, la economía puede incidir también en los procesos internos de reflexión, llegando a la programación estratégica de los seres, dirigiéndolos hacia una determinada actividad. El *homo economicus* es el ser que puede ser gobernable. Solo en la medida en que un ser es económico se podrá tener influjo sobre él, aun cuando este no quiera formar parte del sistema. Al gobierno “le corresponde procurar que ninguna persona sea excluida de ese juego en el que se ha visto atrapada sin querer participar de una manera explícita” (Ibíd., p. 241).

Desde la dictadura cívico-militar hasta nuestros días, la razón gubernamental que rige todo el funcionamiento de nuestro país es la economía política del neoliberalismo. Nuestros cuerpos han sido acomodados en el sistema de mercado que impone reglas de desigualdad y competencia, un sistema engañoso que nos hizo delegar nuestro poder organizativo en otras personas que, a su vez, administran velando por sus propios intereses, haciéndonos

ingresar, desde que nacemos, en un engranaje mayor que nosotrxs mismxs. Se trata de una forma de gobernar sustentada en una sucesión maquiavélica de hechos que planifica y mide estratégicamente todos los movimientos de las personas para el enriquecimiento de unos a expensas de otros. Porque no existe más que la premisa de que uno tiene más que otro porque lo obtiene quitando la riqueza a otro. Esa es la base del mercantilismo: el robo. Y el robo en todas las capas posibles de sentido. ¿Cómo es posible que las sociedades se establezcan a partir del robo? El capitalismo nos roba nuestra mayor riqueza, que es nuestro propio tiempo pagándonos con un salario injusto de acuerdo con lo que ellos llaman nuestra “fuerza de trabajo”. Es decir, el tiempo que invertimos en una determinada actividad, una fuerza de trabajo abstracta que beneficia a los dueños y empresarios de los lugares de trabajo y no a la que trabaja. Se compra el tiempo de permanencia en el lugar de trabajo, independiente de las cantidades de tareas que se tengan que hacer.

El capitalismo y la sociedad burguesa privaron a los individuos de una comunicación directa e inmediata de unos con otros y los forzaron a comunicarse sólo por intermedio de un aparato administrativo y centralizado. Por lo tanto, los han reducido a la condición de átomos, sometidos a una autoridad abstracta en la que no se reconocen (Foucault, 2012, pp. 144-145).

Los Estados capitalistas, en su afán de poder, de enriquecimiento y de controlarlo todo, procuran el debilitamiento y la destrucción del tejido de la comunidad social. Ya los seres humanos no podemos movernos con tranquilidad por las calles porque acechan grandes peligros que se ven a diario en los medios de comunicación, la cultura del peligro crea la necesidad en las personas de requerir de otro, precisamente del Estado, para que lo resguarde, lo organice y le garantice sus derechos. ¿Queda algún espacio para el poder personal? ¿O nos limitamos simplemente al camino que el mismo neoliberalismo nos diseñó, empujándonos a ser seres de elecciones y decisiones en vez de ser seres de libertad? La psicoanalista y feminista Juliet Mitchell (1976) plantea: “sería muy interesante que nadie tuviera que tener poder, porque el poder siempre se ejerce sobre otro, nunca es algo neutral”. Podemos ver que la ambición de control del patriarcado se enmascara bajo un cuidadoso y “cariñoso” paternalismo. Somos tratadxs como gobernadxs, impedidxs en nuestra libertad.

Foucault explica que, así como en un tiempo el neoliberalismo condenó a las personas a formar masas de consumo, a uniformizar nuestros cuerpos instaurando comportamientos pauteados por el mercado y que respondiésemos similarmente a éstos, existe también otra figura que podemos ver completamente evidenciada frente a nuestros ojos y que nos engaña solapadamente con aires de seres humanos únicos y libres: se trata de la forma *empresa*. El ser humano considerado como una empresa, como su propio inversor e inversión, donde “sus condiciones de vida son la renta de un capital”, así como también “una multiplicidad de empresas diversas encajadas unas en otras y entrelazadas” (Foucault, 2012, p. 277). En este contexto, las personas manejan sus relaciones familiares, su propiedad privada, sus seguros de salud, de cesantía y su jubilación, en el formato de empresa permanente y múltiple. El objetivo de la política neoliberal es la multiplicación de la forma “empresa” dentro del cuerpo social. Mientras más separadxs estemos unxs de otrxs cuidando nuestros propios intereses de empresas inmersxs en la competitividad que propone el ser gobernadx por esta economía política, más perdemos poder de seres autónomos y caemos presxs de la llamada desproletarización de la sociedad por parte del capitalismo: [...] y sobre todo una desproletarización de la sociedad gracias al desarrollo privado y la mayor distribución posible del capital nacional entre todos los ciudadanos. Al convertir a todos los ciudadanos en capitalistas, al establecer un capitalismo popular, se eliminan las tareas sociales del capitalismo, y ello independientemente del hecho de la “salarización” creciente en la economía. Un asalariado igualmente capitalista ya no es un proletario (Bilger, 1964, p. 184).

La democracia neoliberal actual crea la ilusión de una falsa igualdad en la vida de las personas. Un país con crecimiento económico no significa distribución equitativa de las ganancias para todxs, sino que significa que todxs tienen el mismo poder adquisitivo. Por lo tanto, pueden acceder a la privatización de los servicios sociales. Crecimiento económico no significa igualdad y gratuidad para todxs, sino que todxs pueden comprar los beneficios, porque todos tienen dinero. Eso es igualdad para el capitalismo.

A partir de lo planteado por Rancière en *El reparto de lo sensible* (2009), entendemos el consenso como la forma de gobierno “moderna” que nos hace adaptar nuestros problemas, actitudes y comportamientos dentro de las posibilidades que se nos otorgan y en las que nosotrxs no influimos; consenso como una forma donde la mayoría “esté de acuerdo” y todo se mantenga quieto sin un mínimo espacio para interferir en el equilibrio estable de las cosas. Frente a esto nos surgen las preguntas: ¿cómo no perder la capacidad

crítica en una época donde prevalece el consenso y todxs se acomodan en sus pequeños espacios ficticios de poder? ¿Cómo hacer que entendamos, como cuerpos, el poder que existe en nosotrxs para no aceptar lo impuesto y lo normado, teniendo la lucidez para identificar que lo único que persigue la economía política es mantener el silenciamiento de los cuerpos para no provocar disenso y sigamos produciendo a su favor?

LA FUERZA DE LA EXPOSICIÓN DEL CUERPO

“El cuerpo es el punto cero del mundo” dice Foucault (2010), dado que es a partir de nuestro cuerpo que existe el mundo, el mundo es porque yo existo y, cuando dejo de vivir, el mundo desaparece ante mí. Nuestro cuerpo es el único lugar real que tenemos y que habitamos, es lo único cierto, tangible y comprobable, es nuestro territorio y del cual somos soberanxs. No tenemos que abrimos paso a codazos para tener un espacio en el mundo y ser validadxs. Con nuestra existencia basta. Cuando un bebé nace “está ahí”, señala Nancy, ocupa un lugar que es verídico, es un espacio abierto para que entre en él o ella, y todo lo que desee dejar entrar. El cuerpo es el lugar de origen de todo lo existente, “es el actor principal de todas las utopías”, el cuerpo es el creador por excelencia. Si nos quedamos quietxs un momento, inmersos en una novela que nos transporta a paisajes desconocidos vivenciando las peripecias del personaje y saltan las lágrimas de los ojos, nadie, absolutamente nadie, puede decir que aquello que experimentamos no fue real. Todo lo que provenga del cuerpo es, existe.

“Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin *ahí*, sin un *aquí*” (Nancy, 2003, p. 15). El cuerpo es el sentido de nuestra existencia, el mundo es un mundo de cuerpos, el mundo de los afueras. Somos exposición constante, completamente evidentes, nuestro cuerpo es visto en su completitud por un otrx, nosotrxs jamás nos podemos ver; nos podemos sentir, percibir, podemos tener el sentido de existencia porque habitamos la experiencia que es nuestro cuerpo, pero no somos porque nos vemos, salvo cuando la imagen del espejo nos devuelve y cuando la muerte nos enfrenta al cadáver como cuerpo. El cuerpo es a la vez tanto el cuerpo expositor como el cuerpo expuesto, “extensión de la fractura que es la existencia” (Ibíd., p. 22).

No existe división entre cuerpo y pensamiento, nuestro pensamiento es cuerpo y nuestro cuerpo es pensamiento puesto en acto, y no hay más. Somos cuerpos relacionándonos en el afuera, nuestros actos y palabras no

están separados de nuestra existencia, somos una totalidad, no un cuerpo desmembrado que se comporta dependiendo de dónde esté y con quién. Esto es lo que ha hecho la economía política como forma de gobernar: subyugar nuestros cuerpos en su inmenso poder de exposición. Moldearlos para su conveniencia y confinarlos a su “equivalente monetario” (Nancy, 2003, p. 84), alienándonos en el trabajo, impregnando un corte brutal entre nuestra existencia y lo que hacemos. Somos lo más visible de los cuerpos visibles existentes, y nuestra potencia es tal que históricamente todxs quiénes han intentado exponerse para visibilizar por medio de sus cuerpos algún cuestionamiento hacia lo establecido, han sido acalladxs implacablemente. Cuando un hombre mata a una mujer ensañándose en la forma, lo que está queriendo hacer, además de acallarla para siempre, de hacerla desaparecer, es la búsqueda de una acción aleccionadora en su exposición, se visibilizan los modos del crimen. El cuerpo se destroza, se desmiembra en su identidad, se anula la identidad absolutamente. Los cuerpos, vivos y muertos, se han utilizado desde siempre como botín de guerra, son lugares de poder que nuestro sistema únicamente concibe mantenerlos en orden. La experiencia de la libertad tiene un alto precio.

Nancy propone que el concepto *cuerpo-político* es una tautología o, al menos, una evidencia, porque todo cuerpo se relaciona con la comunidad. Pero ¿qué entendemos por comportamiento político en la actualidad? ¿Y, más aún, en el país en el que vivimos? No podemos decir que todo cuerpo es político solo porque existe en una comunidad. El lugar no le da la significación a un cuerpo, no es un sentido incorporado solo por ser parte de una comunidad, sino que es él mismo quien debiera reconocerse y pensarse como cuerpo-político. En nuestro sistema de gobierno, para ser políticx, solo basta con emitir una opinión, o votar, es decir, regirse dentro de los parámetros que se nos han establecido, y desde ahí ejercer nuestro ser político. No. Esto no puede ser lo político hoy. No están los tiempos para esto.

Pensemos en la propuesta de Ileana Diéguez cuando menciona la figura del *ciudadano-artista* como “aquel que sabe que puede estar en el lugar de los otros” (Diéguez, 2013, p. 61). Es decir, el hecho de pensar otros cuerpos significa darles lugar en el propio, de traer al frente otros cuerpos como lugares-tiempo, de exponer su cuerpo para evidenciar a un otro, evidenciar a una otra. El cuerpo de una y un artista escénico es un cuerpo expuesto como todos, en el mismo grado, solo que este debiera aprovechar doblemente la ocasión de exposición, como cuerpo humano expuesto en su existencia y como cuerpo político al dirigirse a la comunidad que lo observa. Porque él y la

artista se expone frente a la gente, exponiendo algo más que él y ella misma y no puede perder una oportunidad como esa. ¿Y qué acto político es lo que hará? ¿Todo arte es político solo por el hecho de ser arte, así como todo cuerpo sería político por formar parte de una comunidad?

El contexto político actual de la sociedad, regido por la economía, pasa por encima de sucesos importantes implantando una política de la amnesia, de la omisión y del olvido inmediato. Habitamos un tiempo que avanza despiadadamente donde todo pasa muy rápido y nada es abordado en profundidad, la espectacularización de la sociedad como lo nominó G. Debord (2003). Esta situación se manifiesta, por un lado, el interés del gobierno en, por ejemplo, la criminalización de marchas y el ocultamiento de casos de corrupción, donde el comportamiento represivo y controlador del gobierno disloca el foco de atención de los telespectadores lanzando una noticia más llamativa que la anterior, practicando una política de paños fríos a situaciones candentes; y, por otro lado, la transformación de los cuerpos en cuerpos para el capitalismo, individualizados en sus pequeños “éxitos” que se refieren al logro material, personas que creen y aspiran al modelo de vida, de “empresa feliz” otorgada por el capitalismo como única posibilidad de vida. Ante este escenario ¿qué hace el arte? ¿Qué puede hacer? ¿Cuál es su necesidad? ¿Cuál es la labor del arte en nuestras sociedades de consenso? Sabemos que el arte no cambiará el mundo ni levantará a las personas de sus asientos pasando de inmediato a la acción, pero el ciudadano-artista, la ciudadana-artista desde su cuerpo y en un tiempo de urgencia, debe saber qué hacer.

Hay lugar para la multiplicidad de las formas de un arte crítico, entendido de otra manera. En su sentido original, “crítico” quiere decir que concierne a la separación, la discriminación. Crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran al campo consensual de lo dado (Rancière, 2011, p. 78).

En la definición de Rancière sobre lo *crítico* hemos encontrado una respuesta. Un arte que se jacte de ser político debe movilizar los límites de lo establecido en los parámetros de la normalidad. Debe correr, empujar, deslizar, expandir o deformar los preceptos fijados que se le han impuesto a nuestras vidas. Un arte político debe instalar una crisis en alguno de los

funcionamientos sociales, debe implantar una fisura que movilice a todo el resto de la estructura, un efecto sísmico en el orden de la sociedad, proponiendo nuevas posibilidades de funcionamiento y orden. Al arte político no le basta con evidenciar y exponer con lo que no se está de acuerdo, sino que debe formular y pensar nuevos modos de acción. “Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, ahí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social” (Adorno, 1980, p. 311). Un arte político, un arte crítico, debe poner en evidencia, exponer y restregar en el cuerpo de todos, lo que sistemáticamente se intenta ocultar. Las y los artistas debemos volver una y otra vez a los temas que aún no están solucionados, a los hechos que se mantienen en silencio y oprimidos, debemos insistir en gritar y mostrar lo que debe ser denunciado. Se trata de establecer un compromiso con la memoria y con todas las expresiones de opresión y abuso, lo que no dice la historia, lo dice el arte y lo que se tergiversa también él lo revela. Es lo que significa practicar lo que es ser contemporáneo. Como lo indica Agamben, el ser “percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo” (2011, p. 22).

Las construcciones poéticas son irremediamente la forma estética de los actos éticos, dice Bajtín (1997). Nancy señala que no somos más que cuerpo, que la existencia está en nuestro cuerpo, y todo lo que provenga de él es una extensión de la existencia, por lo tanto no pueden hallarse escisiones entre nuestro ser y el afuera, porque nosotros mismos somos exterior. Y Foucault explica que el cuerpo es el único lugar que tenemos, es nuestra única gran pertenencia y la gran posibilidad que tenemos para poder crear, movilizar e interferir sobre cómo estamos siendo subyugadxs. El neoliberalismo no es la única forma de gobernar, el ser “ciudadanx” en este sistema es sinónimo de sometimiento, es renunciar a la experiencia de la libertad. “*Expereri* en latín es justamente ir al exterior, salir a la aventura, hacer una travesía sin siquiera saber si se volverá. Un cuerpo es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentando, tocando, por lo tanto” (Nancy, 2003, 109-110). Creo que el cuerpo del y la artista, su vida y su obra, deben apuntar a una liberación de los cuerpos, a trabajar por una devuelta de poder al cuerpo en su fuerza de exposición, una liberación de cuerpo a cuerpo conciente que internalice y comprenda el lugar que se le está dando socialmente y no lo acepte, debiendo crear nuevas posibilidades en todos los temas que lo atañen, ya sea como respuesta ante el horror o al pensar la implementación de un nuevo sistema.

UN EJEMPLO DE CUERPO DE MUJER EXPUESTO

43

El movimiento *Mujeres Creando* se forma en el año 1992 en la ciudad de La Paz, Bolivia. María Galindo es su fundadora. Nace en pleno florecimiento del neoliberalismo, cuestionando a la izquierda que fue la responsable del éxito del capitalismo en el país, ya que permitió su ingreso y abrió los espacios para que este se instalara. Es un movimiento formado por mujeres movilizadas por la rabia y la rebeldía, que cuestionan y se interesan por todos los temas que atraviesan la sociedad, que funcionan por fuera de las instituciones y son absolutamente autónomas en su composición. Están en contra de todo tipo de funcionamiento jerárquico y hegemónico, por eso la “despatriarcalización” es una de sus banderas más fuertes de lucha. María Galindo es la creadora de este término teórico, que busca comprender que todo el funcionamiento social está basado en un abusador y un abusado, todas las relaciones esconden un patriarcado, un opresor y un oprimido. La falsa libertad promulgada por el capitalismo que llena la sociedad de “posibilidades” que están controladas, y cómo este sistema captura y hace parte a todos los movimientos que en algún momento nacieron como oposición, son denunciados hasta el hartazgo por *Mujeres Creando*.

El año 2015, María Galindo fue invitada como oradora a la Bienal de Arte de Venecia y su presentación se tituló “Sobre la relación entre arte y política, y la construcción del sujeto político del feminismo”. Ahí ella explicó que el trabajo que realiza *Mujeres Creando* no es ni arte, ni arte político, sino que es puramente política. No son artistas, sino agitadoras callejeras y rechazan toda idea del arte y las instituciones que lo acunan porque, debido al sistema capitalista, también existe el lado del arte que se jacta de político y en el fondo no dice nada. Rechazan la relación utilitaria que se produce entre el arte y los movimientos sociales. Ellas buscan una transformación social y ocupan la creatividad como elemento de lucha, y es así como presentan su trabajo. A través de diversas acciones multiplican su objetivo de combate e invaden distintos campos de acción, su práctica transita tanto entre el formato audiovisual como el de la radio (ellas tienen la radio *El Deseo* 103.3 FM al aire en La Paz); sus grafitis son famosos en el mundo entero y cubren los muros de las calles bolivianas; escriben libros y teorizan su propia práctica porque consideran una misma escala de valor para el trabajo manual, creativo e intelectual, donde ninguno predomina por sobre el otro, por lo que ellas se encargan de darle una horizontalidad y que estos tres elementos estén presentes en todo lo que realizan. Publican revistas y estampan poleras,

mantienen su propio espacio en La Paz llamado “La Virgen de los Deseos”, que es un restaurante y también ofrece hospedaje además de albergar en su interior el espacio “Mujeres en busca de justicia” que recibe, denuncia y resuelve casos legales de forma absolutamente gratuita. Si dijéramos que *Mujeres Creando* es sólo un movimiento político-artístico-anarco-feminista estaríamos faltando a la verdad, pues faltarían conceptos para definirlo. Su trabajo significa riesgo y construyen libertad, desarrollan, defienden y expanden el conocimiento colectivo de que la opresión está interconectada. Quieren cambiar las cosas y no desde dentro de las instituciones, sino que con la radicalidad del afuera, en la vida cotidiana de las personas, manteniéndose como un movimiento de rebelión que va más allá de lo establecido, yendo más allá de su propia identidad y del lugar que el sistema les ofrece.

44—

Exponiendo el cuerpo. – Acontecimiento escénico estético-político.



Figura 1: Miniatura del video
<https://www.youtube.com/watch?v=isPIIDFTmBY>



Figura 2: Miniatura
<https://www.youtube.com/watch?v=95juYFIB-c0>

El 8 de marzo del 2014, cuando se conmemoraba el día internacional de la mujer, frente a la catedral de la ciudad de Santa Cruz en Bolivia, se despliega una alfombra roja y un cartel que dice “Pasarela Feminista”. Más de quince mujeres con vestuarios creados e intervenidos por ellas mismas, con carnavalescas coronas que se alzan encima de sus cabezas, protestan y defienden diversos discursos que las representan. Entre ellas encontramos a la novia que nunca se casará, que está vestida de novia para encarnar justamente lo contrario; la mujer deslenguada que dice todo lo que piensa y que promueve el uso placentero de su lengua; la que se divorció y renunció a su vida de esposa abnegada. Así, vemos desfilan a mujeres que no responden a los

cánones de belleza física establecidos, con cuerpos reales y no intervenidos, a esas mujeres que jamás podrían postular a un concurso de belleza porque no cumplen los requisitos⁵. En un video que fue transmitido por el noticiero *Notivisión* de la televisión boliviana, se puede ver la intervención de la policía, ya que las mujeres después de desfilarse y entregar su discurso se despojaron de todo su vestuario de miss, quedando completamente desnudas. Un acto de ofensa a la moral que debía ser controlado y castigado por la policía.

El segundo video corresponde al tráiler promocional de la película *13 horas de rebelión* dirigida por María Galindo y producida por *Mujeres Creando*. Aquí vemos otro despliegue de la pasarela feminista frente a la sede de *Promociones Gloria*, principal agencia que organiza los más importantes certámenes de belleza en Bolivia. El grupo de mujeres cerca la entrada del recinto con una cinta que dice: “Peligro”. Entran en el radio formado por la cinta y gritan consignas como: “somos malas podemos ser peores” y “somos feas podemos ser horribles”, mientras entre canto y canto se toman fotos al lado de los carteles de modelos y posando a modo de mises. “No quiero ser reina, no quiero ser magnífica” es otra de las frases de protesta que se escuchan rabiosamente. Lo gritan con humor, pero sin perder la fuerza.

“Pasarela Feminista” es uno de los cortos que es parte de la película *13 horas de rebelión*, incluso las imágenes que salieron en televisión están en el filme. Para crear esta pasarela, María Galindo convocó a varias mujeres en las ferias y mercados de Santa Cruz por medio de panfletos donde las invitaba a formar una pasarela feminista. Así se conformó este grupo de mujeres protestantes, deseosas de ser escuchadas para transmitir lo que ellas tenían que decir por medio de sus propias experiencias de vida. Esta inusual pasarela se instalaba en diferentes escenarios, desde la plaza a la catedral, pasando por el mercado, la calle y la sede de *Promociones Gloria*. Nadie que asistía quedaba incólume ante lo que sucedía, suscitaba interés e interacción, todas y todos quienes eran espectadores de este acontecimiento daban su opinión a favor o en contra y querían ser entrevistados. “Pasarela Feminista” es un acontecimiento estético-político que amplía el campo de acción de *Mujeres Creando*, el que puede percibirse como un trabajo que apunta al desarrollo de

5 Requisitos para participar en “Miss y Señorita Santa Cruz 2018” evento organizado por Promociones Gloria. La ganadora representará a la ciudad de Santa Cruz en el Miss Bolivia. Hemos extraído del sitio web www.promocionesgloria.com los requisitos solicitados por esta agencia: 1- Ser boliviana de nacionalidad y de sexo femenino (de nacimiento) 2- Tener cumplido 17 años y hasta 26, acreditados por Carnet de Identidad y/o Certificado de nacimiento. 3- Ser soltera y no haber tenido hijos. 4- Poseer conducta moral intachable. 5- Ser delgada y poseer una figura armoniosa. 6- Poseer lindo rostro, carisma y agradable personalidad. 7- Poseer aceptable nivel cultural e intelectual. 8- Tener una estatura mínima de 1.68 mts.

la creatividad de las participantes tanto en la construcción de sus vestuarios como en la elaboración de sus discursos, un acto político sin duda, porque se trata de una protesta pacífica callejera, pero también es estética porque produce experiencia en un otro, es en el “entre” donde se produce esa experiencia estética, es cuando la señora que observa esta pasarela opina e interfiere ante los policías abogando por las mujeres. Invita a la acción, es un acontecimiento escénico movilizador con el que se da un paso más allá de la acción política. Podríamos decir que este acontecimiento cabe dentro de lo que define a la performance artística, pero no podemos llamarlo así ya que no debemos perder el punto de vista que defiende el movimiento *Mujeres Creando* para autodefinirse: no olvidemos que ellas no son artistas sino que agitadoras callejeras, lo que ellas hacen en todos sus frentes no es arte sino política, porque lo que buscan es la transformación de la sociedad y eso, para ellas, el arte no lo hace.

PARA CERRAR

El trabajo del movimiento *Mujeres Creando* es conmovedor. En 26 años de resistencia e insistencia han sido un ejemplo de consecuencia y compromiso político. Ellas decidieron no darse por vencidas, pasara lo que pasara. Ponen y exponen su cuerpo en cada acción que realizan, son completamente conscientes de que en el afuera, en la exteriorización, es decir, en las denuncias por medio de la utilización del cuerpo y la calle, hay una fuerza inconmensurable que no puede ser reemplazado por nada y es un medio de acción directa. Entre los objetivos de este artículo no estuvo, en ningún caso, hacer entrar en el campo del arte las acciones de *Mujeres Creando*, sino más bien describir un acontecimiento subrayando ciertos aspectos políticos y estéticos para defender que, así como no todo arte por el solo hecho de ser arte es político, tampoco las mujeres no tenemos por qué aplaudir a otra mujer por el solo hecho de serlo. “Se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social” (Ibíd., p. 54), pero no todas las manifestaciones artísticas responden a esto.

En la investigación doctoral que llevo a cabo he definido dos cuerpos de estudio por las diferencias que existen entre una y otra. Por un lado, está el movimiento boliviano *Mujeres Creando*, que defiende su postura política

recalcando que no son artistas ni activistas y, por el otro, tenemos a la artista guatemalteca Regina José Galindo, que deja en claro que lo que ella hace es arte, porque lo que le interesa es generar piezas de arte, pero curiosamente, y aunque sus modos de expresión sean diferentes, los acontecimientos escénicos que ambas crean, tienen como principal asidero la política y la realidad.

Hoy, en el año 2018 y según el curso de la historia me pregunto ¿existe la necesidad de un arte que no sea político? Para mí, no. El arte que se vuelve absolutamente necesario e imprescindible es aquel que no separa la escena de la performance artística ni de la vida colectiva, el arte sin representación, aquel arte que no divide sus espacios de acción y mezcla, fundiéndose sin saber dónde comienza uno y termina el otro: la vida, el arte y el compromiso político. Históricamente ha sido difícil hacer arte, pero en el actual mundo capitalista, basado en el acuerdo y donde se evitan todo tipo de crisis, es aún más difícil. Por eso la propuesta agitadora de *Mujeres Creando* vale la pena ser estudiada y su postura anárquica en esta época es completamente necesaria para ampliar horizontes e ir más allá de lo evidente.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. 1980. *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bajtín, Mijaíl. 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.

Debord, Guy. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luís Pardo. Valencia: Pre-textos.

Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones.

Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires : Nueva visión.

_____. 2007. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica.

Mitchell, Juliet. 1976. *Psicoanálisis y Feminismo: Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Barcelona: Anagrama.

Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.

_____. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Rancière, Jacques. 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

_____. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.

Maritza Farías

Maritza Farías Cerpa es actriz, docente, investigadora y creadora teatral feminista. Licenciada en Actuación Teatral de la universidad ARCIS, magíster en Artes Escénicas por la universidad de Sao Paulo-Brasil y actualmente candidata a Doctora en Filosofía c/m Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile.

Codirigió la Compañía de Teatro Lucidez Infante entre los años 2005 y 2010. A partir del año 2014 es actriz de la compañía Teatro La Niña Horrible y como creadora, sus últimos trabajos fueron la performance *Meta-Morfé, más allá de la forma anterior* y las intervenciones *Malamadre* y *Muertas*. Como docente ha trabajado en las Escuelas de Teatro de la Universidad ARCIS, universidad de Playa Ancha y en el instituto profesional ARCOS proponiendo la conjunción de la práctica escénica con la investigación teórica como acción política del actor creador.



EL NACIMIENTO DEL RÍO: IÑCHE

Daniela Catrileo Pingen⁶

51

“...donde nace, allí, arcaica lengua
violeta pulpa
que bebe el mundo miserable

esta es la genealogía
de la lengua desgarrada

encarnada
en wenu lelfü

¿en qué estrella se tejen los muertos?”

Adriana Pinda

Kiñe

Cuando se decide invocar la escritura por medio de los signos ¿Se puede escribir el cuerpo o se escribe desde el cuerpo? ¿Existe un cuerpo propio en la escritura o más bien la escritura se conforma como cuerpo otro? Quizás a tientas se busca la escritura en el cuerpo de los otros o aparece en ese clamor cada gesto testimonial grabado en la piel. Es difícil pensar sobre lo propio cuando todo nos ha sido robado e incluso cuando esa palabra tan extranjera, *propiedad*, se entiende más bien como una relación y no un orden económico.

⁶ El nacimiento del río: *Iñche Daniela Catrileo Pingen* (Yo soy Daniela Catrileo). Este tejido del río es una reflexión sobre el cuerpo y la zugun como oficio de la escritura para pensar/imaginar una poética. Además de algunos planteamientos sobre lo *champurria* como potencia común para pensar una política posible. Algunos de sus esbozos están contenidos de forma breve en una cooperación para la pieza de video *Domo* de la exposición Individual *Zonas en disputa* del artista visual Sebastián Calfuqueo, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (2016) y para la obra *Santiago/Cheje* de la fotógrafa y artista visual Cecilia Hormazábal, realizada en el MAVI de Santiago y en el Museo regional Araucanía (2017). Otras de sus líneas reflexivas también aparecen en el ensayo inédito: *Potencia Champurria: hendidura & destello del Pueblo Mapuche* y en el texto colectivo: *Las aguas de un witrál champurria* del Colectivo Mapuche Feminista [Rangiñitulewfü] editado en el libro: *Apuntes sobre feminismos y construcción de poder popular* de Luciano Fabbri compilado por las editoriales Tiempo Robado y Proyección Editores (2017).

Relación de formas de vida, de derechos, de posibilidad de lo común. Por eso lo propio no es más que del otro, tanto así como la escritura.

De hecho, la escritura y el cuerpo se desbordan en su propia relación de posesión, siempre son de *otros*, siempre somos otros en ambos casos. Mucho más dificultoso es escribir sobre ellos como si me pertenecieran y no los creyera en el rebose mismo de su composición. Hay una imposibilidad en darle universalidad sin entender su estremecimiento, el intento por su escritura es apenas un esbozo en el temblor de sus carnes. Podríamos intentar acercarnos y esperar que en ese tantear salgan palabras pero por sobre ellas, preguntas aferradas a la lengua, a la poesía. Tal como nos acompañan las palabras de Adriana Pinda, abriendo este *witral*⁷: esta es la genealogía/ de la lengua desgarrada (Pinda, 2014), pues nosotras, las lenguas *champurria*⁸, llevamos esa rotura encarnada. Desde el desasosiego permanente hasta la incomodidad. Ser sonido en la imposición de olvido. Ser visibles contra el ocultamiento, aquellos velos sobre Wallmapu han removido sus telas con la vibración de la poesía como gesto contra las trampas coloniales.

En efecto, lo que podemos leer en el texto de la machi y poeta es un intento por reescribir las imágenes que siempre estuvieron en la memoria, empeño por reconstruir la genealogía de un pueblo y su devenir. Sus palabras se extienden como un gran poema fragmentado en cesuras, respiros y un desdoblamiento de la lengua. Proyección que realiza desde sus acontecimientos biográficos y sus consecuencias. Esbozando la relación política de los cuerpos dañados y bestializados.

Ciertamente lo salvaje, lo bárbaro y lo bestial es algo reiterativo cuando se refieren a los cuerpos mapuche. Un argumento que ha construido su fundamento en la ocupación: Ocupar la Araucanía era asegurar el triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la humanidad sobre la bestialidad. Chile se unía a una cruzada universal, que el hombre debería agradecer en el futuro (Pinto, 1988). Así, no sólo nuestras lenguas son las demoníacas, sino nuestros cuerpos que posibilitan la *zugun*⁹ están investidos por lo animal.

Sin embargo, no es un discurso que esté alejado de nuestros días. Pues el presente está cargado de argumentos racistas y de cierta jerarquización que permite des-humanizar a un pueblo por medio de esta asimetría. Lo que facilita hacer un recuento de ignominias. Desde las marcaciones de cuerpos (cortes,

7 Witral es el telar mapuche, un modo de tejido que también puede hacer referencia a la escritura.

8 Champurria, en este caso hace referencia a un entre identitario desde lo mapuche, la mixtura.

9 Zugun, refiere a lengua, voces, distintos tipos de habla por medio la cual se manifiestan los seres vivos.

despedazamiento, quemaduras) en el desarrollo de la reducción, invisibilizar lo mapuche en lo campesino, incluso la vergonzosa ley antiterrorista (18.314) que sigue vigente en la actualidad; herencia dictatorial y conservada por la democracia ficcional.

Se trata, por tanto, de una fractura que guarda en los grises de la historia un trauma que se mantiene a través de políticas depredadoras. Tanto por el sistema económico como por las redes gubernamentales. Es importante destacar que la catástrofe histórica debe ser visibilizada como símbolo de testimonio, y así evitar una conciencia victimista, pues el trabajo debe ser colectivo y contar con la recuperación para hacer presente aquella fractura. En ese intento, por medio de la escritura, devolvemos sus movimientos, urdiendo imágenes de la memoria para arrimarnos al nacimiento del río y sólo así poder atravesar sus aguas nado a nado.

Epu

Hay un instante significativo donde brota cierta pregunta en mí y desde ahí no hay paso atrás. En un comienzo, sin ser tan consciente de aquella forma de recuperación —que a su vez me estaba transformando—, fui investigando lentamente por medio de intuiciones. Instalando cada vez más interrogantes con respecto a la familia, a la infancia, a los viajes. Mi yo en hebras, interrumpiéndose para conformar su tejido entre las tramas y cruces del trazo. Elevando nombres ausentes de los pueblos que se aferraban a mi piel, habitantes silenciosos esperando ser llamados entre las cosas del mundo. Ahora creo que de algún modo intentaba pensar en nuestra diferencia y de esa forma estaba reactivando la memoria y la resistencia al olvido por medio de la lengua. Esa lengua da nacimiento al río, mi cuerpo en el prisma de otros cuerpos arrojados al paisaje del abandono que nos vio crecer.

Sin embargo, una lengua que se origina en el territorio del desvío conlleva diversas intensidades, pulsiones que se ven fragmentadas por múltiples voces. Un cuerpo en forma de río, un cuerpo con lenguas que lo escriben no está solo. Esa geografía se ancla a todos los muertos que se arrastran con la fuerza de las aguas y te acompañan en cada paisaje. Por eso escribir es un soplo al oído de otros sonidos, trazar el bosquejo de un otro no por medio de la representación, sino como un oficio de composición y montaje polifónico. Las voces nos entregan la imagen, la labor es traducir esos ruidos para no perderse río abajo e intentar que esa justicia de la escritura se transforme

en poética. Tal como nos atraviesa un *pewma*¹⁰ a mitad de la noche, alguna imagen se plasma como un rayo que necesita arder con su caligrafía en el cielo. Esa huella de fuego como resplandor del signo, cae hasta exigir su presencia.

Por eso ante todo está el diálogo, escuchar lo que imaginaba sumergido. *Nütram*¹¹ le decían, le dicen, le decimos. El rito de la oralidad para mantener viva la palabra que cuerpo a cuerpo era transportada con su estela de vivencias. ¿Qué tonos brindarle a aquellos sonidos que viajaron durante años hasta llegar a nosotros? ¿En qué lenguas escribir nuestras heridas? ¿Cuál es la zugun del exilio?

En el pueblo mapuche existen palabras que no habían sido escritas, al menos en los signos que los *winkas*¹² requerían. Sin embargo, se han mantenido vivas, ardiendo, ungiendo con ceniza las huellas de su temblor. El diálogo por entonces era un albergue entre viaje y sonido que marinaba su secreto en la vibración del viento. Un impulso de la lengua habitando desde el corazón al pensamiento. De este modo, el trayecto del lenguaje componía desde los sentidos y la naturaleza. Una relación de dimensiones que transforman y heredan lo común: la memoria.

El pensamiento podía recorrer la estructura de los sueños y responder nuestras preguntas. Un consejo podría emerger desde las profundidades de nuestras aguas hasta encontrar en su raíz la réplica. Y todo ese recuerdo, toda esa voluntad, todos esos cuerpos tienen zugun, como posibilidad de relación, de comunidad. Por tanto, es un lenguaje que requiere arrojó y movimiento, que desborda los signos occidentales. Porque la escritura es otra, tejidos en la trama de un witrál, un musgo a un costado de la vertiente, la canción de un ave como seña del amanecer. Esa multiplicidad de gestos, como un manojo de respiros que encuentran su cauce, se puede encontrar en el *ül*¹³. Una alianza de nuestro lenguaje y la complicidad con los sonidos, a través del canto. El/ la *ülkantufe*¹⁴ es un transitar y el guiño de su voz se torna correspondencia e

10 *Pewma* es el sueño en mapudungun.

11 *Nütram* es la conversación en mapudungun.

12 *Winka* es una palabra que hace referencia a los extranjeros o a los que no son parte de su pueblo. Se cree que hay dos posibles etimologías. La primera es como llamaban y veían a los españoles en el s. XVI, como los nuevos incas –*güi-inka*– que pretendían atacar su territorio. La otra etimología alude que *winka* significa “ladrón”, derivado del verbo mapuzugun *wigkalf* o *uikalf* que significa: robar. Esta última es la que prefiero incorporar como posibilidad de traducción.

13 *Ül* es el canto o canción mapuche.

14 *Ülkantufe* refiere al encargado de guiar el *ül*, canto mapuche.

intimidad. Por ello, muchas veces cuando se habla de poesía mapuche se piensa en el oficio de aquella pulsión musical, como rito oral que traduce una experiencia colectiva a través de un discurso melódico.

Sin embargo, la *zugun* también está herida y la violencia en contra del *mapudungun* es una de sus fracturas. Un modo de exterminio que ha quedado estampado en los relatos de diversos mapuche. Tanto por las consecuencias colonizadoras y sus vejámenes que obligaron el exilio hacia la *warría*¹⁵, como por la expulsión y reducción de territorios. Aquella obligada diáspora, con su proceso de tormentas y esquirlas, ha forjado testimonios en múltiples narrativas. Desde el relato de la pérdida, hasta la obligación bajo tortura por el olvido de su lengua. Ya que nunca se consideró la *zugun* como una posibilidad, sino como reflejo de un pueblo bárbaro y salvaje.

El lenguaje del diablo decían los evangelizadores. Misioneros que al constatar la no existencia de escritura/signos repetitivos, creían que por medio de castigos y burlas confinarían un pueblo al silencio, es decir, a formar parte de los “civilizados”. Pero lo que el ojo colonizador no supo entender era que el *mapudungun* no obraba de forma mimética, puesto que la expresión en el pueblo mapuche — como en otros pueblos — no se reducían a un entendimiento bajo las lógicas de imitación o repetición. Al contrario, las formas del lenguaje se disuelven y funden en un modo otro de comunicación. No hay una copia de las apariencias, sino una relación de conocimiento con la naturaleza, con los seres que habitan el universo.

Küla

Al final, aquellas voces que tanto tiempo me persiguieron clamaban su visibilidad sobre la hoja en blanco. Por eso, a pesar de la exploración, hay un acto que es intuitivo y luego se torna decisión, no todo es arrojado a la errancia: hay potencia en flujos, hay oficio. El cauce sabe cuándo debe llegar al mar y de qué forma multiplicar sus arroyos, el cauce sigue a pesar de nosotros. Pero para que ese río naciera, había que nadarlo. Creer en su posibilidad y aprender a oír las voces bajo el agua. La creación y su oleaje siempre estuvieron, había que encausar la figura para entregarle su materia y recién así, la proliferación y el desborde podrían armar su vaivén. Vestir la *zugun* de cuerpos y llevar la superficie al papel, con toda la dificultad que implica su traducción. Elegir

15 Warría es ciudad en *mapudungun*

escribir para desordenar el universo de imágenes y volver constante el trance de quien ve signos intentando disponer su violencia.

Así nace el río, así nacen los cuerpos, sus voces y la escritura. Desde la violencia que significa la palabra y su lenguaje en nuestra historia, se elige también la poesía. Apenas se aprende a balbucear en una lengua extranjera que es a su vez exilio y diáspora. Desde la prohibición de una lengua y una forma de vida emborronada. Desde esa misma ventolera de bocas, se apuesta por la lengua poética. La fragmentaria corporalidad que nos invoca su voz y así, sin ambiciones, elegir la poesía de pronto también es elegir el silencio. Así nos recuerda el escritor Edmond Jabès en una entrevista con Marcel Cohen donde se le desliza la pregunta por el movimiento y la experiencia del exilio a partir de una cita de Blanchot:

–Tal vez, efectivamente, fuera necesario el éxodo, el exilio, para que la palabra privada de toda palabra –y desde entonces enfrentada al silencio– adquiriese su verdadera dimensión. Palabra donde ya nada habla y que, por estar totalmente liberada, se hace profundamente nuestra; al igual que solo somos verdaderamente nosotros mismos en lo más árido de nuestra soledad (Jabès, 2000, p. 6).

Pues apenas aullamos en las sombras de su lenguaje, esperando quizás algún trozo de su forastera seña. Arrojarse de pronto de aquellos velos que exigen tanto como aquellas voces. Escribir y borrar, tachar y volver atrás. El verso retrocede incluso en el desborde de nuestras aguas. La poesía no es sublime, es trabajo que se quiebra al intentar componer su espacio. La incisión como portadora de la experiencia se libera, paradójicamente en cada intento del *wirin*¹⁶ por aparecer. De alguna manera la palabra también es liberación.

Meli

¿Y de dónde la poesía? Entre los blocks, entre los cuerpos de cemento alzados sobre tierras indígenas, entre las bibliotecas de una ciudad que se levanta colmada de fantasmas. Entre la mudez y el ruido. Entre potreros y animales muertos. Entre la policía y la iglesia. Entre el cerro y sus desaparecidos. Entre la línea del tren y las barricadas. Entre los primeros libros robados y el punk. Entre el hacinamiento y las vulcanizaciones. La poesía como herramienta de evasión, la poesía como idioma de infancia y soledad. La poesía como el primer

16 Wirin se utiliza como la acción de rayar, dibujar o escribir en mapudungun.

lenguaje elegido. La poesía como un pipazo. La poesía como compañera frente a la muerte. La poesía como lenguaje impropio.

Gesticulando desde todos los rincones del cuerpo y de los otros que se aferraron al propio. Ese fue el primer intento del cuerpo, cobijarse entre versos y cuadernos, anotando los días como un diario de vida que se vuelve paisaje. Aprender a golpes la escritura, y a pesar de ellos, elegir la escritura. Escribir para desaparecer en sus marejadas, sumergiéndose una y otra vez hasta hallar el animal más extraño del fondo del océano, el tono que invoca la creación. En el nacimiento del río la única belleza fue destruida, no hubo tierra ni sueño azul. Desde ese cuerpo que se agita entre las ruinas de su historia, nace el río y la poesía, como justicia pero también como venganza ante la violencia: palabra por palabra, letra por letra.

Ese lenguaje me arrojó a descubrir lo que nos había sido negado: navegar entre las corrientes que sostenían mi genealogía. Sin un sentido propio de pureza, sino al contrario, contener aquella hibridez, el nudo que nos otorgó la diáspora. En ese instante también se abraza lo champurría como potencia y derrame. Instalando un *entre* de movimientos, de imágenes, de identidades, para armar una voz que fuese a la vez una recolección de discursos y reconstrucciones colectivas. Por eso se acepta el río como principio, la inconstancia permanece en su viaje. Nunca es un espacio, es una llaga abierta que destila sin destino. Nunca se escribe sobre sí, en este no lugar, el mantra de la memoria tiene un principio común sobre el desamparo. Cuando se origina la escritura, aquellos nombres destinados al olvido por la hegemonía de la historia pueden tener un lugar en el lenguaje de nuestra multiplicidad. Una política común como albergue y principio sensible de nuestras prácticas.

Esa experiencia vincula la resignificación de mi apellido y la búsqueda de esa otra historia. Incluso en la intuición de aquella mutación, necesaria para herir el lenguaje, para erosionar y hablar desde la llaga, en mi primer libro cambié la traducción de *Catrileo* (katrū/lewfū): río detenido o cortado y decidí llamarlo *Río herido* y así dar origen a mi relato. *Catrileo* como la seña colonizadora —el nombre “chilenizado”—, *katrū lewfū* como la exigencia de la zugun y *Río herido* como poética. Primero desde la recuperación de la zugun, después la escritura como elección. Por eso el título no sólo nombra un conjunto de poemas, sino que da forma a la creación como oficio de vida.

Kechu

A partir de esa transformación aparece una primera seña de *Río herido*, publicado como una especie de adelanto por la editorial *los libros del perro negro* en el 2013. Una escritura que venía mutando desde el año 2010 y que fue armándose como construcción colectiva en la lectura de otros, con sugerencias y oídos, de quienes ya en ese tiempo conocían ese intento de la herida en ser escritura. Una composición en tránsito, esparcida desde la migración hacia la periferia de Santiago que finalmente termina en una primera obra. Antes del libro como tal, hay otras apariciones fugaces de poesía. Algunas antologías, fanzines y en especial una plaquette que se edita junto a un grupo de amigos durante el año 2007 con el nombre de *Cada Vigilia*¹⁷.

Durante ese tiempo transcurrido, el Río sigue avanzando. Su escritura nunca deja de seguirme. Su nominación también sirve para aferrarme en un lenguaje acuoso, de corrientes, de no lugar, que intentan aferrarse al territorio. Advirtiendo que el río en sí, ya es una herida. En esa lengua se arrastran las narraciones que heredamos de la familia, la pregunta por el origen, la reflexión sobre la pérdida. Una historia que también es una memoria colectiva de la forzosa migración mapuche, de Wallmapu a la warria. Hasta que en el año 2016 se edita junto a Edicola Ediciones su versión definitiva —si es que algo así puede existir— bajo la edición del poeta chileno Raúl Hernández. En ese caudal se incorporan nuevos poemas que reflexionan justamente en torno a la ausencia y a la rotura de la zugun, además de algunas modificaciones al conjunto de la edición anterior.

En la línea poética sigue el trabajo de la plaquette *El territorio del viaje*¹⁸ (2017), como un librito a pulso, creado en la urgencia de la visibilización de la lucha mapuche contra el cerco comunicacional de los medios hegemónicos en Chile. Algunos poemas son extraídos de un diario de vida escrito como bitácora durante una estancia en una comunidad en resistencia en Ercilla y otros repartidos en algunas antologías. Asimismo, se publica virtualmente *Invertebrada* (2017), escrito casi como punto de fuga hacia el interior, poemas

17 Plaquette fotocopiada que reunía poemas breves y dispersos, sin ninguna pretensión más que ser un gesto entre la rotura de floreros que reventábamos en un colectivo performático-poético llamado justamente "Florero quebrado", un grupo de poetas fantasmas con tono surrealista sudaca.

18 Se edita en los días de movilización por la Machi Francisca Linconao y pasado los cien días de la huelga de hambre que se inicia como medida de presión y manifestación de los pu lamngen imputados por el caso Iglesias: lonko Alfredo Tralcal Coche y los hermanos: Ariel Alexis Trangol Galindo, Benito Rubén Trangol Galindo y Pablo Iván Trangol Galindo. Su huelga solicitaba: un juicio justo, la no aplicación de la llamada ley antiterrorista (18.314), la no utilización de testigos sin rostro y la revocación de la medida cautelar de la prisión preventiva.

breves desde un eje cotidiano y personal. Ambas creaciones son puentes entre Río herido y el libro *Guerra Florida*¹⁹ que puede ser comprendido como una obra colectiva entre poesía, zugun-traducción, audiovisual. Pues además de los poemas escritos entre el año 2012 y 2017, se compone de una cooperación artística como parte significativa de su proceso. Además de la escritura como posibilidad también se amplifican otras creaciones, desplazando la poesía hacia un vínculo de relaciones y experiencias que brotan como el compás de resistencia en aquella ofensiva ficcionada.

Kayu

La poética del río posibilita la intervención colaborativa del arte, una política de los afectos y de la amistad. Aquello involucra un habitar en conjunto el territorio sin tierras que nos tocó pisar. Resignificar la zugun también es reconocerse mapuche, *warriache*²⁰ y champurria en la imaginación de un apañe porvenir. Me gusta pensar cómo de una manera muy visceral fuimos encontrando nuestros cuerpos, escrituras y en ese camino fuimos descubriendo corporalidades otras, ligadas a una red de trabajo. Nosotras, que siempre fuimos cuerpos bestias, salvajes, contaminados; por fuera de todo. Las que nunca importamos. Pues no estábamos allá, ni éramos tampoco de acá. De ese modo, se originan proyectos como el Colectivo Mapuche Feminista [Rangiñtulewfü]²¹, Colectivo Carrizal²² y colaboraciones permanentes en este re-pensarnos: *Domo de Zonas en Disputa* de Sebastián Calfuqueo, *A-islandas: poética de cuerpos huilliche* de Paula Pailamilla y *Santiago/Cheje* de Cecilia Hormazábal entre otros. Desde una perspectiva decolonial, feminista y amorosa. Extrayendo un fragmento del *witral champurria*, se puede leer:

19 Libro pronto a publicarse por Del aire editores. Incluye traducción al mapudungun por Arturo Ahumada y un trabajo visual del artista Danny Reveco. Su creación también cuenta con un video poema con la colaboración de los artistas Sebastián Calfuqueo y Paula Pailamilla.

20 Warriache en mapudungun se refiere a los mapuche que habitan la ciudad.

21 Colectivo que nace durante mediados del año 2016 en Santiago, sus integrantes se reconocen como mapuche, champurria y feministas. Su nombre quiere decir “entre ríos” en mapudungun. Está compuesto por: Sebastián Calfuqueo, Paula Pailamilla, Doris Quiñimil, Ange Valderrama Cayuman, Daniela Catrileo y Daniela Millaleo.

22 Colectivo Carrizal es un equipo experimental junto al poeta Flavio Dalmazzo. Destacan dos intervenciones en la galería de arte Puesto 86 en el Mercado San Juan, Buenos Aires, Argentina. Durante el año 2015 con el *poema sobre mis derechos* de June Jordan y en el año 2016 una intervención sonora con el registro en audio de una marcha mapuche en Santiago junto a visuales de la Machi Francisca Linconao.

el viaje desde la hendidura nos ha dibujado. Desde las aguas, acordamos habitar ese flujo indefinido del cruce. Eligiendo la estancia del movimiento, el “entre”, que desata la hibridez de nuestros cuerpos. El desplazamiento constante de habitar la ausencia de territorio, en el cubo gris que nos vio crecer. De cierto modo, rasgamos el silencio con el sonido del torrente. Y decidimos, nombrarnos, tomar la palabra, adoptando el intersticio (2017, p. 204).

60—

Al menos, el nacimiento del río es un intento de hacer presente esa pérdida a través de esta especie de caleidoscopio que me compone y nos posiciona desde sus diversos fragmentos. Desde esa articulación colaborativa, es interesante la rotura y la interrupción. No tan sólo por medio de la escritura, sino también desde la experimentación colectiva, desde la política, desde un pensamiento decolonial que sea capaz de proponer y componer frente a esa fractura, frente al incendio de la ausencia. Este intersticio creativo y político, permite reflexionar sobre una *potencia champurria* como una fuerza de la memoria:

La idea de establecer un pensamiento champurria es de algún modo profanar, hasta llegar a la interrupción de lo soberano, de la propiedad. Salir de la sacralidad por una lucha común desde lo mapuche. En este caso, la utilización de una recuperación y resignificación de la palabra, antes con tono peyorativo pero que ahora podría devenir en un potencial liberador en común, un devenir de las bestias. Tanto para el pueblo mapuche como para el resto del país, como mediación de la acción política en nuestra contemporaneidad al contrario de la despolitización del mestizaje y su ocultamiento de la diferencia por medio de la matriz universal de “integración”²³.

23 Catrileo, Daniela (2016) Potencia Champurria: Hendidura & destello en Wallmapu. Sobre la resistencia y la memoria del Pueblo Mapuche (texto inédito).

Desde lo mapuche y sus hendiduras en nuestros cuerpos/territorios como espacios/figuras diaspóricas y múltiples. Articulando nuestras políticas desde la errancia contra el multiculturalismo institucional o el fetiche negativo que se convierten en el reverso de una *máquina winka*²⁴ que aún sostiene una estructura colonial. Posicionarse en diversas trincheras, a través de la producción y alteración de la lengua, de las formas y su pensamiento, de nuestras sexualidades, y tantos otros modos de extensión a esos relatos que siempre fueron el desasosiego, la incertidumbre. Erradicando también el enfoque estereotipado de lo mapuche y de la mujer. Ni victimista, ni fetichista, ni colonial, ni patriarcal. Cuerpos en movimiento, en lucha. Una mezcla y fuerza de aquella cadencia, una potencia champurría que arrastre todo consigo para volver a nadar.

24 Dispositivo que se comprenderá, como lo reflexiona Giorgio Agamben, desde el aparato bipolar vacío, en este caso disfrazado de la mano colonizadora. Que se podría entender en un intersticio entre la máquina antropológica y la máquina gubernamental.

BIBLIOGRAFÍA

Pinda, Adriana. 2014. *Parias Zugun*. Santiago: Lom ediciones.

Pinto, Jorge. 1988. *El mundo fronterizo en Chile en tiempos de Balmaceda (1860-1900)*. En: *Revista Complutense de Historia de América*, n° 22. Madrid: Servicio de publicaciones, UCM.

Jabès, Edmond. 2000. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. trad. Ana Carrazón Atienza y Carmen Dominique Sánchez. Madrid: Ed. Trotta, 2000.

Calfuqueo, Sebastián; Catrileo, Daniela; Millaleo, Daniela; Pailamilla, Paula; Quiñimil, Doris & Valderrama, Ange Colectivo Mapuche Feminista [Rangiñtulewfü] (2017). Las aguas de un vitral champurria en *Apuntes sobre feminismos y construcción de poder popular* de Luciano Fabbri. Santiago: Ed. Tiempo Robado & Proyección Editores, 2017.

Catrileo, Daniela. 2017. *El territorio del viaje*. Santiago: Archipiélago ediciones.

Catrileo, Daniela. 2017. *Invertebrada*. Zurich:Luma Foundation.

Catrileo, Daniela (2016). *Potencia Champurria: Hendidura & destello en Wallmapu. Sobre la resistencia y la memoria del Pueblo Mapuche* (texto inédito).

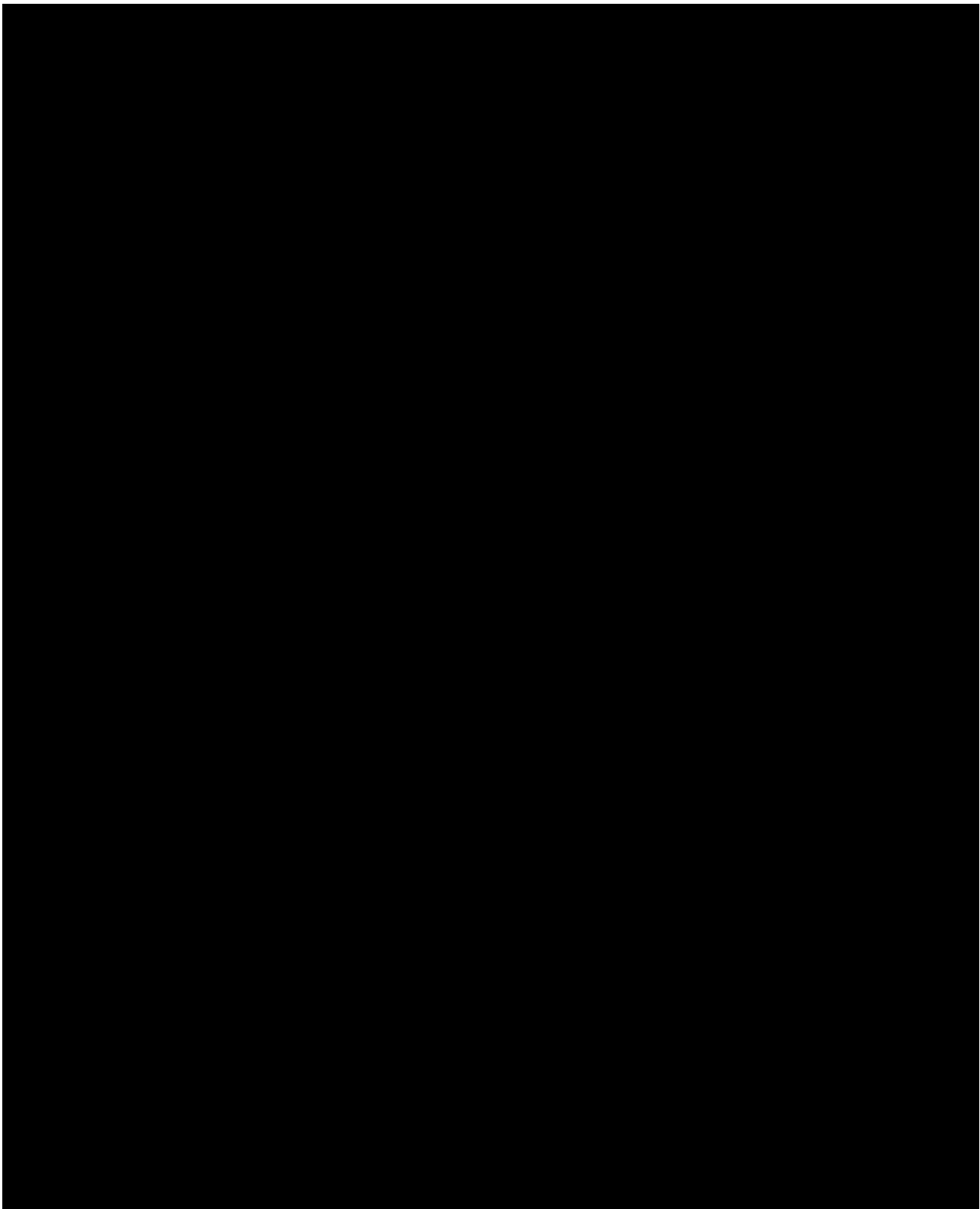
Daniela Catrileo

Daniela Catrileo (Santiago, 1987). Estudió filosofía en el ex pedagógico (UMCE). Durante el 2011 fue becaria de la Fundación Neruda en la Chascona. El 2012 y 2016 obtiene la beca de Creación Literaria que otorga el CNCA. Ha publicado la plaquette *Cada vigilia* (2007) el libro *Río herido* (libros del perro negro, 2013 - Edicola Ediciones, 2016) y el libro colectivo *Niñas con palillos* (Balmaceda ArteJoven Ediciones, 2014) ganador del premio Mustakis. Actualmente trabaja en el colectivo mapuche feminista [Rangiñtulewfü] y en su próximo poemario: *Guerra Florida*.



II

**CUERPO – ESPACIOS DE INFLEXIONES
LIMÍTROFES**



HABITAR ESPACIOS, HABITAR CUERPOS

67

“I have been memorizing this room.
In the future, in my memory,
I shall live a great deal in this room”
(Greta Garbo, Queen Christina, 1933)

El cuerpo está constantemente habitando y deshabitando espacios. Cada movimiento, deslizamiento o empuje del cuerpo, transforma el espacio llenándolo de presencias, intermitencias, estelas y ausencias corporales. Traspasar el umbral que separa un lugar de otro permite tener la posibilidad de alterar y de ser alterado por la configuración espacial, permite ser parte de la multiplicidad de otros cuerpos que transitaron por allí y lo transformaron.

Todos los avances, los desvíos, los retrocesos, los retornos y quietudes que ejecutan los cuerpos conforman un entretejimiento de diferentes pulsiones corporales que están en permanente mutación con los espacios. En consecuencia, se puede pensar el cuerpo considerando todos los recorridos corporales posibles, en los que el cuerpo atraviesa y es atravesado por diferentes espacialidades. Estas interacciones son retenidas y apropiadas corporalmente por los cuerpos, permitiéndoles ser potenciales contenedores de lugares y de toda materia contenida en ellos.

Pareciera que el cuerpo en su singularidad transitara solo por/con estos lugares, es decir: separado de otros cuerpos. Sin embargo, dentro de él coexisten una multiplicidad de materialidades, “un cuerpo no está vacío está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rotulas, anillos, tubos, palancas y fuelles” (Nancy, 2007, p. 13). Cada cuerpo al habitar un lugar está realizando su propio mapa corporal, en el cual están involucrados todos los procesos, intervenciones, fragmentaciones y mutaciones del cuerpo. Y no solo con esta información corporal se realiza un recorrido, sino que cada cuerpo arrastra su propia ancestralidad y virtualidad, la cual permite pensar en las huellas que dejaron y dejarán los mapas de otros cuerpos.

En dicho sentido, resulta complejo pensar el cuerpo como una des-organicidad aislada, ya que constantemente se encuentra permeado de otras corporalidades, con las cuales tensiona y distensiona espacios, ya sea a través de la proximidad y/o la distancia corporal. Estas categorías no necesariamente responden a una relación dicotómica, debido a que al tocar un cuerpo nos acercamos y alejamos simultáneamente de él. Nancy menciona que “tocar estremece y hace mover. Apenas acerco mi cuerpo a otro cuerpo –fuera este último inerte, de madera, de piedra o de metal, desplazo al otro– aunque fuera una distancia infinitesimal, y el otro me distancia de él, me retiene en algún modo” (2013, p. 12). Existe una dualidad en el roce de los cuerpos, lo cual genera que estén en una continua vinculación y desvinculación corporal. Resulta importante considerar que esta aparente contradicción que afecta a la proximidad de los cuerpos se produce independientemente de si son de la misma o de diferente naturaleza.

Esto último, permite fortalecer la idea de que un cuerpo no comparte el espacio solo con sus semejantes, sino que también con otras potencialidades. Lo anterior, hace posible pensar en la formación de un nuevo tipo de espacio comunal, en el que participen cuerpos, fragmentos de cuerpos, hibridaciones, estructuras no humanas, ausencias, vacíos, paisajes y naturalezas. En este espacio, el cuerpo humano o cualquier atisbo de él no debiese tener una jerarquía superior, sino que debería estar integrado como un elemento más de un flujo de interacciones, permitiendo la generación de proximidades y distancias espontáneas entre todos los cuerpos y desestructuras dispuestas en el espacio.

Sofía Arévalo Reyes.

BIBLIOGRAFÍA

Nancy, Jean-Luc. 2011. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Nancy, Jean-Luc. 2013. *Archivada. del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata

69

Sofía Arévalo Reyes

(Los Ángeles, Chile)

Estudiante del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Actriz egresada de la Escuela de Teatro Imagen, Magíster en Literaturas Hispánicas y Profesora de Español de la universidad de Concepción. Entre sus líneas de investigación actuales se encuentra la desjerarquización del cuerpo en la escena teatral chilena-latinoamericana y la relación del intérprete escénico y del espectador con otros cuerpos no humanos.



CORPoral, DE SUERTE

Andre Ajens

71

I

En el caserío de K'ulta (pronúnciese la ka cortante, tal el filo de una guillotina amorosa cercenando la entalladura de la lengua) la diferencia entre leer y escribir y entre escritura y oralidad e, incluso, entre un libro y una aparentemente sórdida borrachera, sin desaparecer del todo, vuélvese inestable y por momentos intratable. Es lo que da a entender, estirando no poco la cuerda, que no la guillotina, el antropólogo Thomas Abercrombie, en *Caminos de la memoria en un cosmos colonizado; poética de la bebida y la conciencia histórica en K'ulta* (1983).

K'ulta es, pues, caserío y ayllu del sureste del departamento de Oruro, donde predominantemente se habla aymara. Abercrombie, quien pernoctara en K'ulta durante un par de años, no sólo subraya que ahí se bebe no para olvidar sino para recordar; metafORIZa además la tomatera k'ulteña en una suerte de “etnopoética”: un “sistema poético”, “una especie de mecanismo poético para la creación de una entidad social” (sic). El emborrachamiento, incluso y acaso sobre todo el

más extremo, el tomar hasta caer muerto, se da a leer, pues se escribe, argumenta Abercrombie, como poema. Poemas escritos con ch'allas, fraseos de challas, citas de otras challas, estrofas o párrafos, rutas de la memoria

II

[Esta franja, encaminada a explorar y a la vez a socavar la inveterada doble inscripción del *yanani surti* (doble cuerpo o cuerpo dual en gracia o suerte; ni uno ni dos, empero), permaneciera literal y doblemente virgen hasta el acaecer de su lectura en Acontecimientos corpOrales...].



Rilda Paco, Virgen del Socavón (2018).

(*amt'añ t'akinaka*) tales rutas de la bebida (*umañ t'akinaka*). La *ch'alla* o *challa* (a no creer: el diccionario de la tan Irreal como Real Academia de la Lengua Española aún no consigna el término, no en esta acepción al menos, pese a que su uso en el área andina y aun allende sea más que habitual entre castellano-hablantes): del *aymara ch'allaña*: libar, 'rociar', 'asperjar' (Bertonio, 1612), 'brindar', 'sacrificar unas gotas de licor en honor de los dioses' (De Lucca, 1987). Rociar una 'mesa' (misa, en aymara, donde el fonema *e* no se da), suerte de altar o simple aguayo o la tierra misma – sacrificio y ofrenda a la Pachamama y/o a los dioses cerrunos, a los celestes y a los oscuros, y tomar. No que *k'ultas* y *k'ultos* beban, y eventualmente se emborrachen, sólo en fiestas de santos, funerales, ritos de pasaje u otros contextos más o menos estructurados. Pero es sobre todo en dichas ocasiones en que la ingesta de alcohol puro o apenas diluido y de *chicha* llega al punto que algunos de los presentes caen literalmente des-plomados, con pérdida de conciencia prolongada y un largo *etcaétera*.

En *K'ulta*, como en buena parte del llamado mundo andino, la *challa* requiere de al menos tres 'actores' y/o 'actrices' de cuerpo presente y al menos de uno o una ausente: el *pasante* (o *preste*), que provee el alcohol y el *chuño* de ocasión, el

copero (sabioexperto en challas, no pocas veces un *yatiri* o ‘chamán’), que recibe la bebida del o de la pasante y, puntuando las invocaciones pertinentes, se la da al dueño o dueña de casa, tal ofertante... Y al menos un cuarto o cuarta, que es a quien o a quienes (traducir *achachila* por ‘antepasado’ o ‘espíritu ancestral’ y *pachamama* por, sin más, ‘Madre Tierra’, fuera casi un auténtico desfalco) está consagrada la *misa*. Las secuencias de challas serían guiones o estrofas que, al recorrer memorando una serie de lugares y/o figuras tutelares —desde los más próximos y familiares hasta los más lejanos e indomesticables—, buscan afectar la voluntad de uno o más poderes invocados preferencialmente.

Thomas Abercrombie, suerte de Auguste Dupin en la “La carta birlada” [*purloined*: sustraída, ‘robada’ traduce Cortázar] de Poe, tuviera de veras no poca suerte: por de pronto, al conseguir anotar el conjunto de parlamentos de un ‘etnopoema’ k’ulto; ello gracias a que un copero del que se había hecho bastante amigo —traduce, del inglés, Rose Marie Vargas—, como un favor le permitió no sólo grabar parte de la sesión de challa sino que [le] llenó la copa de alcohol solamente hasta la mitad. La suerte, el *yanani surti* (*yanani*: pareja y/o gemelos, lo dual complementario y/o antagónico; dos cosas compañeras traduce más de

uno), el acaso y el tal vez a la vez, la por momentos vertiginosa ambivalencia del término, juega un rol sin rol crucial en la challa. Más y menos que un actor (ausen-a archivalencia abierta de la 'suerte', habitualmente interpelada hacia el final del texto k'ulteño, viene a introducir en este lo incalculable e incontrolable, lo innegociable en la economía sacrificial, lo más peligroso tal vez y para decirlo ya ahorrando (citando): "para alguna gente la [tal] fiesta no es su suerte, y no importa lo que haga". *Surti* (suerte) surte así la posibilidad de la interrupción (de la capitalización) de la economía doméstica, abriendo puertas a la a-etnicidad y/o a-familiaridad más radical (¿más y menos que imposible?) del mentado poema. Tal discontinuidad —que el antropólogo, contodo, parece no advertir— no anula ni vela las eventuales pertenencias étnicas, lingüísticas, genéricas, sexuales, nacionales, culturales o socioculturales y aun culturales (y su eventual representatividad, aún la más originante); al contrario, las posibilita, las presupone. En cuanto al emborracha-miento total, al caerse muerto, el antropólogo lo explica tal cual, eco-nómicamente: puesto que la challa y otras formas de gasto están destinadas a obtener el favor abundante de una o más figuras tutelares, el pasante habrá de ofrecer alcohol y/o chicha en abundancia (regla de la reciprocidad, andina o no,

oblige), y el o la ofertante no habrá de dejar dudas de la generosidad de tal, ocasional, pasante.

★

75

Entonces: ni etnopoema ni poema etnocentrado —eso no hay. O, mejor, decir vecino: un eventual etnopoema sería el poema que aún (y cada vez aún) no hay. Habrá etnografía, pudiera aun haber etnoliteratura (vide Bloom y su canon occidental), pero etnopoésía, tal no se da —con lo cual no se reclama aquí ningún privilegio para la poesía por sobre la etnografía o incluso sobre la literatura en general. Etnopoésía— no hay: por poco que la poesía, entre otros migrantes nombres, no nombre tanto, o sólo por efecto de homonimia, un “género” (literario) sino antes bien un acaecer sin preestablecido nombre, apertura entre la mismura de lo mismo y la alteridad de lo otro, tal entrehueco del *yanani surti*, tal suspensión y cortocircuitera de toda amismante alienación y/o domesticidad sin más. Por decir: “Los poemas no son en primer término asuntos que se escriben, no comienzan en el momento en que son puestos por escrito; son dados [*Geschenke*, ‘regalos’] para quien está atentx” (P. Celan).

[Una primera versión de este textil apareció en la *Revista del Lector*, Dolmen, Santiago de Chile – Caracas - Montevideo, septiembre de 1998].



Mario Conde, sin título (1998-2000).

BIBLIOGRAFÍA

Abercrombie, Thomas. 1983. “Caminos de la memoria en un cosmos colonizado; poética de la bebida y la conciencia histórica en K’ulta”, en *Borrachera y memoria*, Th. Saignes comp., La Paz: IFEA.

Ajens, Andrés. 2011. “De una litera dura indígena”, en *La flor del extérmino*. Buenos Aires: La Cebra.

Anónimo. [¿1598?]. 2007. *Dioses y hombres de Huarochirí*, traducción de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

Arnold, Denise, y Yapita, Juan de Dios. 1998. *Río de vellón, río de canto*. La Paz: ILCA/hisbol.

Arnold, Denise. 2016. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en los contextos tributarios*. La Paz: ILCA.

Bertonio. Ludovico. [1612] 1956. *Vocabulario de la Lengua Aymara*. La Paz: Don Bosco.

Bouysse-Cassagne, Thérèse. 1987. “Pacha: en torno al pensamiento aymara”, en *Tres Reflexiones sobre el pensamiento andino*, Bouysse-Casagne et al., La Paz: hisbol.

Celan, Paul. 2002. *Le Méridien & autres proses*, edición bilingüe, traducida y anotada por Jean Launay, París: Seuil.

Cereceda, Verónica. 1987. “Aproximaciones a una estética andina”, en *Tres Reflexiones sobre el pensamiento andino*, Bouysse-Casagne et al., La Paz: hisbol.

Cereceda, Verónica. 2017. *De los ojos hacia el alma*. La Paz: Plural.

Derrida, Jacques. 1967. *De la Grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit.

Lucca, Manuel. 1987. *Diccionario práctico aymara-castellano castellano-aymara*. La Paz/Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Platt, Tristan. 1987. “Entre ch’axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara”, en *Tres Reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz: Bouysse-Casagne et al., hisbol.

Taylor, Gerald. 2001. *Huarochirí. Ritos y tradiciones*. Lima: IFEA/Lluvia Editores.

Villazón, Emma. 2013. *Lumbre de ciervos. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera*.

Andrés Ajens

A. Ajens (Concepción, 1961) actualmente codirige la revista *Mar con Soroche* (Santiago/La Paz) y se solaza dando seminarios de poesía y textualidades andinas en el departamento de Filosofía de la universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), en Santiago. Entre otras cosas, ha firmado: *Cúmulo lúcumo* (Das Kapital / Ed. 3600, Santiago / La Paz, 2015/2016), *Bolivian Sea* (Flying Islands Books, Macao, China, 2015), *Æ* (Das Kapital, Santiago, 2015), *Viagem a Santiago* (Intemperie, Santiago, 2014); *La flor del extérmino* (La Cebra, Buenos Aires, 2011; trad. al inglés, Palgrave MacMillan, New York, 2011), *El entrevero* (Cuarto Propio / Plural; Santiago / La Paz, 2009), *Con dado inescrito* (La Verbena, Córdoba, 2008), *No insista, carajo* (Intemperie, Santiago, 2005), *Más íntimas mistura* (Intemperie, Santiago, 1998; trad. al inglés, CCCP, Cambridge, Inglaterra, 2001, y *The Left Hand*, Victoria, Canadá, 2008; reedición en Alquimia Ediciones, Santiago, 2014) y *La última carta de Rimbaud* (Intemperie, Santiago, 1996). En traslaciones: *Poemas inconjuntos y otros poemas* (Dolmen, Santiago, 1998; trad. del portugués de poemas de Alberto Caeiro alias Fernando Pessoa) y *Cobra Norato* (Ed. La Mariposa Mundial, La Paz, 2016; trad. del portugués, de Raul Bopp).



EL FROTE DE LAS DIFERENCIAS O EL PLACER DE LAS COSAS²⁵

Valentina Buló

79

Me gustaría en este texto apuntar a un lazo necesario entre hedonismo y materialismo, una cierta correspondencia o deriva de uno en el otro. Si lo formuláramos en términos universales, sería afirmar que ningún hedonismo puede renunciar al carácter material del placer y, al mismo tiempo, la materialidad misma ha de entenderse en su estrecha vinculación con el placer. Un materialismo debe ser hedonista y el hedonismo es de por sí materialista. Este es el nudo de fondo. En este escrito quiero indicar tres pasos en esta dirección: en primer lugar, el modo de entender la materialidad de los cuerpos para situar en su base el vínculo al placer. En segundo lugar, que otorga el título al texto, el frote de las diferencias como modo de entender el tocarse de los cuerpos conformado con el placer y el deseo. Finalmente, y tratando de apuntar a la cuestión de fondo, intentaré rondar la pregunta respecto al modo de vincular placer, materialidad y espacio.

1. Momentos estructurales de la materialidad de los cuerpos

Primero, de manera sucinta, aludiremos a tres caracteres de la materialidad que pueden ser extraídos a partir de un modo preciso de entender los cuerpos²⁶:

Primer momento, la libertad de las cosas:

Partamos afirmando que los cuerpos no son entendidos de forma sustancial sino relacional; los cuerpos son relaciones antes que cosas, esto significa que para acercarnos a “lo que es” un cuerpo el acento estará en cómo se vinculan unos cuerpos con otros, “los cuerpos no se definen, funcionan, se acoplan, se performativizan, hacen mundo; y en este sentido aquello que pasa entre

25 Este texto forma parte del Proyecto Fondecyt Regular (Gobierno de Chile) n°1150266: “Materialidad del cuerpo y la diferencia en la ontología de Jean-Luc Nancy” a cargo de Valentina Buló y Olga Grau.

26 Para este tema pueden verse con más detalle mis textos “La libertad de las cosas, repensar el clinamen hoy” en *Byzantion Nea Hellás* N° 37 (en prensa) y “Desde el cuerpo a la materialidad. Contribuciones de Jean-Luc Nancy” (Inédito).

un cuerpo y otro pesa más que uno y otro, los cuerpos son relacionales y modales, se trata de los modos de cada vez de los cuerpos, unos con otros” (Cf. Buló, 2012, p. 108ss). No se trata de lo que un cuerpo es, se trata de cómo estamos en relación unos con otros. Mi cuerpo es un modo concreto y variante de estar relacionándose, y el fundamento de esta relacionabilidad es su materialidad. Habría una cierta indeterminación o apertura en el sentido de que no está cerrado lo que un cuerpo sea, y ese momento corresponde al primer aspecto de la materialidad de los cuerpos que llamaremos apertura o libertad.

80—

Si en cada cuerpo en tanto material hay una cierta apertura o indeterminación, podemos hacer al menos el ejercicio de imaginación de pensar en “todos” los cuerpos, es decir, pensar en el cosmos. Literalmente no está determinado lo que lo conjunta ni su orden, hay un espacio de indeterminación, un espacio en que el curso o trayectoria de estos cuerpos no está garantizado y puede desviarse. Tradicionalmente esta posibilidad de desviarse de un curso prescrito se le ha adjudicado a una voluntad humana o divina. El que un cuerpo no obedezca completamente a un esquema causal y necesario es porque pertenece, al menos en parte, al reino de lo libre.

Tradicionalmente el mundo ha sido dividido entre unos cuerpos naturales y un alma libre, es decir, por una naturaleza que se rige por las leyes de la necesidad y causalidad, y por otro lado, por aquello que pertenece al ámbito de lo libre, de lo decidido. Esta división puede verse también en los cuerpos humanos, ya que también en ellos habita esta escisión. Incluso late bajo argumentos supuestamente más “progresistas”, por ejemplo, de aquellos que están a favor del aborto, al apoyar su posición en esta escisión: “yo decido sobre mi cuerpo”, “mi cuerpo es mi territorio”. Otra vez un yo libre por una parte y un cuerpo que no decide.

Afirmar, aunque sea de un modo tímido, una mínima borradura entre naturaleza y libertad pone todo este tipo de afirmaciones en cuestión y tensiona la jerarquía clásica de la escala de los entes. Por ello, el gesto aquí es intentar encontrar lazos materiales entre lo que se ha puesto en lo más alto con lo que se ha puesto en lo más bajo. Nancy afirma en un texto que en algún sentido la piedra es libre y ese gesto es el que llevamos a su radicalización; afirmar la libertad de las cosas, al menos en su sentido más básico de no estar completamente determinado su qué o su telos, es al menos comenzar a apuntar hacia una redistribución de las funciones ontológicas que jerarquizan y ordenan nuestro mundo.

Segundo momento, la inmundicia:

A partir de lo anterior, se desprende que los cuerpos no se sitúan completamente en el ámbito de lo dado ni de lo construido; los cuerpos no son completamente naturales ni completamente artificiales, están entremedio de la naturaleza y la técnica. Como propone Nancy, más que hablar que de una construcción de mundo, o de una deconstrucción, habría que hablar de una strucción que no es otra cosa que el mero amontonamiento de los cuerpos, el “conjunto no ensamblado”, un montón de cuerpos unidos por su contigüidad, “la pura y simple yuxtaposición que no hace sentido” (Nancy, 2013, p. 31). La strucción expresa “la simultaneidad no coordinada de las cosas o los seres, la contingencia de su copertenencia, la dispersión de las abundancias de aspectos, especies, fuerzas, formas, tensiones y distensiones (instintos, pulsiones, impulsos). En esta abundancia ningún orden se hace valer por encima de los otros: ellos parecen todos condenados a meterse unos en los otros, a disolverse o a confundirse los unos en los otros” (Nancy, 2013, p. 34).

Aquí encontramos otro aspecto propio de la materialidad: que tiene que ver con una excedencia de mundo, de nuestra construcción del mundo, si no hay más que amontonamiento por pura contigüidad de cuerpos es porque quedan restos de mundo fuera, restos que son opacos e inabsorbibles, restos inmundos. La inmundicia, “lo inhumano que queda fuera, expulsado del mundo en pleno mundo” (Nancy, 2006, p. 92) es la materialidad misma en tanto consistencia y contingencia de la diferencia, en tanto la materialidad es, por decirlo brutalmente, la diferencia física, que no puede quedar incluida en ningún sistema. Y esto sí lo ha dicho toda la tradición filosófica: la materia es inhumana, es el momento que se resiste a la forma, incluso aquello con lo que ninguna forma puede completamente jamás, siempre queda un resto inhumano. Habría aquí que hacer toda una lectura entre la correspondencia de la inmundicia de la materialidad con la sensación de asco. Pablo Oyarzún ha visto eso a partir del asco en Kant (cita). Y es que la materia da asco porque es inhumana, porque sobra de la forma.

El tercer momento mater-nidad:

Este momento de la materialidad parte de otorgarles a los cuerpos el lugar y la función de constituir la apertura del espacio, y con ello, la condición de posibilidad de la existencia. Los cuerpos “dan lugar a la existencia” (Nancy, 2006, p. 16) y por esta razón abren el espacio, espacían, si pudiera decirse. En

este sentido, es como si las cosas estuvieran preñadas de espacio, o lo van dibujando mientras se mueven, de un modo jamás homogéneo.

Tradicionalmente el hilemorfismo adjudicaba a la materia un rol pasivo frente a la forma, aquí intentamos entender este carácter “mater” de la materialidad, que se vincula a lo que la propia palabra contiene, el poder engendrar un espacio. No para cambiarle el signo respecto a la forma y darle meramente un rol “activo” sino justamente para poder entender también este engendrar o abrir un espacio o dar lugar de un modo no binario, o si se quiere, activo y pasivo a la vez. La Khora del Timeo de Platón trabajada por Derrida habla de un espacio intermedio, de algo más situante que situado, un dar lugar activo y pasivo a la vez y ni activo ni pasivo, el lugar de la ambigüedad e indeterminación, ese sería el primer espacio.

Por otra parte, Nancy nos dice que “Materia, viene de mater y designa antes que nada la parte-madre del árbol, el tronco, la parte más dura. La madre es la consistencia propia de la diferencia” (Nancy, 1993, p. 96, nota 1). En esta frase hay una madre que tuerce la escisión entre lo activo y pasivo. Esta madre lo es por ser la consistencia de la diferencia, parece que aquí hay un paso más respecto a la Khora. Más que ambigüedad aquí se apunta a una dureza, una consistencia, a un tipo de diferencia que no es abstracta, a la diferencia material que literalmente es madre porque se separa del otro. En vez de aludir al espacio materno de útero, podemos acudir a la imagen de los gametos que se separan. En vez de entender la vida desde el principio envolvente de producir uno a partir de otro, se puede pensar la vida como el diferenciarse del otro, o como afirma Juan Manuel Garrido, entender la vida como “la realidad misma de la separación... la figura del afuera por excelencia” (Garrido, 2011, p. 34). La consistencia de la diferencia, el lado “mater” de la materialidad es dar lugar a la separación y da lugar a entender desde allí a la vida misma.

Pensar la materialidad como madre busca, además de repensar a la madre misma, borrar un poco al menos la escisión clásica de materia viva y no viva. La materialidad abre, da lugar a la diferencia, y en ese punto, materia y vida van juntas. En el poema “Archivida”, Nancy habla del empuje de lo que brota (*la poussée de ce qui pousse*) (Nancy, 2013, p. 60).

Caracterizar la materialidad de los cuerpos como una cierta abertura exuberante y por ello inmundada, que se libera y engendra intenta pensar algo así como una apertura física, o como afirma Pablo Oyarzún y Eduardo Molina respecto a Epicuro, “una ampliación del sentido mismo de lo físico” (Oyarzún, 2015, p. 92).

Dicho de manera brutal, he buscado afirmar que las piedras, en tanto materiales son un poco libres, un poco inmundas y un poco madres. Ahora me gustaría poder acercarme a pensar en el placer de las piedras, o en una cierta articulación placiente de las cosas en tanto materiales. Nancy muchas veces se defendía de la posibilidad de ser tachado de animista, yo no. Repensar el materialismo es animizarlo también.

2. El placer de las cosas²⁷

Hablar de materialidad de los cuerpos entonces es hablar de la diferencia, o si se quiere de un tipo de diferencia, la diferencia material, la diferencia física, que no es ni la diferencia pura de la que habla Deleuze, ni la *differance* derridiana, ni la diferencia ontológica de Heidegger (cf mi texto *Diferentes diferencias en...*). Es desde esta diferencia que queremos pensar al placer como frote.

¿Pero cómo se frota las diferencias?, ¿cómo se frota la materialidad en tanto abierta?

En su texto sobre el tocar, en *Archivida*, Nancy acude al ejemplo del bebé en el útero para hacer la distinción entre el flote del bebé al interior de la madre y el frote del que ha nacido al afuera, lo que distingue a uno y otro, y lo que en este sentido caracteriza al tocar es la separación con un afuera. El que está en el mundo está, en el tocarse con los otros, separado, eso es estar en el mundo. Pero no pensemos en una separación completa, pues cada piel a su modo, como la piel de un mineral, la piel humana, la piel de la leche, es un umbral que separa y comunica a la vez, y las pieles que se tocan se acercan máximamente para quedar una fuera de la otra, para comunicarse por conmoción. “La piel como intercambio de estar tocando/siendo tocado, como espesor entre interior y exterior, se vuelve membrana relacional [...] un espesor de la relación que produce y es producido por la propia relación” (Bardet y de Ronde, 2016).

De algún modo el afuera y el adentro es un invento de las pieles que se tocan, es el frote el que hace a la arena y al agua; al tocar dibujo, invento y determino al otro, mutuamente. Nuestros apretujones en el metro, los pies con el cemento se inventan, una relación sexual, una violación, una orgía, un roce mínimo. En vez de pensar en dos cosas que se juntan al tocarse, se trata de pensar en el tocar como “productor” del otro, de cada otro. El afuera y el

27 Parte de este análisis está basado en un libro de mi autoría sobre el placer de próxima aparición.

adentro es una suerte de producto de las pieles, la piel decide, y decide en el tocar. Esto vale para pieles fronteras de naciones como para los límites del yo, así como para una operación de cambio de órganos. Hay un libro famoso de Nancy, *El intruso*, que se refiere a su trasplante de corazón, donde ese corazón es el intruso que invade un cuerpo y del que el cuerpo en un inicio se defiende. En una entrevista, Nancy alude a ese texto y coloca el ejemplo de la identidad francesa, forjada a partir de la aniquilación de muchos y la intrusión del inmigrante que viene a remover esta identidad, y lo mismo acontece en la escala del Yo, donde tenemos una suerte de “loco interior” que es nuestro propio intruso frente al que nos defendemos: “este no soy yo”.

En su libro sobre *El tocar*, Derrida afirma que todavía le parece que tocar es una expresión demasiado general, pues no es lo mismo apretar que acariciar o palpar, el frote quizá sea todavía muy abstracto, a menos que nos frotemos con él. Escuchemos esta cita de Nancy:

El tocar acaricia, es esencialmente caricia, es decir, él es deseo y placer de aproximar lo más cerca [posible] una piel –humana, animal, textil, mineral, etc.– y de emplear esta proximidad (es decir, esta aproximación superlativa, extrema) para poner en juego las pieles una contra la otra.

Este juego retoma el ritmo que esencial y originariamente es el juego del dentro/afuera –el único juego, tal vez, si todos los juegos consisten en tomar y en dejar espacios, en abrir distancias, en ocupar y en vaciar lugares, compartimentos, plazos. El tocar es movimiento en tanto es rítmico y no porque sería procedimiento o conducta de exploración. La aproximación aquí no vale como acercamiento en las cercanías, y el contacto no vale como establecimiento de un intercambio. La aproximación vale como movimiento superlativo de la proximidad que nunca se anulará en una identidad ya que “lo más próximo” debe quedar distante, infinitesimalmente distante para ser lo que es. El contacto vale como estremecimiento –él también superlativo, extremo– de la sensibilidad, es decir, de esa misma que da la capacidad de recibir, de ser tocado (Nancy, 2014 p. 19s.).

La tesis de Nancy en este texto es radical y en apariencia opuesta a la tesis de Derrida, ya que pareciera dar un contenido concreto o incluso un carácter esencial a todo tocar, vinculando tacto, caricia y placer. ¿Es que acaso tiene una esencia, como la caricia el tocar? El texto parece afirmar que en todo tocar subyace de algún modo el placer, que se entiende como el principio de aproximación de los cuerpos, hasta tocarse con ellos. En eso consiste el juego de las pieles, que abre el adentro y el afuera pues en él se toman y se dejan los espacios, espacio que no es otra cosa que la extensión misma de los cuerpos. Podemos volver a pensar en los alcances de la invención del adentro y del afuera a partir del tocar agregando la idea del juego de las pieles, que sería el único juego, el que instauro fronteras y comunicaciones.

La experiencia del placer de tocar, como toda experiencia, dibuja determinadas posibilidades de comprensión; no da lo mismo como me instauro en el mundo a partir de la angustia o el desprecio que desde la experiencia del tocar, del placer de tocar/ser tocado. Esta experiencia como indica la cita estremece y conmueve, por ello no se trata de una mera exploración. La caricia, y por tanto su placer, tiene que ver en primera instancia con el movimiento y el ritmo, ella retoma el ritmo ya que es el ritmo quien inunda las pieles en el acariciarse. El vaivén, la repetición, la variación constante de intensidades como probando armonías, notas, silencios, no pretenden establecer medidas ya que el ritmo, como afirma Felipe Kong de la mano de Deleuze, apunta principalmente a la relación de tiempos heterogéneos, los tiempos de los cuerpos que duran en sus múltiples palpitations. Oscilaciones acopladas son las que llevan a las caricias y a sus placeres.

¿Será que hay deseo que no desee tocar?, si tocar da el placer del deseo mismo, el placer del deseo tendido hacia la proximidad de una relación ya que la relación no es más que la puesta en juego de un com-partir de un adentro y de un afuera. El primer y antiguamente más conocido sentido del tocar ha sido aquel del goce amoroso y sexual. El movimiento rítmico y el desbordamiento, las emanaciones que no son solo de líquidos sino de los cuerpos enteros que se derraman el uno contra el otro, el uno en el otro y apartándose uno del otro para retomarse y volver una vez más juntos en la sucesión de olas en que ellos se convierten el uno por el otro, ese movimiento no pertenece a algún proceso de acción ni de cognición (no

hablemos aquí de esa finalidad que es la generación – que abre a otro cuerpo; porque extasiarse es sin finalidad o bien no tiene otro fin que aquel que lo suspende sobre sí mismo en el desbordamiento que lo agota y lo abre más allá de sí mismo– (Nancy, 2013, 20s).

En el juego de las pieles los cuerpos se derraman, de algún modo pierden su forma, la imagen bella del cuerpo conformado pierde todo su valor. Me atrevo a decir que la caricia erótica no tiene nada que ver con la belleza de los cuerpos, ni la fijada por una cultura ni otra particular, sino que justamente el placer no pasa por allí, pasa por otra parte, más líquida, más ondulante, no hay idea que quepa en ese tocar.

El placer sexual no tiene un fin fuera de sí, si se quiere es su propio fin. En primer lugar, el placer no deriva necesariamente en otra vida ni se dirige a ello, el placer sexual se dirige al placer. Por otra parte, tampoco tiene un fin como una meta o cumbre placentera que se deba alcanzar, tenemos toda una cultura dictatorial sobre el orgasmo que olvida y deja sin sentido todo aquello que no sea acabar, irse, venirse. El ritmo y movimiento de las pieles que se tocan no tiene otro fin hacia el cual se dirija, el placer de tocar una piel radica en tocar la piel. El éxtasis sexual no tiene finalidad más allá de sí mismo.

Si habíamos afirmado respecto al tocar que es el sentido de la diferencia, el placer de la experiencia sexual abre el espacio de la diferencia como un diferir rítmico, acoplado y desacoplado a la vez. Como dice una canción de Mauricio Redolés “Solo un polvo nos aparta de la muerte, solo un polvo nos dibuja diferentes”; sólo el acto sexual nos aparta de la muerte y nos dibuja diferentes. Y es que el placer sexual es una de las experiencias más nítidas que puede marcar el frote de las singularidades en su intimidad; es el tacto por excelencia. Toda la experiencia sexual se tactiliza, los sonidos, los colores, los aromas, los afectos, el espacio y hasta el tiempo se nos presenta desde el tacto, y por eso es una experiencia que dibuja nuestras diferencias de un modo superlativo. Allí afirmamos la vida haciéndole el quite a la muerte. El acto vital por excelencia es el de la separación en la que un vivo se separa para aparecer como otro vivo. La diferenciación tiene mucho que ver con la vida misma, y el acto sexual es la experiencia en donde eminentemente el frote de los cuerpos dibuja las diferencias y en ello reafirma la vida; no por la posibilidad de que haya una descendencia, el acto sexual no es conducente a la reproducción por sí mismo, sino que el acto sexual es ya la producción

misma de las diferencias desde el frote de los cuerpos. Es allí donde acontece la producción de la vida, la vida se frota a sí misma como separación.

87

3. Palabras finales: hacia una ontoerótica

Copula mundi es una expresión de Ficino que, aunque técnicamente no coincide con el concepto de materialidad aquí trabajado, tiene la intención de pensar en un materialismo más erótico que dialéctico, una suerte de ontoerótica en la que el frote pesa más que la oposición y la contradicción.

Ampliar el sentido de lo erótico y del placer al campo de todas las cosas busca desantropomorfizar el placer y, con ello, nuevamente intentar una suerte de redistribución de las “cualidades ópticas” en las que a las cosas siempre han quedado del lado de la naturaleza fija y determinada. Recordemos que en otros contextos la peor denigración a un humano es justamente la “cosificación”. Este escrito en general es un intento de exaltación de los cuerpos en tanto materiales, con el fin de abrir una puerta a un nuevo modo de situarnos unos cuerpos con otros. Placenteramente.

BIBLIOGRAFÍA

Bardet Marie y De Rhonde Christian. 2016. *Ce que peut une surface*, en <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/ce-que-peut-une-surface/>

Bulo, Valentina. 2012. *El temblor del ser. Cuerpo y afectividad en el pensamiento tardío de Martin Heidegger*. Buenos Aires: Biblos.

Bulo, Valentina. 2013. *Tonos de realidad. Pensar el sentimiento en la filosofía de Xavier Zubiri*. Santiago de Chile: RIL.

Bulo, Valentina y de Oto, Alejandro. 2015. "Piel inmunda: la construcción racial de los cuerpos". *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 5: 7-14.

Bulo, Valentina y Meriño Rodolfo. 2017. *Diferentes Diferencias*, Revista Transform-ação, v 40, n°1: 151-164.

Garrido, Juan-Manuel. 2011. *Chances de la pensée. À partir de Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.

Oyarzún, Pablo y Molina, Eduardo. 2005. "Sobre el clinamen", en *Méthexis*18, pp. 67-87

Oyarzún, Pablo (2011). "La integración alma-cuerpo en Epicuro", en *Estudios*, n°13, 11-16.

Nancy, Jean-Luc. 2013. *Archivida*, Traducción Valentina Bulo y Marie Bardet, Buenos Aires: Quadrata.

_____ 2006. *Corpus*. Paris: Métailié.

_____ 2007. *El peso de un pensamiento*, Castellón: Eliago Ediciones.

_____ 2000. *L' Intrus*, Paris, Galilé.

_____ 1999. *La communauté des oeuvres*, Paris: Christian Bourgois Editeur.

_____ 1988. *L'expérience de la liberté*, Paris: Galilée

_____ 1993. *Le sens du monde*. Paris: Galilée.

Ruiz, Miguel. "El clinamen, el animal y la virtud", en http://www.biopolitica.cl/docs/MRuiz_Clinamen_animal_virtus.pdf.

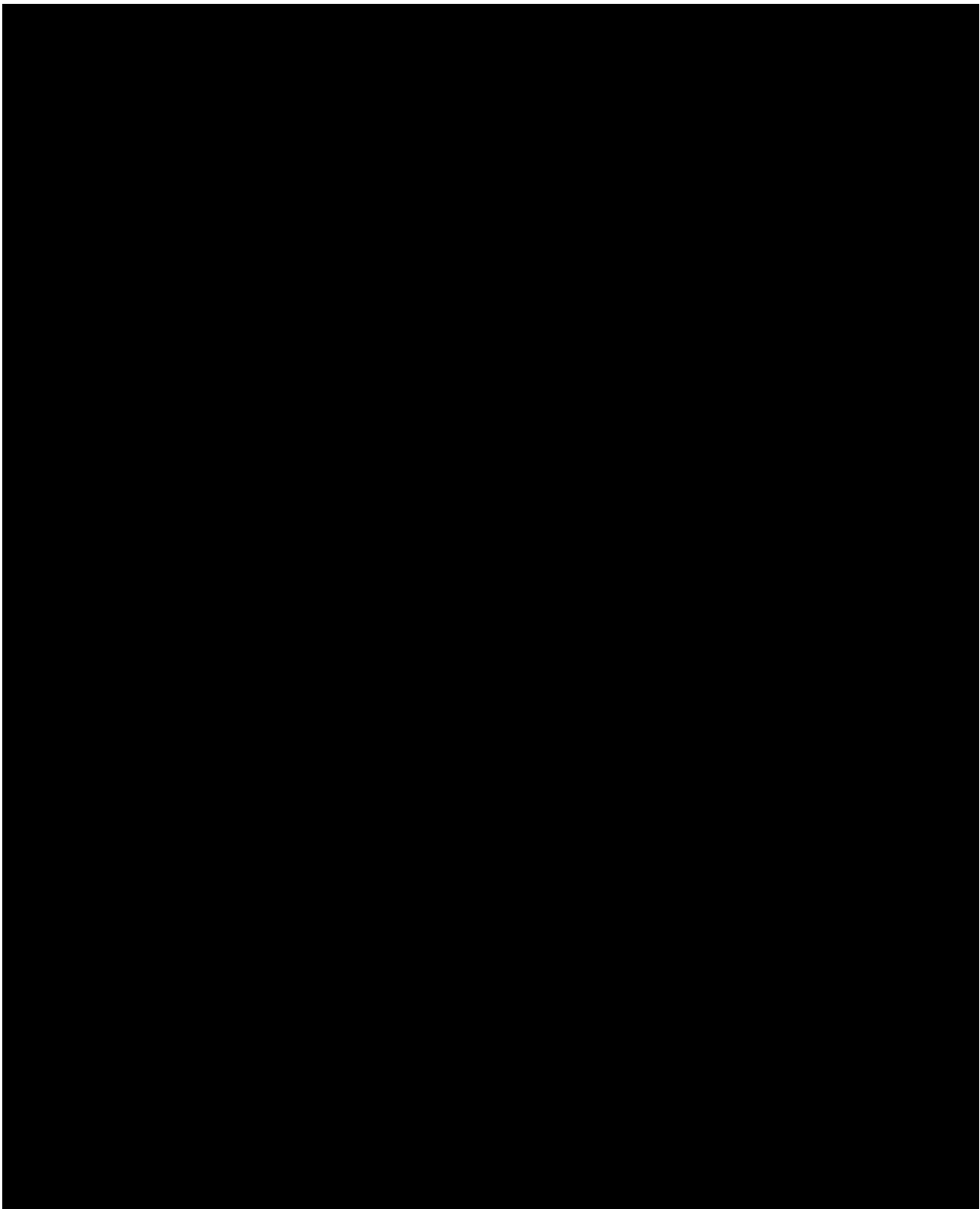
Valentina Buló Vargas

Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, académica del Instituto de Estudios Avanzados de la universidad de Santiago de Chile. Sus líneas de investigación giran en torno al pensamiento del cuerpo y la afectividad. Ha publicado, un libro sobre Heidegger titulado *El temblor del se : cuerpo y afectividad en el pensamiento tardío de Martin Heidegger* (Ed. Biblos) y *Tonos de realidad: pensar el sentimiento en la filosofía de Xavier Zubiri* (Ed. RIL) y otros artículos sobre estos temas.



III

**CUERPO - TECNOLOGÍAS EN FRONTERAS
DE APROXIMACIÓN**



RADIOGRAFÍA DE CUERPOS TECNOLOGIZADOS, UN PANORAMA TEMPORAL

Carla Motto

93

En este breve escrito, quisiera acercarme a la idea del cuerpo asociado a la tecnología que inevitablemente nos incita desde múltiples esferas. Me interesa reflexionar acerca de los procesos de interacción entre el sujeto y el objeto tecnológico como un espacio de observación hacia nosotros mismos, hacia la sociedad en que vivimos y construimos, desde el terreno de las condiciones que los dispositivos tecnológicos nos ofrecen como lugar de mediación. Planteo una breve reflexión desde tres lugares: la primera asociada a la historia, luego la complejidad del sujeto/cuerpo Cyborg y por último la tecnociencia como lugar de nuevos paradigmas sobre el cuerpo tecnologizado, cuerpo informático.

Estos tres espacios de reflexión están cruzados por la idea del Cyborg, los cuales expondré en cada uno de estos lugares señalados.

Para la primera reflexión, quiero comenzar con el encuentro de la tesis de Richard Danta, quien nos habla de un Cyborg que construye sus prótesis para dominar el medio ambiente con el que se relaciona. Plantea esta idea desde los Homínidos, los cuales no se adaptaron al entorno sino que adaptaron el entorno a sí mismos, y no solo desde el punto de vista de los objetos sino también desde la religión, prácticas culturales, etc. Entonces, en palabras de Danta, ser un Cyborg implica hacer del espacio en el que vivo, un lugar, entendiendo lugar como un espacio que es propio y el cual creo bajo mis propios términos, es entonces, un espacio de habitabilidad. En consecuencia, pensar el cuerpo desde un lugar tecnológico, desde las prótesis o desde las propias extensiones, siguiendo la tesis de Danta, es pensar desde la propia condición humana. El cuerpo tuvo que desarrollar, a partir de sus incomplicidades las prótesis que mejor se adaptaran a sus nuevas necesidades. Es así, como se vuelve imperante estudiar los dispositivos desde los cuales el Cyborg se hace y hace de las incidencias en el entorno.

El cuerpo desde el trabajo, desde la idea de adaptar el entorno a sí mismo, desde el desarrollo económico, sus prácticas y consecuencias, se vendría a imponer como máquina tecnológica. Explotación sobre los cuerpos. Pienso

en el apareamiento de herramientas, de dispositivos técnicos que se acoplan al cuerpo de un obrero por ejemplo, para facilitar el desempeño de un oficio, de aquella actividad económica que le permitirá ser parte de su “propia economía”. Para esta práctica, se considerarían tres elementos principales, los que corresponden, primeramente al tipo de herramienta utilizada, luego, el tiempo por el cual uso dicha herramienta y en tercer lugar, el territorio en el cual la utilizo. La incorporación del uso de herramientas tecnológica muchas veces se presenta en aparente armonía con el cuerpo, y en otras, desproporcionales de la escala humana. Sin embargo en ambos casos, el cuerpo las debe hacer funcionar, poner en movimiento, convertirlas en su propia prótesis; una cuchara que involucra la mano, una pala que incorpora el brazo, el hombro y la espalda, una carretilla que dispone del cuerpo completo. No importa solamente la dimensión física o tamaño del objeto, sino que también, la dimensión del uso que se le da a ese objeto a lo largo del tiempo, por muchos años, la vida entera quizá. La movilización de una economía social que se desafecta de los límites posibles de la escala corporal, lo que genera en consecuencia, es un cuerpo amalgamado a esa herramienta, enraizado a un cuerpo capital.

Por otro lado, y atendiendo al segundo lugar de abordaje, la idea de Cyborg presentada por Donna Haraway, más bien desde la regulación y formación de normativas disciplinares del cuerpo. Empatiza en primera instancia, con un Cyborg que se define desde la fusión o hibridación entre máquina y organismo, que se posiciona desde un lugar de realidad y ficción al mismo tiempo, desde donde comprende una realidad social que esta ligada a las experiencias y construcciones políticas fundamentales de los individuos. Nos habla de un Cyborg que esta codificado con un nivel de poder e intimidad nunca antes presentado en la historia de la sexualidad, objeto entonces que se despliega como adversario de la heterosexualidad a la que los cuerpos deben ser sometidos según los regímenes políticos imperantes.

El Cyborg de Haraway se muestra como ubicuo y al mismo tiempo invisible, lo que permite la noción de arma mortal. Dice que son muy difíciles de ver tanto material como políticamente y se relacionan con la conciencia o su simulación. El Cyborg que plantea, involucra límites traspasados, un objeto en constante manipulación política, juegos de poder que se vuelven muy peligrosos.

[...] un mundo de cyborg es la última imposición de un sistema de control en el planeta, la última de las abstracciones inherentes a un apocalipsis de Guerra de

Galaxias aprendida en nombre de la defensa nacional, la apropiación final de los cuerpos de las mujeres en una masculinista orgía de guerra (Haraway, 1984)²⁸.

95

El cuerpo como espacio de diferencias acalladas, en donde aparece la máquina tecnológica de lo político como lugar de imposición de normas sobre los cuerpos inscritos en una sociedad. Desde este lugar es que se despliegan las cargas disciplinares de homogenización sobre los cuerpos, que se ponen de manifiesto con los patrones a seguir, con los comportamientos aceptados socialmente, con el bien hacer, el bien vivir, categorías sociales que se imponen a la sexualidad, como una máquina tecnológica normada desde las arbitrariedades políticas.

Se implantan sobre todo, en los cuerpo de las mujeres, desde el cuerpo social, pero más aún desde el biológico, desde el *deber ser* dejando de lado el *querer ser*. El Cyborg de Haraway vendría a superponerse a esta relación, a marcar la línea fronteriza. El cuerpo llegaría a regenerarse a través del Cyborg en un cuerpo sin géneros.

El cuerpo está en constante transito; Cuerpo amalgamado, Cuerpo de tecnologías laborales, Cuerpo de tecnologías sociales, Cuerpo en uso y desuso, Cuerpo simbiótico, Cuerpo Máquina, Cuerpo información.

Llegamos así al último lugar de reflexión, el cuerpo informático, ligado a la tecnociencia. Y sin embargo, marcado por la idea de humanismo que tomaré de la literatura para generar el contraste.

Desde una visión latinoamericana la llegada del sujeto Cyborg, producto de la defensa letrada humanista se ejemplifica en el ensayo *Hombres y Engranajes* (1951) de Sábato, donde esencialmente hace referencia a la amenaza de la humanidad:

Mientras la máquina se mantuvo en la escala humana y bajo el dominio de su creador, presentó un triunfo del hombre, una expresión de su capacidad para trascender sus fronteras Biológicas. Porque, a diferencia de los otros animales, el hombre se caracteriza por su capacidad para rebasar los límites de su cuerpo físico: (...). Poco a poco, en siglos de maduración, siguió extendiendo la

28 Haraway, Donna. (1984), *Manifiesto Cyborg*. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. Traducción de Manuel Tales.

potencia de sus órganos, mediante aparatos de creciente complejidad, hasta que sus sentidos se extendieron en todas las direcciones del espacio y del tiempo...(92-93).

Sábato ocupa un rol poco estimado en el desarrollo de la teoría Cyborg, al proponer que la característica evolutiva central del ser humano es la habilidad de trascender nuestros cuerpos orgánicos. Vale mencionar también el caso de Cortázar, quien vio la ideología feminista del Cyborg que plantea Haraway, donde borra los mitos patriarcales de origen identificados por Adán, como un ataque en un humanismo que él considera esencial y usó Rayuela para defenderlo.

96—

Algo que Sábato llama mecánico y Cortázar cibernético, pero que en ambos casos no promete las mismas cosas que los ciberneticistas triunfalmente proclaman, ni tampoco ofrecen las posibilidades subversivas que Haraway identificaría como las consecuencias no intencionales del cuerpo Cyborg.

Estas sociedades son simple y completamente deshumanizantes, y la respuesta, tanto para Sábato como para Cortázar es el humanismo, específicamente un cierto tipo de humanismo literario donde las letras proveen la base para una re-humanización del cuerpo humano. Emergen antipatías y adiciones que configuran un marco contextual a favor y en contra del híbrido: Humano-máquina.

Absolutamente en oposición a esta idea humanista, ingresa la idea del posthumanismo desde donde Cuartas en “Cuerpo Obsoleto” (2012) nos señala que promueve un sistema de pensamiento que contempla la posibilidad de integrar a la materia orgánica del ser humano, diversos elementos artificiales, pensando en un equilibrio entre los elementos orgánicos y los artificiales. Idea que vendría a presentarse como aberrante para Sábato y Cortázar, sin embargo, en la actualidad al utilizar las nuevas tecnologías de la información, los seres humanos necesariamente tienen que entrar en el entorno electrónico. Para ello es necesario construir un cuerpo electrónico adhiriendo al cuerpo orgánico con concordancia con una serie de prótesis electrónicas, que posibilitan el desarrollo social del individuo en esa dimensión ciberespacial, explica Cuartas, la ciborización le entrega al humano el poder de armarse como se le antoje, es la tecnología naturalizada, la dependencia de la tecnología. Adhiriendo al cuerpo orgánico una prótesis que extiende sus posibilidades.

Así la discusión y análisis se complejiza así, cuando somos conscientes de asistir en el mundo actual a una redefinición de la condición humana, mediante el aporte de la biología, de las tecnologías digitales, sobre todo informáticas

y anexas a las nuevas ciencias de la vida; la biología molecular y la genética. Sobre esto, el artículo de Galvis (2013) sobre “la condición post orgánica” nos invita a pensar en que el hombre asume problemas relativos a su identidad, es decir, a su ontología tanto desde la posibilidad de otro modo de ser. La dificultad de la bioética, estaría en la toma de decisiones sobre la orientación de tal evolución post-biológica.

La industria ligada a la ciencia y tecnología posmoderna, han renovado las subjetividades, han incubado el surgimiento de nuevas sexualidades, etnicidades, colectivos, tipos familiares, tipos laborales sustentados en emergentes y variables codificaciones.

Esta discusión que genero con esta mixtura de visiones , nos invita a pensar en el origen, los límites y las posibilidades de expansión que hoy tiene el cuerpo desde el Cyborg como timonel del navío.

La intención es introducir a una radiografía que nos pone en evidencia como cuerpos humanos en estado de cyborización a través del tiempo y espacio. Una invitación al delineamiento de un marco que establece fronteras para enmarcar el cuerpo humano en el pensamiento y función/conceptualización tecnológica.

BIBLIOGRAFÍA

Cuartas, Camilo, 2012. CUERPO OBSOLETO, Revista Colombiana de Artes Escénicas Vol. 6 , pp. 42-51

Danta, Richard. El cuerpo Bio-Tecnológico:el Cyborg. Continuum, conferencia de Richard Danta: Cyborg - YouTube, El cuerpo Bio-Tecnológico. El cyborg - YouTube.

Galvis, Cristian, 2013. LA CONDICIÓN POST- ORGÁNICA, tema de encuentro y tensión entre bioética y v biopolítica. Revista Latinoamericana de Bioética, Volumen 13 número 1, edición 24 pp. 50-63

Haraway, Donna. (1984), Manifiesto Cyborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. Traducción de Manuel Tales. Editorial puente aéreo.

Nancy Jean-Luc (2003), Corpus. Madrid: Arena Libros.

Carla Motto

Se forma como artista fotógrafa en la Universidad de Chile, donde además realiza magíster en Artes Visuales. Cursa Diplomado de perfeccionamiento tecnológico y efectúa pasantía en la universidad de Bellas Artes de Hamburgo. Actualmente se dedica tanto a la investigación como creación artística y está realizando el doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte en la universidad de Chile, respaldada por la beca CONICYT, casa de estudios donde además se desempeña como docente. Co-fundadora de Electros, colectivo que desarrolla proyectos de experimentación e investigación enfocados al Arte, la Tecnología y la Interactividad. Formó parte del proyecto Uruguayo-Chileno Continuum; el cuerpo como territorio de prácticas mediales y actualmente, se encuentra desarrollando una investigación sobre alfabetización a través de la fotografía, proyecto que surge el 2014 conjugando visiones interdisciplinarias. Sus últimas publicaciones son “El encuadre como violencia de la mirada” en el libro *Poéticas del dolor* (2017), *Simbiosis del Habitar* libro autoral (2017), “Calar – Recorrer” en el libro *Residencias Artísticas* (2017).
<http://carlamotto.com/>.



CYBORGS: TRANSGRESIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LA OTREDAD²⁹

Valeria Radrigán

101

El *cyborg*, como estructura corporal alternativa, devela en sí mismo un estado de transformación tecnológica y carnal continua que, en su dimensión insospechada y siempre cambiante, nos insta a una constante reflexión en torno a la problemática del límite. Más allá de la pregunta por la subversión, o incluso superando tecnofobias y tecnofilias, el núcleo subversivo de la cyborgización se encuentra directamente asociado a una distorsión fronteriza. Especialmente, estaría aquí en juego una disrupción de nuestro cuerpo que confrontaría su configuración moderna asociada a lo *orgánico, unitario y natural*³⁰, pero de un modo más profundo aún, el *cyborg* promovería incluso una disolución total entre sujeto-objeto, mismidad-ajenidad, yo-Otro.

La otredad, en este sentido, la entenderemos de un modo amplio como una existencia externa a nosotros, inabarcable y misteriosa en su total alteridad. La psicología desde Freud (1930) nos ayuda a precisar esta idea, designándola como un fenómeno externo y autónomo, pero que afecta la individualidad. El autor lo relaciona con un “afuera”, que se manifiesta en términos de oposición y que contribuirá en esa misma medida a configurar al sujeto. En su proceso de discernimiento del *yo* y el mundo exterior, el individuo se desplaza constantemente hacia y en contra esta otredad o este afuera, pero encuentra en su distanciamiento la afirmación de su identidad. Entendiendo también desde la fenomenología que la constitución subjetiva se encuentra directamente entramada con la matriz corporal³¹, la perturbación limítrofe esencial que propone la cyborgización, atentaría frente a esta diagramación esencial de lo humano.

29 El presente artículo corresponde a una síntesis del subcapítulo 3.4: “Fuimos y somos cyborgs: la reivindicación de la otredad” de la tesis doctoral de la autora. Se toman también partes específicas del apartado 1.6.1. “Arte ancestral interfásico: máscaras rituales y chamanismo.” Ver: Radrigán, 2015.

30 La gran paradoja de lo anterior estaría al atender que esta misma configuración deviene tal en una mutua pregnancia del accionar técnico. Ver tesis citada, especialmente capítulo 2.

31 La fenomenología, desde Merleau- Ponty, encuentra en la corporalidad el nicho de la identidad: “gestación humana del sentido a partir del habitar humano en una corporeidad viviente” (Mendoza, 2008, 2). El autor señala: “... tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo, hacia el cual todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repararlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo.” (Merleau-Ponty, 1997, p. 101).

Si bien “el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido” (Merleau-Ponty, 1997, p. 100), este vínculo se sustenta en una distinción y separación básica del organismo con la otredad que lo circunda. Por tanto, la cyborgización sería un proceso que tiende a anular estas distancias, en la medida en que los objetos (tecnológicos) irrumpen en la corporalidad volviéndose parte de ella, incorporándose, *quedándose* con ella. La percepción de la otredad técnica se fusionaría en la percepción de la mismidad corpórea, promovándose en el cyborg un estado de indiferenciación que atenta contra el orden del sentido, puesto que se unificaría el territorio de los objetos y el de la propia consciencia.

Esta consciencia, desde una perspectiva moderna, ordena y subordina el mundo (este afuera percibido como otredad). Según Mendoza Tovar, ello se expresa a través de una “relación de *dominio*, pues en esa relación la Naturaleza, cuyo ser y orden ha sido puesto *a priori* por el Entendimiento, está ahí para ser manipulada” (Mendoza Tovar, 2008, p.3). En este sentido, “es el *cogito* quien tiene prioridad, pues en él se encuentra el alumbramiento de toda certeza donde, además, la propia realidad del cuerpo deberá ser encontrada.” (Mendoza Tovar, 2008, p.3). En esta línea, encontramos un sujeto que de algún modo *porta* un sentido que le hace ordenar el mundo. Sin embargo, la crítica de la “Fenomenología de la Percepción” de Merleau-Ponty advierte que no existiría un sentido o una representación pre-dada del mundo, sino que ello se forja en una dinámica de encuentro con él (Merleau-Ponty, 1997, p.101). El mundo se constituiría en una dinámica de *envoltura* que reúne a sujetos y objetos “en un mismo devenir” (Merleau-Ponty, 1997, p.5), donde ambos se influyen y modifican constantemente. “La percepción nos dice que somos primariamente en el mundo en una relación de encuentro, y en esa apertura y desvelamiento, el sentido del ser tiene su acontecer inicial” (Merleau-Ponty, 1997, p.7).

Esta propuesta nos acerca más a una base para entender la cyborgización, puesto que en este proceso sería necesaria una condición de construcción constante entre sujetos y objetos que “deja al objeto inacabado y abierto como lo es, en efecto en la experiencia perceptiva. A través de esta apertura transcurre, fluye, la sustancialidad del objeto” (Merleau-Ponty, 1997, p.7). Podríamos decir, la percepción del *cyborg* como cuerpo hibridado se encuentra siempre abierta: “en principio se muestra como por descifrar y descubrir, pero sobre todo por realizar” (Mendoza, 2008, p.8).

Esta experiencia alude, además, a lo que podríamos llamar un *sentido originario del ser en el mundo*, que reconoce la naturaleza —y con ello lo

inacabado e indeterminado— no como instancia separada del humano sino como constitutiva de él en su corporalidad. Siguiendo a Merleau Ponty, se podría promover la restitución de un poder de percepción primario o “retorno a la pre-objetividad” (Mendoza, 2008, p. 5), un estado donde aún la objetividad y el dualismo aun no existían como comprensiones del estar en el mundo. Hablamos de una condición que supera toda distinción mente-cuerpo o sujeto-objeto y que comprendería al ser humano como una unidad integradora.

Acá podemos volver a Freud, quien también reconoce esta condición primitiva en la constitución subjetiva, previo al sentimiento yoico “un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante” (Freud, 1930, p. 5). Esta posibilidad nos habla entonces de un vínculo de lo humano con la otredad que percibimos como primario —originario/pre-racional— y que trasciende en la persona como latencia, pulsión o “deseo metafísico [que] tiende hacia lo totalmente otro, hacia lo absolutamente otro” (Lévinas, 1987, p. 57). Esta tendencia podríamos identificarla a su vez con una necesidad de transgresión, acto humano deliberado de trascender los límites. De un modo profundo, nos encontraríamos con lo que varios autores han llamado *nostalgia de absoluto*³², una permanencia y anhelo de estado de rebasamiento total que nos hace constantemente preguntarnos qué es lo que hay más allá del cerco, y tender hacia él en busca de algún tipo de transformación de nuestra condición mortal. En palabras de Bataille (2007), hablaríamos de un retorno a la *continuidad*³³, vale decir, a un estado sin límites, de flujo constante.

Siguiendo al pensador francés, entendemos que el humano posee, como vía de acceso parcial a la continuidad, dinámicas de transgresión de sus límites. Como ejemplos fundamentales: la sexualidad y el amor (unificados en la experiencia erótica), la violencia, la experiencia sacra y finalmente la muerte como acción final y de total radicalidad. Lo que está en juego en estos actos, es un paso de la seguridad del cierre y la entereza (que asociamos a la configuración subjetiva en su distancia y diferenciación con lo otro) al

32 *Nostalgia de absoluto* o *Nostalgia de infinito*, encontramos menciones a este estado en la obra de Steiner, Eco o el mismo Nietzsche.

33 Bataille señala en “El Erotismo”, que el ser humano se encuentra un estado de discontinuidad en su vida cotidiana, cuestión que se fundamenta en la individuación y la muerte, pero también en la particularidad y diferencia que hace del sujeto uno entre todos los seres y objetos. Holzapfel precisa: “somos discontinuidades individuales, una suerte de recortes espacio- temporales que andamos por el mundo, protegidos por límites”. (HOLZAPFEL, 2012, 45). Sin embargo, somos capaces de percibir en la distancia que tenemos con la otredad, un abismo que atemoriza y fascina: “Ese abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante.” (Bataille, 2007, p.17)

descontrol de la apertura necesaria para la fusión. Resulta importante advertir que en cada una de estas posibilidades se trata de un “movimiento de la *carne* [que] excede un límite en ausencia de la voluntad” (Bataille, 2007, p.70), con lo que el cuerpo sería nuevamente el eje que promueve las transgresiones.

Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. (Bataille, 2007, p.22).

104—

Si ya nuestra propia desnudez nos perturba en la precariedad traspasable de sus orificios y fronteras, y en la actividad sexual la transgresión de aquellos pueda resultar total, la cyborgización operaría como acto supremo del eros: verificamos en este proceso la percepción del abismo a la continuidad que se experimenta a través del terror y la fascinación, y vemos emerge desde y en nosotros mismos una criatura híbrida que permanece como apertura inconclusa. Esto nos posiciona de frente ante la necesidad de *nuevas* (originales, pre-objetivas o pre-rationales) estrategias perceptivas para una imagen cuerpo que se presenta como disolución de todas las formas constituidas y “que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (Bataille, 2007, p. 23). El *cyborg* “puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (p.25). Si bien la racionalidad, el orden y el límite son fundamentales en nuestra configuración, llevamos en nosotros el germen de una violencia transgresora:

Con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón. Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido. Por regla general, no podemos dar

cuenta de ese impulso. Es incluso aquello de lo que, por definición, nunca nadie dará cuenta; pero sensiblemente vivimos en su poder. El universo que nos porta no responde a ningún fin que la razón limite (Bataille, p. 44).

105

Conjuntamente, este impulso se contiene en la vida discontinua, siendo el trabajo y la técnica modos de control y filtros de esta energía de desborde. En efecto, la tecnología y sus aparatos son vías de ordenamiento y concientización de la discontinuidad, aspecto que nos otorga interesantes matices para analizar al *cyborg*, puesto que esta figura no sólo evidenciaría el germen e impulso hacia la violencia transgresora que borra los límites unitarios de la carnalidad, sino que generaría al mismo tiempo una suerte de incongruencia al traer consigo la imagen de la tecnología como actividad organizadora y controladora de la potencia continua. En ese sentido, la cyborgización es un proceso que unifica las energías de caos y cosmos³⁴, verificando en la fusión de corporalidades una apertura, y en la dimensión técnica de esta misma hibridez, un cierre y orden promovido por la razón científica. Con ello, nuevamente nos encontramos frente a las acciones limítrofes que nos constituyen y fundamentan nuestra percepción: “Queremos acceder al *más allá* sin tomar una decisión, manteniéndonos prudentemente *más acá*. No podemos concebir nada, imaginar nada, como no sea en los límites de nuestra vida, más allá de los cuales nos parece que todo se borra” (Bataille, 2007, p.147).

Sin embargo, destacamos en la imagen del *cyborg* la superposición de la fascinación y el terror propia de toda transgresión y que nuevamente nos retrotrae a una experiencia pre-racional. En este caso, percibimos claramente la latencia de lo sagrado que penetra en lo profano cuando se superan las dicotomías y prohibiciones. “El mundo *profano* es el de las prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses” (p.72). Considerando la experiencia de lo sagrado como alusiva y correspondiente a un tiempo ancestral, pre-moderno y mítico-mágico, podríamos decir que su infiltración en el mundo profano y moderno donde el *cyborg* se origina, propone a la vez un cruce de temporalidades, puesto que se develan en tiempo presente, dinámicas que re-activan modalidades de representación híbridadas que encontramos previamente en la historia de la humanidad.

34 En el sentido planteado por Eliade: caos, energía del desorden, cosmos: orden. Ver: Eliade, 1981.

En efecto, aparecen en diversos relatos míticos a nivel transcultural así como en rituales y representaciones visuales ancestrales, una serie de imágenes/corporalidades que dan cuenta de hibridaciones entre el cuerpo humano y otredades animales, vegetales, técnicas o, incluso, fantásticas o mágicas. Desde la mitología griega, por ejemplo, con figuras como las de Ícaro y el Minotauro (en cuya existencia la mediación técnica es radical), hasta las máscaras rituales o la ingesta de plantas sagradas para lograr la fusión mística con la otredad, ya se vislumbran marcas de transgresión en la fusión o alianza del cuerpo con lo animal o lo divino. Con todo, es interesante pensar que en el marco de las culturas mítico-mágicas premodernas, estas transgresiones operan en un cierto marco de “legalidad”, circunscribiéndose el vínculo tecno-corpóreo al ámbito de lo religioso, aspecto de relevancia central para la comunidad. En este contexto la técnica cumple un rol de mediación para controlar lo visible y lo invisible de la naturaleza, ámbitos que se encuentran a su vez completamente interconectados. Hablamos de una tradición animista cuya cosmovisión considera el mundo como un entramado complejo de fuerzas y energías vivas, donde animales, plantas y personas son partes de una misma esencia espiritual en constante movimiento, metamorfosis y cambio.

106—

En estos ejemplos queda de manifiesto cómo la técnica se vincula profundamente con la corporalidad, operando desde tiempos remotos y culturas diversas en una relación de simbiosis o cercanía que tiene como consecuencia directa una alteración de los límites. Los ejemplos mencionados contribuyen a visualizar cómo la construcción corporal está en directa relación con herramientas de distinta clase, permitiendo un descubrimiento de nuevas potencialidades de acción y proyección.

Volviendo al cruzamiento temporal que vislumbramos, donde el pasado se reúne con el presente o incluso con la visión del futuro (el *cyborg* es ante todo producto de la alta tecnología y anticipa también el devenir de la ciencia en el cuerpo), podríamos decir *pre-historia* y *post-historia* se encuentran. Al considerar un entorno de desapariciones y fines (del hombre, de la historia) Agamben señala que es fundamental volver al punto donde tales determinaciones y fronteras fueron en efecto definidas, con lo que una “reactualización del umbral prehistórico” (Agamben, 2006, p. 47) resulta clave para entender posibilidades distintas a la del “Sujeto *opuesto* al Objeto” (Kojève en Agamben, 2006).

Consecuentemente, también encontramos vínculo entre pre y posthumanismo, si entendemos que la existencia humana antecede a los

parámetros biológicos y culturales que la han configurado como tal desde la modernidad, y que la primacía mítica o el teocentrismo ya promovían una cosmovisión que aleja al humano y su racionalidad del eje universal. En ese sentido, una suerte de *revival* místico atraviesa al trans y al posthumanismo, que vuelven a depositar en la otredad (maquínica, animal, neodivina) una gran fuerza totalizadora. Sloterdijk enfatiza que la relación entre ambas estructuras de pensamiento nos entrega claves para responder las relaciones emergentes y mutuamente embarazadas entre personas y máquinas que cada vez más se evidencian en la contemporaneidad, más allá de tecnofobias y tecnofilias, planteándose “la necesidad de desarrollar un pensamiento ecológico (en su sentido más amplio) que tenga en cuenta no sólo el entorno natural sino también el tecnológico (e incorpore, entre otras cosas, los derechos cívicos de las máquinas)” (Vásquez Rocca, 2003). El humano trans y post-humanista es, así, una creatura en debate:

el hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez y para siempre; es, más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortado por cesuras que separan siempre en él- al menos virtualmente- la animalidad “antropófora” y la humanidad que se encarna en ella. En hombre existe históricamente tan solo en esta tensión; puede ser humano sólo en la medida en que trascienda y transforme el animal antropóforo que lo sostiene; sólo porque en la acción negadora, es capaz de dominar y, eventualmente, destruir su misma animalidad (Agamben, 2006, p. 28).

Esto lo podemos rastrear en un repertorio estético prehistórico que configura un verdadero archivo sobre el cuerpo, develando “el límite mórfico y la desidentidad deliberada como motor primero de la representación humana” (Aguilar, 2013, p. 24). Teresa Aguilar apunta a que la visión sobre el ser humano incontaminado por otredades (animales, maquínicas, etc.) es un mito que contribuye a mantener la constitución esencialista de un sujeto dominante en la historia occidental (blanco, masculino, heterosexual, etc.), por lo que reconocer las trazas de la transgresión corporal como parte de nuestra historia, supone “un reconocimiento del status ontológico del ser humano por fin no esencialista, por fin aceptando las diferencias como similitud, por

fin celebrando la mezcla de ontologías en el caos del mundo indiferenciado” (Aguilar, 2013, p. 24).

Detengámonos entonces brevemente sobre este tema. Aguilar evidencia que las primeras representaciones humanas han sido, de hecho, no humanas, sino animales. ¿Qué podríamos decir de la identidad o del auto-reconocimiento corporal durante este arte parietal antiguo? Ya encontramos primeras imágenes híbridas entre animales y humanos en el Paleolítico Superior, siendo interesante la coexistencia de estas representaciones con las proyecciones de manos que, empero, obedecen a un registro distinto, ya que obedecen a un calco directo del cuerpo, no a una abstracción representativa de él. Según la autora, esto nos hace pensar que, si bien el *homo sapiens* se comprendía a sí mismo como algo diferente a los animales, necesitaba representarse en una imagen híbrida.

En consecuencia, podemos decir que los inicios de la representación humana revelan un modo de autocomprensión donde la hibridación del cuerpo resulta fundamental para la percepción del mundo y en ello, nos permiten reconocer que, de algún modo, **fuimos cyborgs**. Hacemos, en esta aseveración, una ampliación semántica de la cyborgización, proponiendo una suerte de giro performativo en el que el término nos permite aludir a una continuidad en la *tecnomorfosis*³⁵ hacia atrás y adelante en el tiempo, enfatizando a la vez el carácter de transformación y apertura del cuerpo para con la otredad. En este contexto, el vínculo con el animal nos sirve para mostrar esta primaria necesidad de representación humana que ya devela una profunda pregunta sobre nuestra formación y configuración, en su origen y devenir mutante:

Los teriántropos nos interrogan en realidad sobre nuestra propia biologicidad y origen, no nos hablan de una necesidad que devino después y entonces divina, sino de un indiscernible cosmos animal en el que ellos estaban sumergidos y desde el que pudieron y quisieron dejar constancia de su ser que empezaba a tomar forma y a salir del magma animal del que formaron parte, como un legado maravilloso y real de la propia humanización. (Aguilar, 2013, p. 47).

35 Llamamos *tecnomorfosis*, a las relaciones de transformación que emergen entre el cuerpo humano y la tecnología en una dinámica de desbordes e hibridaciones. Ver: Radrigán, 2015.

Originalmente, esta búsqueda de diferenciación a partir de la lógica fusión-separación se explica en la medida que la “numinosidad atribuida al animal y que es la base de las religiones primitivas, es el resto por el cual el homínido se separa de su animalidad y puede reconocer la distancia existente entre él mismo y el animal.” (Aguilar, 2013, p. 38). Esta distancia y este reconocimiento conllevan la identidad específica del humano con respecto al resto de los seres. Como señala Agamben: “el hombre es el animal que tiene que reconocerse humano para serlo” (Agamben, 2006, p. 57).

Con todo:

En ese momento primigenio en que se instaura la diferencia, pero no una diferencia biológica sino tan sólo ontológica, la cuestión del límite aparece imperiosamente. ¿Quién o cómo se establece el límite que separa y al mismo tiempo remarca la idea de continuidad? [...] En la continuidad de los animales paleolíticos irrumpe el límite de la razón como una frontera equiparable a los ritos de paso, es un umbral en el que no se es lo que se era pero tampoco se es lo que se será, lo que supone un quiebre en el concepto de identidad como aquél continuo natural que a la vez que se constituye como aquello de lo que se puede afirmar que es igual a sí mismo, al mismo tiempo transita entre dos estados adquiriendo una morfología desidentitaria o informe propia del límite o del umbral, el *liminateus* de Trías que el teriántropo representa fidedignamente. (Aguilar, 2013, pp. 38-39).

La necesidad de representarse en lo informe como transgresión formal originaria, desde los teriántropos a los centauros, grifos, arpías, sirenas, minotauros e Ícaros, así como todos los seres híbridos del bestiario medieval al *cyborg* contemporáneo, alude a un:

síntoma de la indiferenciación de la materia cárnica en un mundo en el que esta poseía la plasticidad típica del demiurgo creador, mundo por otra parte lleno de materia, desbordante, como si se tratara de una carne del mundo medieval que había sido destinada a carnar el *corpous*

mundus de la naturaleza, barullo exponencial y caótico capaz de engendrar a su voluntad los más inimaginables seres posibles salidos de una mente carnal y biológica expandida (Aguilar, 2013, p. 270).

Cuando actualizamos este vínculo atemporal en la cyborgización, reconocemos la proyección de la “plurimorfidad de la carne como posibilidad de libertad” (Aguilar, 2013, p. 271), vale decir, de ampliar nuestras formas de representación e identificación corporales más allá de los límites impuestos por la racionalidad y sus categorizaciones en términos de raza, especies, géneros, clases, y, por cierto, los límites entre humanos y máquinas.

En conclusión, en la cyborgización confirmamos un proceso de recuperación del intersticio. Reconocemos que *fuimos cyborgs* y que dicha sentencia se actualiza en el presente en un espacio dinámico, donde la hibridación como mutación activa y abierta presenta una posibilidad desjerarquizada y cooperativa entre el cuerpo y la tecnología, perdida u olvidada especialmente tras las tecnofobias modernas. Es desde esta perspectiva que planteamos una *reivindicación de la otredad a través de la cyborgización*.

En este sentido, podemos comprender que todo vínculo que tensione y traicione los límites del cuerpo y el aparato contribuye a un perturbador acercamiento del humano con esta *nueva* otredad. Perturbador en el sentido en que nos contacta con las fantasías más aniquilantes de un posthumanismo tecnofóbico, y también porque nos enfrenta al misterio inaccesible de los metaprogramas tecnocientíficos del extremo occidental. El *cyborg*, como representación de la fusión de organismo y mecanismo, activa nuevas potencias, vitalidades y visualidades insospechadas, diluyendo en esta hibridación la demarcación fronteriza y jerárquica entre naturaleza y técnica. Con ello, se devela un vínculo posible entre ambas esferas ya instalado en una dimensión pre-moderna³⁶, reivindicando con ello la necesidad del cuerpo humano de proyectarse, expandirse y transformarse en otredad. Encontramos en la cyborgización una instancia de transgresión “en que entran a tallar coordenadas completamente novedosas que señalan un nuevo rumbo e inauguran un nuevo orden” (Holzapfel, 2012, p. 9).

36 Ver Radrigán, 2015, capítulo 1.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. 2006. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora.

Aguilar, Teresa. 2013. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Editorial Casimiro.

Bataille, Georges. 2007. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

Eliade, Mircea. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Editorial Labor/Punto Omega.

Freud, Sigmund, 1930, *El malestar en la cultura*, [En línea], <www.dfpd.edu.uy/ifd/rocha/m_apoyo/.../sig_freud_el_malestar_cult.pdf>, pág. 4, [consultado en julio, 2014].

Holzapfel, Cristóbal. 2012. *De cara al límite*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Lévinas, Emmanuel. 1987. *Totalidad e infinito, ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Mendoza Tovar, José. 2008. “La reposición del sentido desde un concepto ontológico de cultura. Ensayo sobre Merleau-Ponty”. [En línea], *Revista de Filosofía A parte Rei* (55), <www.serbal.pntic.mec.es/AParteRei/mendoza55.pdf>, [consultado en julio, 2014].

Merleau- Ponty, Maurice, 1997, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Península.

Radrigán, Valeria. 2015. TECNOMORFOSIS: DESBORDES E HIBRIDACIONES ENTRE EL CUERPO Y LA TECNOLOGÍA. *Cyborgización y virtualización como claves de la transformación corporal contemporánea*. Santiago: Universidad de Chile.

Valeria Radrigán

Doctora en Filosofía c/m Estética y Teoría del Arte en la universidad de Chile.

Investigadora cultural, sus líneas de trabajo abordan las relaciones del cuerpo con la tecnología, ciencia y sociedad, arte contemporáneo y cultura medial. Con formación profesional en el teatro, pasando a las artes visuales y la filosofía, su estudio se caracteriza por los enfoques transdisciplinarios.

Sus publicaciones más relevantes son el libro *Corpus frontera* (Ed. Mago, Stgo de Chile, 2011), *Pensar los cuerpos: tres ensayos sobre cuerpo y transdisciplina* (Ed. Adrede, Stgo de Chile, 2014), *Extremos del volumen* (Cuarto Propio, Stgo de Chile, 2016) y recientemente *Yto: del pigmento al electrón* (Ocho Libros, Stgo de Chile, 2018).

Actualmente desarrolla su investigación de forma independiente a través de TRANSLAB (www.transmedialab.cl), y es parte de la Red de Cultura Digital “Cruces entre narrativas, arte y tecnología” (Conicyt 2017), generando vínculos con diversos núcleos y centros internacionales.

ismus XIX. Ponatur è regione pag. 7



Fig XXXI. Monstrum
trachiron alatum
mano aurit



Fig. 1. Monstrum tetrachiron alatum capite humano aurito. En. Gaspar Schott, Physica Curiosa, 1662. © Smithsonian Libraries.

CUERPO HÍBRIDO – SUBJETIVIDAD POSTHUMANA

Karla Jasso

115

No tengo ninguna nostalgia por el *Hombre*, medida presunta de todas las cosas, o por las *formas de saber* y la auto-representación que las acompañan.

Rosi Braidotti
Lo Posthumano

Como líneas de discusión en este pequeño artículo, me gustaría proponer la revisión de las **Metamorfosis** de Rosi Braidotti. Una de las figuras críticas más influyentes de la cultura contemporánea, conocida por sus teorías sobre la condición posthumana y el análisis en torno al enunciado de la tecno-cultura, cada vez más inclinada a las ciencias de la vida y la bio-intervención. Por otro lado, recuperar en contrapartida la **Physica curiosa**, enciclopedia del siglo XVII que alude a los fenómenos físicos, maravillas, singularidades o desvíos de la naturaleza: el cuerpo ‘trans(de)formado’, la monstruosidad y la rareza. Nos asomamos al imaginario que corre desde la escolástica hasta la renovación de la filosofía natural durante la primera modernidad [*Lusus Naturae* (Céard, 1977)]. Con ello, espero activar la memoria en torno al cuerpo, la hibridación mitofísica y biomaterial. Pues acaso, ¿las hibridaciones son fenómenos meramente contemporáneos? ¿Cuánto puede la teoría frente a la radicalidad de la vida y lo viviente?

2012. Nos encontramos en Madrid para analizar las propuestas que han llegado en respuesta a la convocatoria de *Vida*, Concurso Internacional de Arte y Vida Artificial. Entre ellas, *May The Horse Live in Me*, de los artistas Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin ocupa gran parte de la discusión. En esta edición palpamos un enorme interés artístico por un problema que, si bien no es nuevo, se dibuja y traza indefinidamente como parte de las condiciones y las potencias [*intensidades*] de la actualidad, en los discursos de la biodiversidad y también como parte de las ciencias de la vida, entre

ellas, la ingeniería genética. Qué lugar ocupa “la naturaleza humana” en un periodo marcado por la hibridación y las políticas globales de la economía de los tejidos³⁷.

Después de la valoración y decisión del jurado, anunciamos su premiación. Aquí algunas líneas de lo que escribimos sobre la obra:

116—

El anhelo por comprender el comportamiento de los animales y la relación que con ellos adquirimos como humanos es un debate constante en nuestra cultura. En *May The Horse Live in Me*, el dúo de artistas Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin (Art Orienté Object) desarrollan un experimento [proceso material] que comprende la aplicación de técnicas clínicas en el cuerpo de la artista para contribuir a desvelar la esencia de la comunicación entre especies. Preparándose para el experimento, pasaron años trabajando con el método científico/médico que investigaba la posibilidad de curar enfermedades autoinmunes por medio del uso de inmunoglobulinas como “recuerdos” terapéuticos. En el transcurso de varios meses, Laval-Jeantet recibió inyecciones de ciertas inmunoglobulinas de tejido de caballo y desarrolló tolerancia a estos anticuerpos de sangre ajena. Debido a la tolerancia adquirida, la artista recibió una última inyección enfrente del público en febrero de 2011, durante una performance llevada a cabo en la Galería Kapelica de Liubliana.

El plasma de caballo pudo entrar en su torrente sanguíneo y combinarse con su propia sangre sin causarle daño alguno, tras lo cual la artista se subió a unos zancos semejantes a patas de caballo para concluir “el ritual” de vinculación con el caballo. Siguiendo una tradición propia del *body art* y de algunas de las manifestaciones más recientes en bioarte, Art Orienté Object ejecutan en este proyecto un elaborado ritual de hermandad

37 Sobre este fenómeno, ver Catherine Waldby y Robert Mitchell, *Tissue Economies. Blood, Organs and Cell Lines in Late Capitalism* (Durham, N.C.: Duke Unive2006).

humano-animal, en el que asumen el *enunciado* de la hibridación orgánica con otra especie³⁸.

117

I. Hibridación orgánica, diversas especies.

Vivimos tiempos extraños y pasan cosas extrañas. Tiempos de olas de cambio que no cesan de expandirse a un compás espasmódico generando un acontecer simultáneo de efectos contradictorios —así comienza Rosi Braidotti su libro *Metamorfosis* (2005, p. 13). ¿Qué hacer ante ello? Para muestra, falta un botón: la crítica cultural que emerge a finales del siglo XX debe estar comprometida con el entendimiento del imaginario contemporáneo propio a la cultura y las prácticas tecnológicas, así como el impacto que éstas producen en las sociedades. Si fuera posible nombrar el momento histórico por el cual atravesamos, Braidotti haría referencia a una fase específica de las sociedades postindustriales, caracterizadas por una grave crisis ideológica como resultado de la negación de la pérdida de las certezas del humanismo clásico.

Las jerarquías de la división social continúan aferradas a la noción de separación binaria: mente/cuerpo, sujeto/objeto, femenino/masculino, natural/artificial, biología/tecnología; todas ellas, si nos detenemos por un momento, son las clásicas oposiciones dualistas del discurso filosófico que atraviesa el iluminismo y llega hasta la posmodernidad. No obstante, a partir de los dos grandes fenómenos que singularizan la segunda mitad del siglo XX, la *revolución digital* y la *biotecnología* —cuyos inicios siempre resultan paradójicos, es decir, no guardan una relación estrictamente directa con el sentido de la “emergencia”—, los impactos son tan elevados que todo dualismo parece vacío, no suficiente, ni mucho menos eficaz para abarcar la complejidad en el estrato social y el concepto de vida en general. Ambos fenómenos se encarnan radicalmente y azotan la década de los noventa del siglo XX. El cuerpo —y no podría ser de otra manera— se vuelve la entidad

38 *Vida, Concurso Internacional Arte y Vida Artificial* (1999–2015). Durante un poco más de 15 años, Arte y Vida Artificial, proyecto desarrollado bajo auspicio de Fundación Telefónica —uno de los gigantes en materia de telecomunicaciones a nivel global— fungió como catalizador para nuevas exploraciones artísticas en torno a la noción de “vida artificial”, un campo que constantemente expande sus límites de experimentación. Si podemos enfatizar una de las características esenciales, sin duda señalaríamos el apoyo a la exploración, investigación y producción de proyectos específicos, así como la promoción y visibilidad internacional que otorgaba a cientos de artistas que trabajan en esta temática. En el año de 2015, el proyecto fue disuelto, cambiando el giro del apoyo a la producción y la investigación, por la línea de exhibición, en la que se muestran “las últimas tendencias en el ámbito del arte y los nuevos medios”. Ver plataforma web: <https://vida.fundaciontelefonica.com>

que recibe la materialización del discurso “todavía” progresista, volviéndolo lugar protagónico para la experimentación, representación, aparición y por supuesto, administración del mismo.

De esta manera, lo que acontece en nuestro contexto histórico puede entenderse en tanto transición a lo que Braidotti llama como condición de *lo posthumano* (2004, p. 111) y al resguardo de sus líneas analíticas, se ocupa de un especial devenir, el de la *subjetividad posthumana-nómada*.

Ahora bien, ¿cuáles son las implicaciones formales y políticas de la teoría que elabora Braidotti? ¿Por qué nos han parecido un punto de arranque no solo indicado sino potencialmente enérgico de cara a la situación actual?

Primero, la plataforma de enunciación es el *feminismo*³⁹ (y existen tantos feminismos como autores hablan desde el mismo); el contexto histórico la posmodernidad; la economía, el neoliberalismo tardío; y así, reuniendo cada una de estas estructuras, entendiéndolas como si fuesen ‘la curvatura del espacio’, traza un enunciado crítico sobre una condición existencial que se enfrenta justamente a los devenires de los sujetos mediados por la tecnología de punta. Lo posthumano, así como su entramado de categorías y conceptos analíticos, reivindican una declaración de orden discursivo frente al humanismo occidental; un orden discursivo —y aquí viene la parte fundamental— que adopta cambios de perspectiva, *pero por sobre todo*, desde conceptos propiamente tecnológicos:

Lejos de parecer antitético [antagónico] al organismo y al conjunto de valores humanos, el factor tecnológico debe entenderse como coextensivo y entremezclado con lo humano. Esta mutua imbricación nos obliga a referirnos a la tecnología como aparato material y simbólico, es decir, como un agente semiótico y social entre otros (Braidotti, 2004 p. 108).

Al respecto, la autora nos dice: “Desde mi punto de vista, el común denominador de la condición posthumana es la hipótesis según la cual la estructura de la materia viva es, en sí, vital, capaz de auto-organización y, al mismo tiempo, no-naturalista” (p. 6).

39 Más adelante hablaremos de la importancia de la plataforma feminista como lugar de enunciación específico para una agenda crítica sobre el cuerpo intervenido.

Si bien el discurso filosófico ha tenido un avance gracias a la crítica de los fundamentos metafísico-epistemológicos, Braidotti intenta desarrollar un aparato discursivo que avanza de manera orgánica, formando hipervínculos conceptuales, es decir, introduciendo la reflexión a la lógica de acción que opera en la web: ramificada, fluida, dinámica, abierta a múltiples lecturas —sin embargo, no deja de tener límites y controles⁴⁰.

En el proceso, dibuja una cartografía sobre las figuraciones corporales más recientes, evidenciadas por tendencias científicas y mediáticas que indudablemente, buscan diálogo y terminan por desdoblarse en las prácticas artísticas y los fenómenos culturales⁴¹. Por ejemplo, ¿cómo podríamos mantener una postura crítica en torno a *May the Hose Live in Me?* obra a la que hemos aludido al inicio del texto. Antes que nada, no se trata de ilustrar ideas filosóficas por medio de obras de arte, sino de encontrar una respuesta conceptual a las complejidades que la obra plantea en sí misma. Por consecuente, si buscamos entrar en ella a partir de cierto grado de genealogía artística, trazando vínculos (forzados) con el arte del performance o el mismo *body art* de los sesenta y setenta, nuestro alcance resultaría insuficiente. De hecho, estaríamos cerrando los ojos ante el mensaje que la obra está lanzando al interlocutor atento: si bien hoy en día nos sigue interesando cierta estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2014), la función central de la obra no consiste en la representación, sino en su proceder “encarnado” [en la carne misma] que posee toda la *dynamis* para materializar el horizonte de lo viviente como producto de las técnicas de bio-diversidad, las tecnologías e industrias bioquímicas, la ingeniería genética y la economía de los tejidos⁴². Una realidad específica y palpable.

Pero, ¿estamos listos para entender que no leemos un artículo de divulgación científica? Ese sería el tono quizá aceptable, no perturbador, y comprensible. Hasta cierto punto nos parecería maravilloso, extraño, fascinante o incluso impenetrable, pero al interior de esa impenetrabilidad del

40 Uno de los análisis más interesantes se encuentra en, Wendy Hui Kyong Chun, *Uptating to Remain the Same. Habitual New Media* (Cambridge: MIT Press, 2016). En específico, *Imagined Networks, Global Connections / “Always Searching, Never Finding”*, pp. 25–38.

41 Sobre dicha genealogía, Francesca Ferrando, “A Feminist Genealogy of Posthuman Aesthetics in the Visual Arts”, *Palgrave Communications*, 2016. DOI: 10.1057/palcomms.2016.11

42 Se habla de toda una economía basada en la venta, compra e intercambio de tejidos, sangre, órganos, médulas, bancos de órganos, entre otros. Más recientemente, la experimentación con tejidos de especies animales como “suplementos” alienados o preparados para el servicio de un “tejido humano”. Las disputas legales que esta economía ha generado resultan altamente complejas; implica condiciones no sólo biológicas, sino económicas y por supuesto, políticas. Véase, Waldby y Mitchell, *Tissue Economies...*, *Ibid*.

“dato”, colocaríamos el grado neutro de toda información supuesta. Vuelvo a la pregunta, ¿estamos pues, listos para comprender su concreción? Por esta razón quise traer a la memoria la *Physica curiosa* del jesuita Gaspar Schott⁴³. Alguien podría decir, ¿cuál es el sentido de poner en relación estos puntos históricos que parecen no tener nada en común? Pues bien, sí lo tienen y en dos sentidos. El primero, la obra es una enciclopedia de la hibridación. En segundo, refleja la epistemología contemporánea de los cuerpos en el siglo XVII. Esta relación nos permite trazar un puente y crear un paralelo con aquello que Braidotti apunta, la importancia del *continuum naturaleza-cultura*.

En dicha ‘enciclopedia’, leemos los datos, accedemos al conocimiento por su relación con la física de su época: el siempre intrigante contexto del saber durante el siglo XVII. *Physica curiosa*, también, porque ante ella, sus lectores-activos participaban de la red del conocimiento, denominada como República de las Letras, y a su vez, por comparación, experimentación y pragmatismo, iban descartando poco a poco, el rasgo *oculto y ensombrecido* de la Historia Natural. En ésta última, todavía podía palpase el asombro ante lo que consideraban una “maravilla”: el cuerpo deforme, el feto malogrado, el cuerpo siamés. La rareza alude al desvío de la naturaleza que se manifiesta en el otro-monstruoso, el cuerpo “ausente de forma” y carente de “ontología propia”. La *Physica curiosa* fue impresa, mejor dicho, se localiza en el lugar-tiempo específico en donde Naturaleza, Técnica y Saber, están a punto de articular un tejido (en este caso, retórico) del cual no se separarían nunca más: el instrumentalismo. Un instrumentalismo que continúa expresándose aún en obras contemporáneas, como en el caso de *May The Horse Live in Me*.

Volvamos por un instante a la teoría crítica de Rosi Braidotti y la condición posthumana en la actualidad. El hecho de que su enunciado crítico se elabore desde una plataforma feminista tiene una relevancia fundamental, pues el feminismo es aquella voz que siempre ha trabajado a partir de la “diferencia”, todo tipo de diferencia, sexual, animal, deformidad, entre otras. De aquí la importancia de una crítica cultural que hable de una condición de “cuerpo”, de lo que es vida, de lo que es continuo a pesar o “gracias a” la diferencia. En este sentido, podríamos entender la *Physica curiosa* como un tratado de lo diferente, de lo siempre otro, y, por tanto, de una condición posthumana emplazada ya en el siglo XVII.

43 Gaspar Schott, *Physica Curiosa, sive, Mirabilia Naturæ et Artis Libris XII. comprehensa, Quibus pleraque, quæ de Angelis, Dæmonibus, Hominibus, Spectris, Energumensis, Monstris, Portentis, Animalibus, Meteoris, &c. rara, arcana, curiosaque circumferuntur, ad Veritatis trutinam expenduntur, Variis ex Historia ac Philosophia petitis disquisitionibus, excutiuntur, & innumeris exemplis illustrantur...* [1662] (Würzburg: J.A. Endter & Wolfgang Jr).

Recordemos que a partir de conceptos y elementos que conforman la teoría de la condición posthumana, Braidotti se pregunta por la representación y percibe discretamente, la *estética de lo performativo*. Regresa al impulso representativo y enseguida sobrepasa la realidad encarnada de las tecnologías biotecnológicas y las industrias bioquímicas, cuyo elemento pragmático es el cuerpo. Ahora bien, debemos tomar en cuenta que Braidotti es heredera de la escuela de pensamiento materialista-estructuralista francés, promovido —entre otros— por Canguilhem y Foucault, y más específicamente, por el filósofo de la ciencia Gaston Bachelard. Al nombrar el legado de Bachelard, quien propuso que el discurso filosófico debería caminar a la par del discurso científico de cada época, veremos que Braidotti toma dicho modelo epistémico y lo desplaza al horizonte de la sociedad tecno-científica. Desde ahí, el cuerpo habla. En el proceso, como mencionamos anteriormente, traza una cartografía y uno de los primeros nombres que coloca en su centro discursivo es el de Donna Haraway (un agente activo que no debe parecerse lejano en contexto histórico); su manifiesto *cyborg* representa una visión premonitrice y vibrátil, que, al día de hoy, continúa siendo relevante por el cruce analítico que pone en marcha la estructura biológica, antropológica e histórica. Aquella figura del *cyborg* se entiende como entidad política, sin dejar de ser un cuerpo de-forme, un cuerpo híbrido.

Uno de los conceptos que pone en jaque los principios fundamentales del humanismo, es justamente, el concepto de hibridación⁴⁴. La hibridación infiere fuerzas *convenientes* a una vida “no natural”, artificial o sintética. Sin embargo, el *ciborg* como exponente principal de la hibridación propia de la década de los noventa, sigue estando presente, quizá no en el vocabulario más actual, pero sí en tanto síntoma o símbolo. Ante aquella figura del *ciborg* a la que aludía Haraway, Braidotti cuestiona el proceso que nos llevó a alimentar la encarnación de diversas utopías transformadoras del imaginario contemporáneo. Y un paso más allá, cuestiona la manera en que estos imaginarios, hoy en día se manifiestan no sólo en un plano político-administrativo, sino cultural y artístico. En breve, la suya es una pregunta “constituyente” que sugiere una semiosis: la manera en que articulamos un fenómeno y su referente (significante)

44 La hibridación en tanto concepto técnico, se abre a múltiples significados, aplicados en diversas ramas del conocimiento. En el marco de este ensayo, “la hibridación” se entiende desde el cruce de dos lugares. El primero refiere a las condiciones materiales de producción híbrida en masas orgánicas de diversas especies. En segundo, se entiende como semiosis, al reunir tres palabras-signo que inducen a conectar el sentido del cuerpo híbrido desde lugares categóricos como lo deforme, lo monstruoso, lo híbrido. Si bien el primero es propio a un sistema neoliberal político y tecnológico que constantemente empuja los límites de la biología molecular, el segundo, por contrapartida, abraza un proceso semántico a-temporal, mismo que puede emplazarse en diversos puntos de espacio-tiempo específicos.

metafórico-sintomático, para así abrazar la idea no solo de representación, sino de materialización del cuerpo situado en la frontera de lo biológico, lo químico, lo tecnológico y lo biomédico. Así como el *cyborg*, representaba el estatuto icónico que mantiene el cuerpo en la condición posthumana, es decir, un cuerpo que ha sido modificado por diversas fuerzas (tecnologías, pero también biológicas y científicas) hasta convertirse en un espacio para la inscripción de los avances más novedosos de la ciencia, *el cuerpo híbrido*, que es finalmente la encarnación de la idealización acumulada⁴⁵. El *cyborg* seguirá siendo la figura referencial ante fenómenos actuales, por medio de los cuales se realizan hibridaciones en tejidos, órganos, materia orgánica, entre otras, que no sólo simboliza la transformación de la naturaleza humana, sino que la encarna, es indefinida e infinita [*Carnal Knowledge*]. Ahora bien, este tipo de transformaciones actúan de manera diversa en el imaginario social. Comúnmente despiertan estupor, emociones que nos llevan al lugar tanto de la fascinación como de la monstruosidad y el miedo; actúan en tanto advertencia o presagio [de ahí el latín *omnes*]: son lugares mitofísicos. Además, simbólicamente, exteriorizan el discurso del “devenir” o, mejor dicho, el paso hacia las figuraciones del nomadismo. Volveré a este punto al final del artículo.

Históricamente, uno de los rasgos característicos de la relación entre el cuerpo híbrido (que en su propia hibridez conlleva el valor de lo deforme) y la mirada del “otro”, es el vínculo indisoluble con la monstruosidad. Si bien esta última adquiere un clímax especial en el romanticismo del siglo XVIII, la historicidad de esa entidad “monstruosa”, cuerpo-deforme⁴⁶, materia-en-desorden que termina por representar lo radicalmente ajeno, el desvío puro de la naturaleza, se remonta justamente a la primera modernidad, al mecanicismo y el despertar de la revolución científica.

45 Mientras que se desarrollan nuevas tecnologías médicas, se almacenan y distribuyen más y más tejidos humanos —como la piel, los huesos, las válvulas cardíacas, los embriones y las células madre— con fines ya sea terapéuticos o bien, de investigación científica. La rápida aceleración con la que circulan diversos tejidos humanos, plantea profundas preocupaciones sociales y éticas relacionadas con el sujeto, ¿quién dona o vende materia orgánica? ¿quién [qué cuerpo, que sujeto] lo recibe y el beneficio de la transacción. Waldby y Mitchell analizan el fenómeno no sólo de intercambio de tejidos humanos, sino la rapidez con la que acontece; explican la complejidad propia a este tipo de economía. Véase, Waldby y Mitchell, *Tissue Economies...*, Ibid.

46 Véase, Leslie Fiedler, *Tyranny of the Normal: Essays on Bioethics, Theology & Myth* (Boston: David R. Godine, 1996).

II. *Physica curiosa*

Tal como mencionamos en líneas anteriores, este tratado enciclopédico se volvió uno de tantos referentes sobre los cuerpos deformes —incluso *bestiarios*. La semiosis que se activa (en tanto operación productora de signos) al colocar de manera sucesiva las palabras “deformidad-hibridación-monstruosidad” llega a tal grado de asociación, que la producción de significación interpretativa puede estallar hacia lo abyecto y mostrarse como pura “enfermedad”. Tendríamos así, que lo contenido en la *Physica curiosa* podría ser interpretado como “alteración o desviación del estado fisiológico en una o varias partes del cuerpo, por causas en general conocidas; manifestada por síntomas y signos característicos”⁴⁷. Esto explicaría las imágenes de los “hombres salvajes” (cuerpos que padecen de hipertrichosis lanuginosa congénita) cubiertos de pelo, la licantropía, la boantropía. Siameses, enanos, amputados, cuerpos ‘trans(de)formados’. Incluso la desviación del cuerpo por causas mecánicas —pues aún en las *fuerzas mecánicas* (como lo ha explicado Zakiya Hanafi), lo sagrado se suplantaba por una forma totalmente secular (Hanafi, 2000). Esta última observación resulta más que significativa para el contexto del presente texto, ya que devela un vínculo entre el cuerpo híbrido y la máquina sólo a partir del momento en que el cuerpo mismo fue considerado un *mecanismo de relojería*, tal como lo denominó Descartes. Ahí tenemos uno de los grandes ejemplos del cuestionamiento hacia “lo otro” que siento “otro” es todo lo que nosotros no somos. Y, por tanto, es monstruoso, lo es y lo fue, desde el discurso ya aludido de la biología mecanicista (pp. 16 -52). Curiosamente (*physica curiosa*) tanto la sociedad cortesana como la científica, miraban con un dejo de maravilla y deseo ante tales “prodigiosas hibridaciones”. El resultado de ello, evidentemente, fue la exhibición. La comunidad científica (masculina por supuesto), Hobbes, Leibniz, Locke, entre otros, “todos ellos utilizaban la figura de lo monstruoso como parte de sus argumentos esenciales, mismos que ayudaban a plantear la necesidad de reformular la filosofía natural” (Daston, 2001, pp. 9–20; 255–301). Así, somos testigos de fenómenos propiamente bio-tecnológicos, tanto en las colecciones científicas como en las colecciones reales, se encuentra el cuerpo híbrido como parte esencial del contenido de las muestras. La mesa estaba puesta para comenzar lo evidente, la clasificación de las especies, reconocidas a partir de la hibridación de las mismas, sin dejar por ello, de causar admiración y extrañeza.

47 Definición de “enfermedad” en el diccionario de la Organización Mundial de la Salud.

Quizá por medio de estos saltos históricos y puentes literarios que hemos trazado en tan pocas líneas, podamos comprender o mejor aún, *intuir* el *continuum* de la naturaleza-cultura al que alude Rossi Braidotti en tanto punto de partida hacia la teoría posthumana. El *continuum* de la naturaleza-cultura, nos devela “un paradigma científico que toma distancia de la aproximación socioconstructivista, que ha disfrutado de tan amplio consenso” (Braidotti, 2015, p. 63).

124—

El contexto tecno-científico ha estado presente desde el comienzo de las civilizaciones, y lo que nos queda por realizar es el ejercicio del pensamiento, el uso de itinerarios intelectuales para desplazarnos teóricamente por un camino que no es cronológico, sino condició(no)lógico. Braidotti busca una nueva configuración de lo posthumano en los modos de subjetividad. Por ello se pregunta: ¿Cuáles son las figuraciones actuales del sujeto no-unitario? Los sujetos posthumanos, son... *nómades*,

La imagen de los sujetos nómades está inspirada en la experiencia de personas o culturas que son literalmente conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. No todos los nómades son viajeros del mundo [...] Lo que define al estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas (2004, p. 31).



Fig. 2. May The Horse Live in Me, fotografía de registro. © Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin.

BIBLIOGRAFÍA

Braidotti, Rosi. 2004. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Edición a cargo de Amalia Fischer Pfeiffer. Barcelona: Gedisa.

_____. 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Editado y traducido por Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.

_____. 2015. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Gedisa.

Céard, Jean. 1977. *La nature et les prodiges: L'insolite au XVIe siècle en France*. Ginebra: Droz.

Daston, Lorraine., y Katherine Park. 2001. *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. Nueva York: Zone Books.

Ferrando, Francesca. 2016. “A Feminist Genealogy of Posthuman Aesthetics in the Visual Arts.” *Palgrave Communications*, núm. 2. doi: 10.1057/palcomms.2016.11

Fiedler, Leslie. 1996. *Tyranny of the Normal: Essays on Bioethics, Theology & Myth*. Boston: David R. Godine.

Fischer-Lichte, Erika. 2014. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha. Introducción de Óscar Cornago. Madrid: Abada.

Hanafi, Zakiya. 2000. *Magic, Medicine, and the Marvelous in The Time of the Scientific Revolution*. Durham: Duke University Press.

Hui Kyong Chun, Wendy. 2016. *Uptating to Remain the Same. Habitual New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

Schott, Gaspar. [1662]. *Physica Curiosa, sive, Mirabilia Naturæ et Artis Libris XII. comprehensa, Quibus pleraque, quæ de Angelis, Dæmonibus, Hominibus, Spectris, Energumensis, Monstris, Portentis, Animalibus, Meteoris, &c. rara, arcana, curiosaque circumferuntur, ad Veritatis trutinam expendantur, Variis ex Historia ac Philosophia petitis disquisitionibus, excutiuntur, & innumeris exemplis illustrantur...* Würzburg: J.A. Enderter & Wolffgang Jr.

Waldby, Catherine., y Robert Mitchell. 2006. *Tissue Economies. Blood, Organs and Cell Lines in Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Wilding, Faith., y Critical Art Ensemble. 1998. “Notes on The Political Condition of Cyberfeminism.” *Art Journal*, 57, no. 2: 46–59. doi: 10.2307/778008

Karla Jasso

Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, UNAM. Se ha desempeñado como profesora de arte contemporáneo en la UIA (2004–2008); investigadora en el INHA [Institut national d’histoire de l’art] en París, por el Getty Grant; curador en jefe del LAA, [Laboratorio de Arte Alameda, INBA] (2007–2013); Jurado de “Vida Artificial”, Fundación Telefónica Madrid (2008–2011); curadora del Pabellón de México en la Bienal de Venecia (2015) e investigadora en el área de *Arte y Nuevos Medios* en el IIE-UNAM. Actualmente, como parte del cuerpo de investigadores el IIE, trabaja el proyecto titulado:

Después de los Medios: Hacia una ontología de la materia.

Autora y co-editora: *Arte y Feminismo: Nuevas Figuraciones Simbólicas* (2008), *Arte-Tecnología: Arqueología, Dialéctica, Mediación* (PhD T. Formato libro/descarga gratuita), *Ready (Media): Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* (2012), *Cinco Variaciones de Circunstancias Fónicas y una Pausa* (2015) *Possessing Nature*, Pabellón de México en la 56 Bienal de Venecia (2015) y *Machina-Medium-Apparatus*: (en prensa).

Registro fotográfico

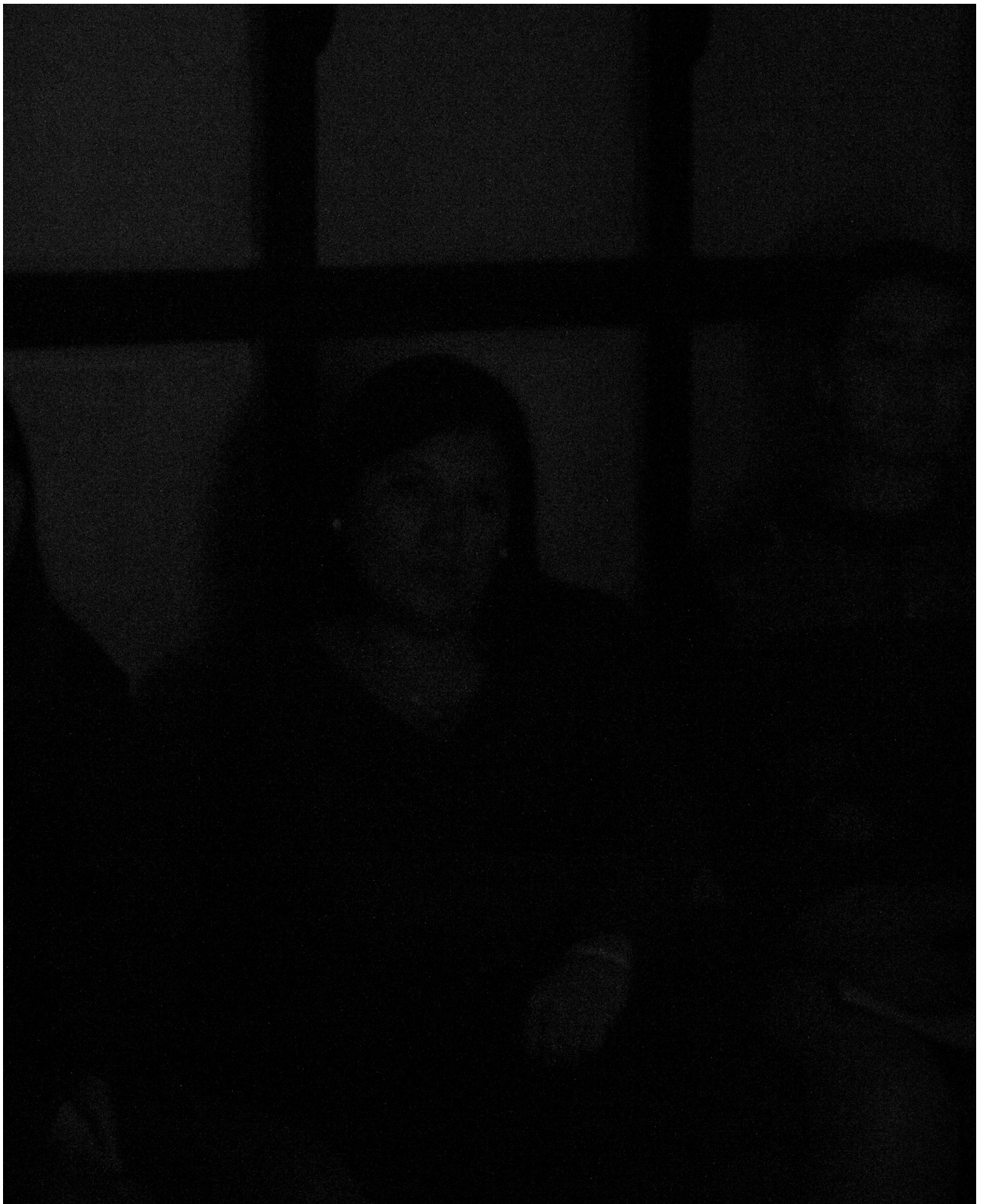
Intervenciones performáticas del Coloquio. 8, 9 y 10 de mayo, 2018

1_ Meta- Morfé, más allá de la forma anterior.

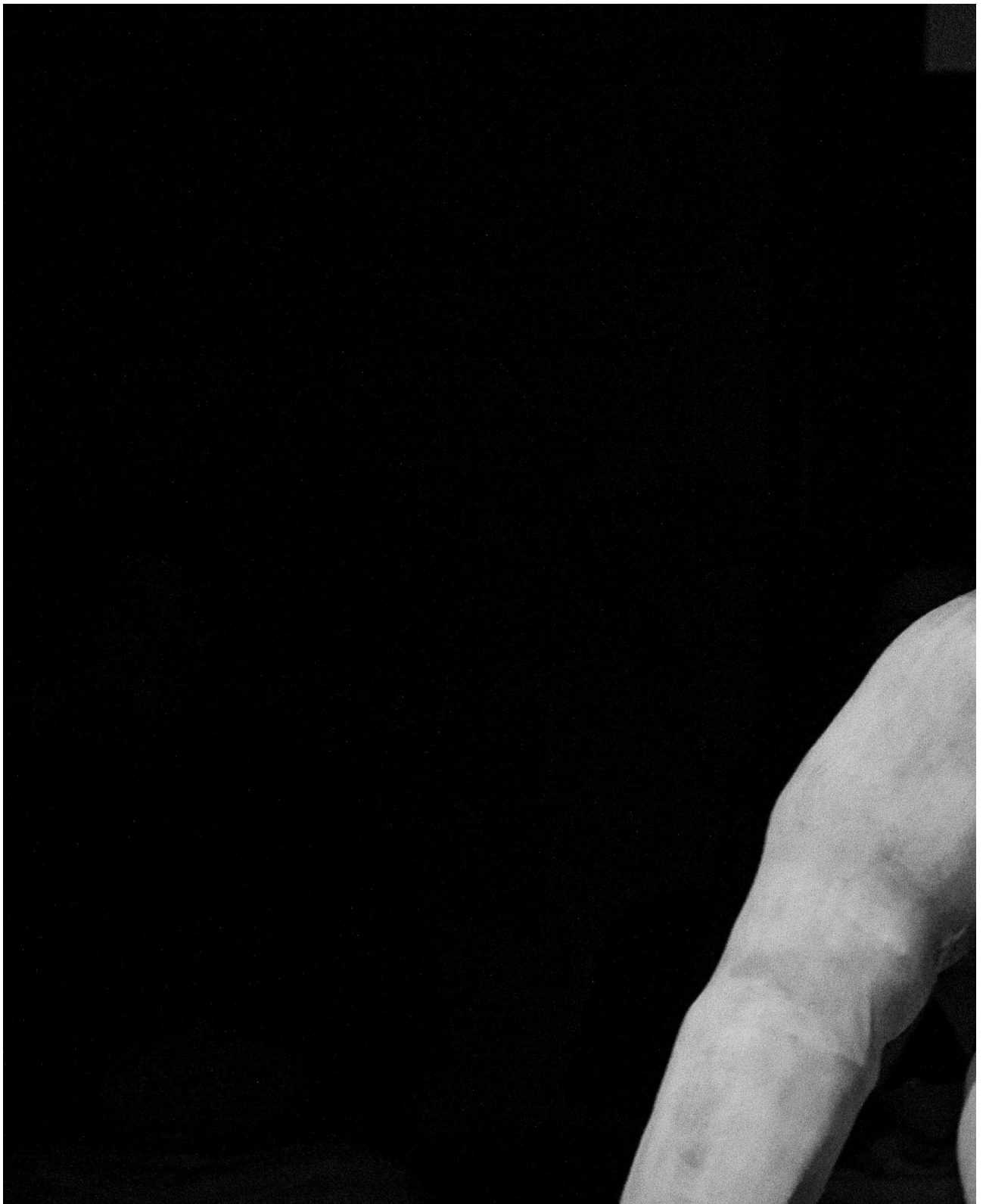
Protagonizada por Marcela Cerda
Dramaturga Belén Fernández Llanos
Dirigida por Maritza Farías
Fotografías: © Elisa Beniscelli

www.facebook.com/metamorfe1/



















2._ NADA COMENZÓ COMO SIEMPRE

Colectivo Electros / Camila Colussi – Margarita Gómez
– Carla Motto – Raúl Valles
Fotografías: © Benjamín Matte © Angelina Dones

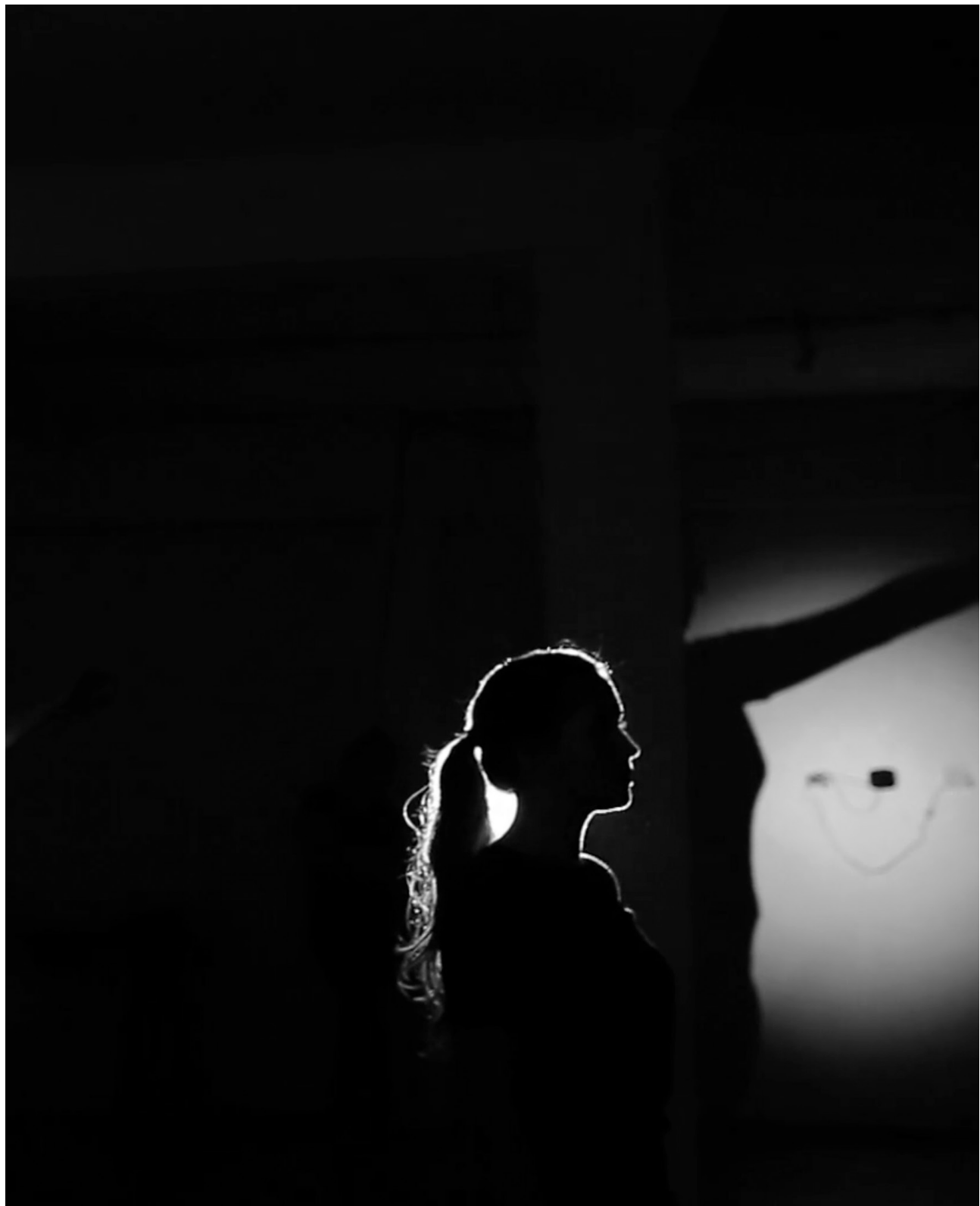
www.loselectros.com

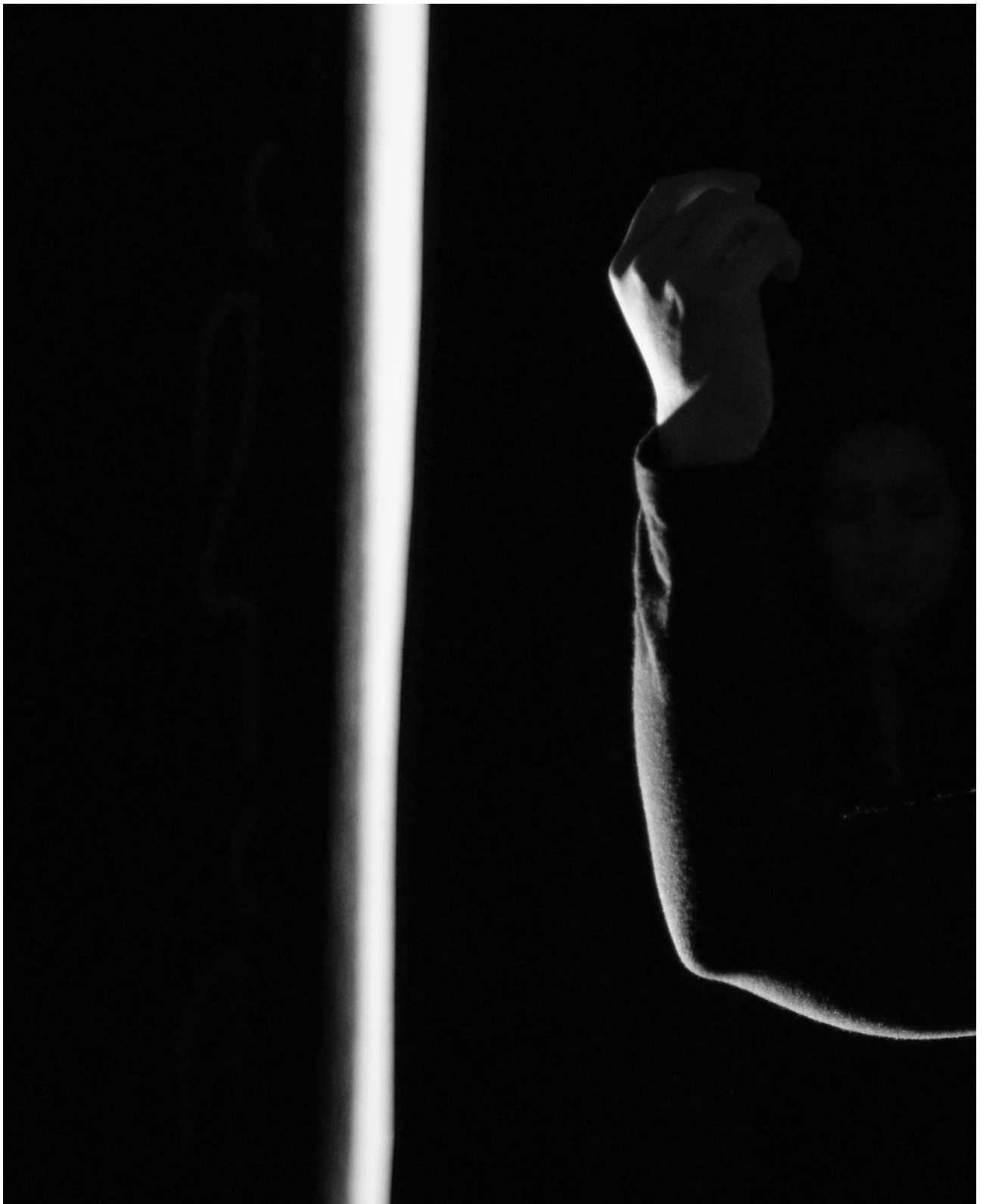

























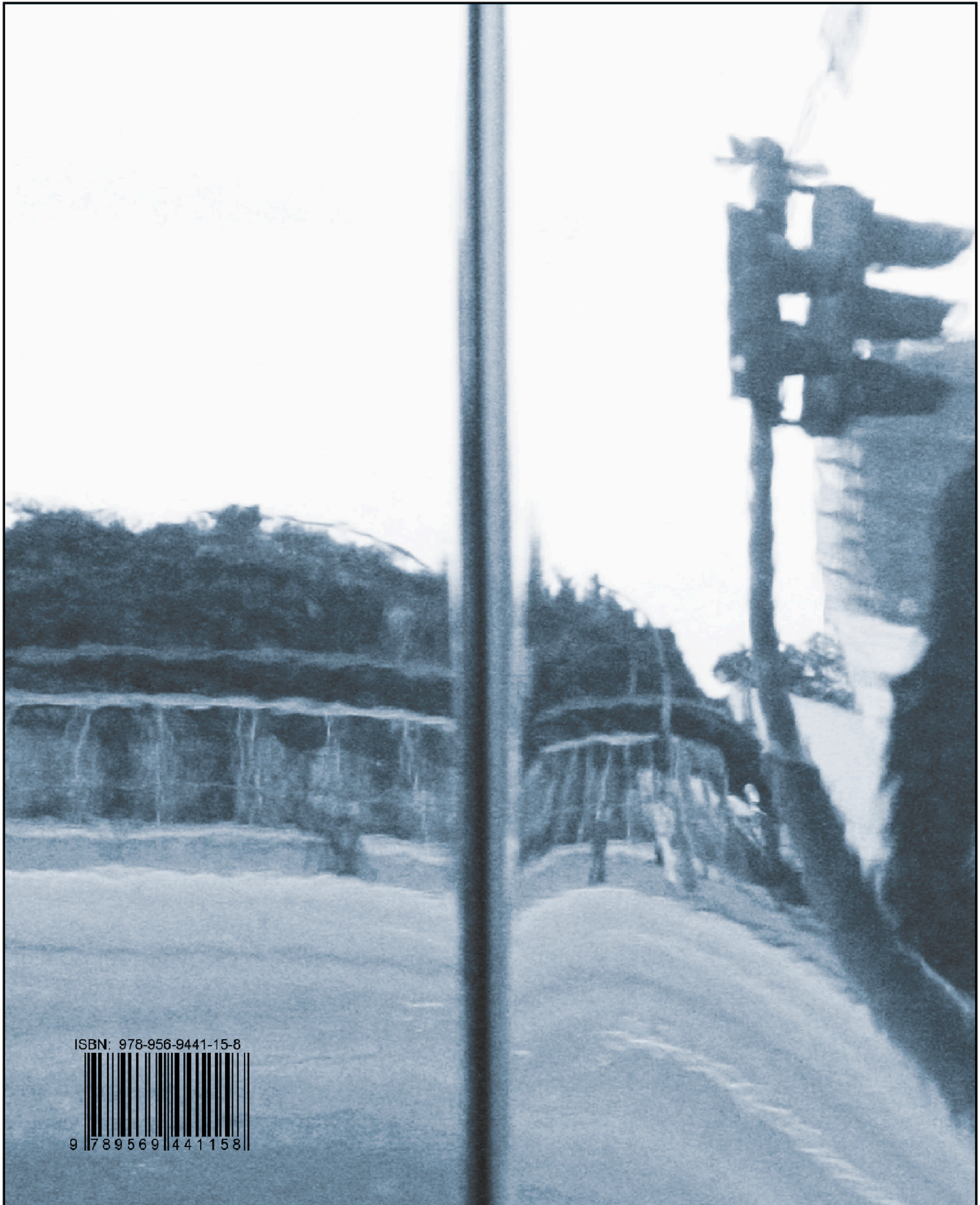


Escuela de Postgrado
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE



Departamento de
Postgrado y Postítulo
Vicerrectoría de Asuntos Académicos
Universidad de Chile

 <p>EMBAJADA DE ESPAÑA EN CHILE</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española CULTURA / SANTIAGO DE CHILE</p>
--	--	---



ISBN: 978-956-9441-15-8



9 789569 441158